

Національна музична академія України
Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВАРШАВСЬКА Аліна Костянтинівна

УДК 78.071.1(73=161.2)(092)«1902/1975»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО
У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ США**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво
(шифр і назва спеціальності)

Галузь знань 02 — Культура і мистецтво
(галузь знань)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Варшавська А. К.
(підпис, ініціали та прізвище здобувача)

Науковий керівник: Копиця Маріанна Давидівна
доктор мистецтвознавства, професор
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

Київ–2026

АНОТАЦІЯ

Варшавська Аліна Костянтинівна. Життєтворчість Антіна Рудницького у культурному просторі української діаспори США. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (02 — Культура і мистецтво). Національна музична академія України, Міністерство культури України, Київ, 2026.

Актуальність теми обумовлена потребою цілісного осмислення української музичної культури поза межами материкової України, зокрема в культурному просторі української діаспори США, де впродовж ХХ століття сформувалася розгалужена система збереження, розвитку та міжнародної репрезентації національної мистецької традиції. Українська діаспора у США постає не лише як наслідок історичних міграційних процесів, а як складний соціокультурний феномен, у межах якого через громадські організації, церкву, пресу, освітні й мистецькі осередки, концертну практику, хоровий рух, видавничу та просвітницьку діяльність підтримувалася тяглість української національної ідентичності. У цьому середовищі музична культура виконувала не лише естетичну, а й культурно-меморіальну, духовно-консолідаційну, а також національно-репрезентативну функції.

У центрі дисертаційного дослідження перебуває постать Антіна Рудницького — композитора, диригента, піаніста, педагога, музикознавця, музичного критика, організатора українсько-американського музичного життя. Його життєвий і творчий шлях демонструє низку ключових вимірів української культури ХХ століття: галицьке інтелектуальне середовище, європейський професійний вишкіл, досвід українського музичного модернізму міжвоєнної доби, діяльність у Харкові, Києві та Львові, вимушену еміграцію до США,

активну працю в українській діаспорі, послідовну орієнтацію на національну тематику та прагнення репрезентувати українську музику як повноцінну складову європейського та світового мистецького процесу.

Актуальність дослідження зумовлена тим, що творча спадщина А. Рудницького тривалий час залишалася недостатньо інтегрованою у вітчизняний музикознавчий дискурс. Окремі аспекти його діяльності висвітлювалися в українській та діаспорній науковій думці, однак комплексне осмислення життєтворчості митця як багатовимірної системи, у якій взаємодіють біографічні злами, художня творчість, професійні ролі, інституційна діяльність, музикознавча праця, еміграційний досвід і національно-культурна місія, досі не набуло завершеного наукового оформлення. Особливої уваги потребує американський період життєтворчості А. Рудницького, який є визначальним для осмислення зрілого доробку митця — передусім його камерно-вокальних, музично-сценічних і вокально-симфонічних творів, а також історико-критичної праці «Українська музика».

Дисертаційне дослідження спрямоване на формування цілісного наукового уявлення про життєтворчість Антіна Рудницького як багатовимірний феномен української музичної культури діаспори США. У роботі життєтворчість розглядається не лише як сукупність біографічних фактів і творчих результатів, а як спосіб культурного буття митця, у якому поєднано композиторську, диригентську, виконавську, педагогічну, музикознавчу, критико-публіцистичну та організаційно-громадську діяльність. Такий підхід дає змогу інтерпретувати А. Рудницького не лише як композитора, а як активного учасника формування українського музично-культурного руху в діаспорі США.

Метою дослідження є здійснення комплексного мистецтвознавчого аналізу життєтворчості Антіна Рудницького у культурному просторі української діаспори США з реконструкцією її біографічних, архівно-джерельних, інституційних, музично-вербальних, жанрово-стильових і національно-репрезентативних вимірів. Об'єктом дослідження є українська музична культура діаспори США ХХ століття. Предметом дослідження є життєтворчість Антіна

Рудницького у культурному просторі української діаспори США, що її розглянуто в біографічному, архівно-джерельному, інституційному, музикознавчому, жанрово-стильовому та музично-вербальному аспектах.

Хронологічні межі роботи охоплюють 1902–1975 роки — час життя Антіна Рудницького. Основну увагу зосереджено на американському періоді його життєтворчості, що розпочався наприкінці 1930-х років і тривав до смерті митця. Водночас український період розглянуто як формувальну матрицю його подальшої творчої, професійної та національно-культурної позиції. Історико-культурний контекст дослідження передбачає звернення до ширших процесів формування української діаспори від кінця XIX століття до другої половини XX століття, а також до сучасних підходів у діаспорознавстві, біографістиці, музичному джерелознавстві та теорії еготекстів.

Методологічну основу дисертації становить комплекс загальнонаукових і спеціальних мистецтвознавчих методів. Історико-культурний підхід використано для окреслення процесів формування української діаспори та специфіки функціонування українського культурно-мистецького середовища у США. Біографічний метод дав змогу реконструювати український та американський періоди життєтворчості А. Рудницького. Архівно-джерелознавчий метод застосовано для виявлення, систематизації та інтерпретації матеріалів, пов'язаних з Антіном і Марією Рудницькими. Системний аналіз уможливив розгляд життєтворчості митця як багаторівневої цілісності, у якій різні професійні ролі взаємно доповнюють одна одну. Жанрово-стильовий, інтонаційно-драматургічний, семантичний, структурно-функціональний, музично-вербальний та інтертекстуальний методи використано для аналізу творів А. Рудницького американського періоду.

Особливе значення у роботі має залучення архівних матеріалів. Джерельну базу дослідження становлять опубліковані й неопубліковані документи, пов'язані з Антіном і Марією Рудницькими: матеріали Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, архівів Наукового товариства імені Т. Шевченка у США, Української вільної академії наук у США,

Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Library of Congress, The New York Public Library, WorldCat / Stanford Libraries, Меморіального кабінету-музею Бориса Лятошинського, а також приватного архіву родини Рудницьких, переданого авторці дисертації. Особливу джерельну цінність становлять щоденники Марії Сокіл-Рудницької 1938–1948 років, що їх у дисертації розглянуто як реляційно-гетеродіаристичний простір реконструкції життєтворчості Антіна Рудницького.

У Розділі 1 *«Митець в українському діаспорному просторі: історико-культурні та методологічні аспекти»* обґрунтовано історико-культурні та методологічні засади дослідження творчої особистості в українському діаспорному просторі. Українську діаспору розглянуто як складне історико-культурне явище, сформоване на перетині економічних, політичних, воєнних, колонізаційних та культурно-ідентифікаційних чинників. З'ясовано, що українська діаспора у США стала одним із найпотужніших осередків інституційної самоорганізації та збереження етнокультурної пам'яті. Визначено, що музична культура діаспори була не периферійним відгалуженням національного мистецтва, а самостійним простором його збереження, трансформації та активної репрезентації.

У межах теоретико-методологічного блоку уточнено зміст категорії життєтворчості стосовно композитора-емігранта. Життєтворчість осмислено як динамічну форму культурного буття митця, у якій біографічні події, історичні злами, професійні ролі, художня творчість, національна пам'ять і громадська активність утворюють єдину систему. Визначено продуктивність біфуркаційного підходу, що дає змогу виявити переломні моменти у творчій біографії митця, зокрема війну, еміграцію, зміну культурного середовища, входження в діаспорні інституції, звернення до національно значущих текстів і переосмислення власної культурної місії. Окремо розглянуто еготексти як важливе джерело біографічної реконструкції творчої постаті.

У Розділі 2 *«Біографічна реконструкція життєтворчості Антіна Рудницького: світоглядний, мистецький та культурно-просвітницький виміри»*

здійснено біографічну реконструкцію життєтворчості митця. Український період його життя розглянуто як етап формування родинних, етичних, національно-культурних та професійних орієнтирів. Родинне середовище Рудницьких, позначене високим рівнем інтелектуальної, громадської та культурної активності, стало важливим чинником становлення майбутнього митця комплексного типу. У роботі простежено значення навчання у В. Барвінського, берлінських студій, контактів із європейським модернізмом, зацікавлення творчістю І. Стравінського, Б. Бартока, Ф. Бузоні та ін., а також діяльності А. Рудницького у Харкові, Києві та Львові у міжвоєнний період.

Американський період життєтворчості А. Рудницького осмислено як етап найповнішої реалізації його мистецького, педагогічного, диригентського, музикознавчого та організаційно-громадського потенціалу в умовах української діаспори США. Еміграція, що спершу була наслідком історичних обставин, поступово перетворилася на простір активного культурного самопроекування. У США митець реалізував себе як композитор, диригент, педагог, музикознавець, організатор концертного життя й культурний репрезентант української громади. Його діяльність була пов'язана з хором «Філадельфійський Кобзар», Союзом українських хорів Америки, Українською оперною компанією, музичними школами, педагогічними осередками та науковими товариствами. У цьому періоді особливо виразно виявилися біфуркаційний, рольово-диспозиційний, компенсаторний, інституційний та музично-вербальний механізми його життєтворчості.

Окрему увагу в другому розділі приділено джерельній оптиці біографічної реконструкції. Щоденники Марії Сокіл-Рудницької (1938–1948) інтерпретовано як унікальний корпус документів особового походження, що уможливає реконструювати не лише окремі факти життя Антіна Рудницького, а й структуру спільного родинно-мистецького простору, у якому формувалася його американська еміграційна життєтворчість. Водночас наголошено, що ці щоденники не є безпосереднім самосвідченням композитора, а постають як гетеродіаристичне джерело, що потребує зіставлення з листами, концертними

програмами, рецензіями, архівними документами та особовими текстами самого митця. Епістолярний наратив Антіна Рудницького та Бориса Лятошинського розглянуто як важливий засіб реконструкції професійної комунікації, творчих орієнтирів та зв'язків між материковою та діаспорною українською музичною культурою.

У Розділі 3 *«Образ України як музично-вербальний концепт у творчості Антіна Рудницького американського періоду»* здійснено аналітичне осмислення теми України як музично-вербального концепту у творчих пошуках композитора американського періоду. Для аналізу обрано камерно-вокальний цикл «Три пісні на слова Т. Шевченка», ор. 25, оперу «Анна Ярославна» та симфонічну кантату «Посланіє». Ці твори репрезентують різні жанрові та образно-сміслові способи втілення української теми у зрілому доробку митця. З'ясовано, що в американський період творчості А. Рудницького образ України набуває значення цілісної художньої системи, у якій поетичне слово, історичний сюжет, лібрето, програмність, інтонаційно-жанрова палітра, музична драматургія взаємодіють у процесі творення національно окресленої образності, формуючи авторську візію України як багаторівневого духовно-історичного простору — простору пам'яті, державницької тяглості, європейської суб'єктності, соборного самоствердження та майбутнього духовного оновлення.

У камерно-вокальному циклі «Три пісні на слова Т. Шевченка» образ України постає у внутрішньо-психологічному та меморіальному вимірі. Шевченкове слово в цих солоспівах не лише задає поетичну основу, а й формує глибинний смисловий простір, у якому мотиви долі, неволі, волі, чужини, пам'яті й внутрішнього болю набувають національно узагальненого звучання. В опері «Анна Ярославна» образ України осмислено в історико-державницькому та європейсько-репрезентативному аспектах. Русь-Україна постає як джерело державницької пам'яті, духовної традиції та європейської суб'єктності. У симфонічній кантаті «Посланіє» образ України розгортається як соборно-національний, громадянсько-пророчий і духовно-відроджувальний.

Шевченкове слово виступає головним смислотворчим чинником музичної драматургії, а хорово-симфонічне розгортання твору перетворює поетичний текст на колективне проголошення ідеї правди, волі та духовного оновлення.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше комплексно проаналізовано життєтворчість Антіна Рудницького у культурному просторі української діаспори США. Уперше здійснено цілісне осмислення життєтворчості митця як багатовимірного феномена української музичної культури ХХ століття, що поєднує композиторську, диригентську, виконавську, педагогічну, музикознавчу, критико-публіцистичну та організаційно-громадську діяльність. Уперше системно досліджено архів Рудницького, зокрема щоденники Марії Сокіл-Рудницької 1938–1948 років, які введено до наукового осмислення як унікальний корпус документів особового походження. Запропоновано інтерпретацію цих щоденників як реляційно-гетеродіаристичного простору реконструкції життєтворчості композитора. Уточнено біографічну реконструкцію українського та американського періодів життя митця, систематизовано механізми його еміграційної життєтворчості та доведено, що образ України у творах американського періоду функціонує як багаторівневий музично-вербальний субстрат.

Теоретичне значення роботи полягає у збагаченні вітчизняного мистецтвознавства новими знаннями про життєтворчість Антіна Рудницького, музичну культуру української діаспори США, архівно-джерельні засади реконструкції творчої особистості та музично-вербальні способи репрезентації образу України в еміграційному мистецькому просторі. У дисертації уточнено можливості застосування категорії життєтворчості до аналізу композитора-емігранта, розширено методологію роботи з еготекстами в музикознавстві та запропоновано інтерпретаційну модель щоденникового корпусу Марії Сокіл-Рудницької.

Практичне значення здобутих результатів полягає в можливості використання матеріалів і висновків дисертації в навчальних курсах з історії української музики, історії української музичної діаспори, музичного джерело-

знавства, історії вокальної та оперної культури, культурології, україністики, архівознавства й біографістики. Результати дослідження можуть бути використані під час підготовки лекційних курсів, спецкурсів і семінарів, присвячених українському музичному зарубіжжю, творчості композиторів-емігрантів, проблемам музично-вербальної семантики, Шевченкіани в музиці, а також у концертно-просвітницькій, архівній, музейній та видавничій практиці. Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для подальшої каталогізації, публікації та виконавської актуалізації спадщини Антіна Рудницького.

У підсумку доведено, що життєтворчість Антіна Рудницького має вагоме значення для української музичної культури ХХ століття, оскільки репрезентує один із важливих, але тривалий час недостатньо інтегрованих у вітчизняний музикознавчий дискурс векторів її розвитку. Постає митця засвідчує, що українська музична культура діаспори США була не маргінальним чи другорядним явищем, а самостійним простором збереження, розвитку та міжнародної репрезентації національної мистецької традиції. Еміграція не зруйнувала зв'язку А. Рудницького з Україною, а надала цьому зв'язку нових форм — музично-інтонаційних, інституційних, історіографічних і громадсько-культурних. Через композиторську творчість, диригентську та педагогічну діяльність, працю з українськими хоровими та оперними колективами, музикознавчі тексти, архівні матеріали й особову документалістику Антін Рудницький постає як репрезентант ширшого процесу збереження, трансформації та актуалізації української музичної культури в діаспорному просторі.

Ключові слова: Антін Рудницький, життєтворчість, українська музична діаспора США, митець-емігрант, біографічна реконструкція, еготексти, реляційно-гетеродіаристичний простір, щоденники Марії Сокіл-Рудницької, епістолярій, музично-вербальний концепт, образ України, Шевченкіана, симфонічна кантата «Послання», опера «Анна Ярославна», українська музика ХХ століття.

ABSTRACT

Varshavska Alina Kostiantynivna. *The Life and Work of Antin Rudnytsky in the Cultural Space of the Ukrainian Diaspora in the United States*. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Unpublished qualifying scholarly work (manuscript). PhD dissertation (specialty 025 “Musical Art,” field 02 “Culture and Arts”). National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2026.

The relevance of the topic is determined by the need for a comprehensive understanding of Ukrainian musical culture beyond mainland Ukraine, particularly within the cultural space of the Ukrainian diaspora in the USA, where, throughout the twentieth century, an extensive system for preserving, developing, and internationally representing the national artistic tradition was formed. The Ukrainian diaspora in the USA appears not merely as a consequence of historical migration processes, but as a complex sociocultural phenomenon within which the continuity of Ukrainian national identity was sustained through civic organizations, the church, the press, educational and artistic centres, concert practice, the choral movement, publishing, and cultural-educational activity. In this environment, musical culture performed not only an aesthetic function, but also cultural-memory, spiritually consolidating, and nationally representative functions.

At the centre of the dissertation is the figure of Antin Rudnytsky — composer, conductor, pianist, pedagogue, musicologist, music critic, and organizer of Ukrainian-American musical life. His life and creative path concentrates a number of key dimensions of twentieth-century Ukrainian culture: the Galician intellectual milieu, European professional training, the experience of Ukrainian musical modernism of the interwar period, activity in Kharkiv, Kyiv, and Lviv, forced emigration to the USA, active work in the Ukrainian diaspora, a consistent orientation

toward national themes, and the aspiration to represent Ukrainian music as a full-fledged component of the European and global artistic process.

The relevance of the study is further reinforced by the fact that Rudnytsky's creative legacy long remained insufficiently integrated into Ukrainian musicological discourse. Certain aspects of his activity have been addressed in Ukrainian and diasporic scholarship; however, a comprehensive interpretation of the artist's life-creative activity as a multidimensional system in which biographical ruptures, artistic creativity, professional roles, institutional activity, musicological work, émigré experience, and national-cultural mission interact has not yet received a complete scholarly formulation. Particular attention should be paid to the American period of Rudnytsky's life-creative activity, which is crucial for understanding his mature output — above all, his chamber-vocal, music-theatrical, and vocal-symphonic works, as well as his historical-critical study *Ukrainian Music*.

The dissertation is aimed at forming a holistic scholarly understanding of Antin Rudnytsky's life-creative activity as a multidimensional phenomenon of the Ukrainian musical culture of the diaspora in the USA. In the study, life-creative activity is considered not merely as a totality of biographical facts and creative results, but as a mode of the artist's cultural existence, in which compositional, conducting, performing, pedagogical, musicological, critical-journalistic, and organizational-civic activities are combined. This approach makes it possible to interpret Rudnytsky not only as a composer, but also as an active participant in the formation of the Ukrainian musical-cultural movement in the diaspora of the USA.

The aim of the study is to conduct a comprehensive musicological analysis of Antin Rudnytsky's life-creative activity in the cultural space of the Ukrainian diaspora in the USA by reconstructing its biographical, archival and source-studies, institutional, musico-verbal, genre-stylistic, and national-representational dimensions. The object of the study is the Ukrainian musical culture of the diaspora in the USA in the twentieth century. The subject of the study is Antin Rudnytsky's life-creative activity in the cultural space of the Ukrainian diaspora in the

USA, examined in its biographical, archival and source-studies, institutional, musicological, genre-stylistic, and musico-verbal aspects.

The chronological scope of the study covers the years 1902–1975 — the lifespan of Antin Rudnytsky. The main attention is focused on the American period of his life-creative activity, which began in the late 1930s and lasted until the artist's death. At the same time, the Ukrainian period is considered as the formative matrix of his subsequent creative, professional, and national-cultural position. The historical-cultural context of the study involves addressing broader processes of the formation of the Ukrainian diaspora from the late nineteenth century to the second half of the twentieth century, as well as contemporary approaches in diaspora studies, biography studies, musical source studies, and the theory of egotexts.

The methodological basis of the dissertation consists of a complex of general scholarly and specialized musicological methods. The historical-cultural approach is used to outline the processes of the formation of the Ukrainian diaspora and the specific functioning of the Ukrainian cultural and artistic environment in the USA. The biographical method made it possible to reconstruct the Ukrainian and American periods of Rudnytsky's life-creative activity. The archival and source-studies method was applied to identify, systematize, and interpret materials related to Antin and Maria Rudnytsky. Systemic analysis enabled the consideration of the artist's life-creative activity as a multilevel whole in which various professional roles mutually complement one another. Genre-stylistic, intonational-dramaturgical, semantic, structural-functional, musico-verbal, and intertextual methods were used to analyse Rudnytsky's works of the American period.

The use of archival materials is of particular importance in the dissertation. The source base of the study consists of published and unpublished documents related to Antin and Maria Rudnytsky: materials of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine, the archives of the Shevchenko Scientific Society in the USA, the Ukrainian Free Academy of Sciences in the USA, the V. I. Vernadsky National Library of Ukraine, the Library of Congress, The New York Public Library, WorldCat / Stanford Libraries, the Borys Liatoshytsky Memorial

Cabinet-Museum, as well as the private archive of the Rudnytsky family transferred to the author of the dissertation. Of particular source value are the diaries of Maria Sokil-Rudnytska from 1938–1948, which are considered in the dissertation as a relational heterodiaristic space for reconstructing the life-creative activity of Antin Rudnytsky.

Chapter 1, “The Artist in the Ukrainian Diasporic Space: Historical-Cultural and Methodological Aspects,” substantiates the historical-cultural and methodological foundations for studying a creative personality in the Ukrainian diasporic space. The Ukrainian diaspora is considered as a complex historical-cultural phenomenon formed at the intersection of economic, political, military, colonization, and cultural-identificational factors. It is established that the Ukrainian diaspora in the USA became one of the most powerful centres of institutional self-organization and preservation of ethnocultural memory. It is determined that the musical culture of the diaspora was not a peripheral branch of national art, but an independent space of its preservation, transformation, and active representation.

Within the theoretical-methodological block, the content of the category of life-creative activity is specified in relation to the émigré composer. Life-creative activity is interpreted as a dynamic form of the artist’s cultural existence, in which biographical events, historical ruptures, professional roles, artistic creativity, national memory, and civic activity form a single system. The productivity of the bifurcation approach is determined, as it makes it possible to identify turning points in the artist’s creative biography, including war, emigration, a change of cultural environment, entry into diasporic institutions, appeal to nationally significant texts, and the rethinking of one’s own cultural mission. Egotexts are considered separately as an important source for the biographical reconstruction of a creative figure.

Chapter 2, “Biographical Reconstruction of Antin Rudnytsky’s Life-Creative Activity: Worldview, Artistic, and Cultural-Educational Dimensions,” carries out a biographical reconstruction of the artist’s life-creative activity. The Ukrainian period of his life is considered as a stage in the formation of family, ethical, national-cultural, and professional orientations. The Rudnytsky family environment,

marked by a high level of intellectual, civic, and cultural activity, became an important factor in shaping the future multifaceted artist. The study traces the significance of his training with V. Barvynskyi, his Berlin studies, contacts with European modernism, interest in the works of I. Stravinsky, B. Bartók, F. Busoni and others, as well as Rudnytsky's activity in Kharkiv, Kyiv, and Lviv during the interwar period.

The American period of Rudnytsky's life-creative activity is interpreted as the stage of the fullest realization of his artistic, pedagogical, conducting, musicological, and organizational-civic potential within the Ukrainian diaspora in the USA. Emigration, which initially resulted from historical circumstances, gradually turned into a space of active cultural self-projection. In the USA, the artist realized himself as a composer, conductor, pedagogue, musicologist, organizer of concert life, and cultural representative of the Ukrainian community. His activity was connected with the Kobzar Choir, the Union of Ukrainian Choirs of America, the Ukrainian Opera Company, music schools, pedagogical centres, and scholarly societies. During this period, the bifurcation, role-dispositional, compensatory, institutional, and musico-verbal mechanisms of his life-creative activity manifested themselves with particular clarity.

Special attention in the second chapter is given to the source-based perspective of biographical reconstruction. The diaries of Maria Sokil-Rudnytska from 1938–1948 are interpreted as a unique corpus of documents of personal provenance, which makes it possible to reconstruct not only individual facts of Antin Rudnytsky's life, but also the structure of the shared family-artistic space in which his American émigré life-creative activity was formed. At the same time, it is emphasized that these diaries are not direct self-testimony of the composer, but function as a heterodiaristic source requiring comparison with letters, concert programs, reviews, archival documents, and the artist's own personal texts. The epistolary narrative of Antin Rudnytsky and Borys Liatoshynsky is considered as an important means of reconstructing professional communication, creative orientations, and links between mainland and diasporic Ukrainian musical culture.

Chapter 3, “The Image of Ukraine as a Musico-Verbal Concept in the Works of Antin Rudnytsky of the American Period,” provides an analytical interpretation of the theme of Ukraine as a musico-verbal concept in the composer’s creative explorations of the American period. The chamber-vocal cycle *Three Songs to Words* by T. Shevchenko, op. 25, the opera *Anna Yaroslavna*, and the symphonic cantata *The Epistle (Poslaniie)* were selected for analysis. These works represent different genre-based and imagery-semantic ways of embodying the Ukrainian theme in the artist’s mature oeuvre. It is established that, in the American period of Rudnytsky’s creative work, the image of Ukraine acquires the significance of an integral artistic system in which the poetic word, historical plot, libretto, programmatic elements, intonational and genre palette, and musical dramaturgy interact in the process of creating nationally marked imagery, shaping the author’s vision of Ukraine as a multilevel spiritual-historical space — a space of memory, continuity of statehood, European subjectivity, integral national self-affirmation, and future spiritual renewal.

In the chamber-vocal cycle *Three Songs to Words* by T. Shevchenko, the image of Ukraine appears in an inner-psychological and memorial dimension. Shevchenko’s poetic word in these art songs not only provides the poetic basis, but also forms a deep semantic space in which the motifs of fate, unfreedom, freedom, foreignness, memory, and inner pain acquire a nationally generalized resonance. In the opera *Anna Yaroslavna*, the image of Ukraine is interpreted in historical-statehood and European-representational aspects. Rus’-Ukraine appears as a source of statehood memory, spiritual tradition, and European subjectivity. In the symphonic cantata *The Epistle (Poslaniie)*, the image of Ukraine unfolds as all-national, civic-prophetic, and spiritually regenerative. Shevchenko’s poetic word functions as the principal meaning-generating factor of the musical dramaturgy, while the choral-symphonic unfolding of the work transforms the poetic text into a collective proclamation of the ideas of truth, freedom, and spiritual renewal.

The scholarly novelty of the dissertation lies in the fact that Antin Rudnytsky’s life-creative activity in the cultural space of the Ukrainian diaspora in the USA is comprehensively analysed for the first time. For the first time, the artist’s

life-creative activity is interpreted holistically as a multidimensional phenomenon of twentieth-century Ukrainian musical culture, combining compositional, conducting, performing, pedagogical, musicological, critical-journalistic, and organizational-civic activity. For the first time, the Rudnytsky archive is systematically studied, in particular the diaries of Maria Sokil-Rudnytska from 1938–1948, which are introduced into scholarly interpretation as a unique corpus of documents of personal provenance. An interpretation of these diaries as a relational heterodiaristic space for reconstructing the composer's life-creative activity is proposed. The biographical reconstruction of the Ukrainian and American periods of the artist's life is clarified; the mechanisms of his émigré life-creative activity are systematized; and it is demonstrated that the image of Ukraine in the works of the American period functions as a multilevel musico-verbal substrate.

The theoretical significance of the study lies in enriching Ukrainian art studies and musicology with new knowledge about Antin Rudnytsky's life-creative activity, the musical culture of the Ukrainian diaspora in the USA, the archival and source-studies foundations of reconstructing a creative personality, and the musico-verbal means of representing the image of Ukraine in the émigré artistic space. The dissertation clarifies the possibilities of applying the category of life-creative activity to the analysis of the émigré composer, expands the methodology of working with egotexts in musicology, and proposes an interpretive model of the diary corpus of Maria Sokil-Rudnytska.

The practical significance of the results obtained lies in the possibility of using the dissertation materials and conclusions in academic courses on the history of Ukrainian music, the history of the Ukrainian musical diaspora, musical source studies, the history of vocal and operatic culture, cultural studies, Ukrainian studies, archival studies, and biography studies. The results of the research may be used in preparing lecture courses, special courses, and seminars devoted to Ukrainian musical culture abroad, the work of émigré composers, problems of musico-verbal semantics, musical Shevchenkiana, as well as in concert-educational, archival, museum, and publishing practice. The dissertation materials may serve as a

basis for the further cataloguing, publication, and performance actualization of Antin Rudnytsky's legacy.

The dissertation ultimately demonstrates that Antin Rudnytsky's life-creative activity is of considerable significance for twentieth-century Ukrainian musical culture, as it represents one of the important vectors of its development that long remained insufficiently integrated into Ukrainian musicological discourse. The artist's figure attests that the Ukrainian musical culture of the diaspora in the USA was not a marginal or secondary phenomenon, but an independent space for preserving, developing, and internationally representing the national artistic tradition. Emigration did not destroy Rudnytsky's connection with Ukraine; rather, it gave this connection new forms — musico-intonational, institutional, historiographical, and civic-cultural. Through his compositional work, conducting and pedagogical activity, work with Ukrainian choral and operatic ensembles, musicological texts, archival materials, and personal documentary sources, Antin Rudnytsky appears as a representative of the broader process of preserving, transforming, and actualizing Ukrainian musical culture in the diasporic space.

Keywords: Antin Rudnytsky, life-creative activity, Ukrainian musical diaspora in the USA, émigré artist, biographical reconstruction, egotexts, relational heterodiaristic space, diaries of Maria Sokil-Rudnytska, epistolary heritage, musico-verbal concept, image of Ukraine, Shevchenkiana, symphonic cantata *The Epistle (Poslaniie)*, opera *Anna Yaroslavna*, Ukrainian music of the twentieth century.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

СТАТТІ У НАУКОВИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ УКРАЇНИ, ЩО ВІДОБРАЖАЮТЬ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ:

1. Варшавська А. «І мертвим, і живим...»: пророчі ідеї Тараса Шевченка в кантаті «Посланіє» Антіна Рудницького. *Українське музикознавство*. 2021. Вип. 47. С. 150–160. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256746>

Ключові слова: діаспора, Тарас Шевченко, поезія, кантата «Посланіє».

2. Варшавська А. Романтичні характеристики гармонії в камерно-вокальних творах Віктора Косенка на вірші поетів-символістів. *Українське музикознавство*. 2023. Вип. 49. С. 83–88. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2023.49.298983>

Ключові слова: Віктор Косенко, камерно-вокальний твір, романтичні риси гармонії, поети-символісти, Костянтин Бальмонт, Олександр Блок, «Вітер легковий», «Колискова», «Німої ти хочеться мені».

3. Варшавська А. Епістолярний спадок Антіна і Марії Рудницьких. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 84. Т. 1. С. 117–123. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-1-16>

Ключові слова: українські емігранти, щоденники, епістолярний спадок, Антін Рудницький, культурна спадщина, еміграція в США.

НАУКОВІ ПРАЦІ АПРОБАЦІЙНОГО ХАРАКТЕРУ:

4. Varshavska A. Shevchenko's Poetry in the Music of Antin Rudnytsky: The Cantata Epistle Based on the Poem "To the Dead, the Living and the Unborn..." *MIST: Art, History, Modernity, Theory: Scientific Journal on Art History and Cultural Studies*. 2025. Vol. 21. P. 221–234. <https://doi.org/10.31500/2309-7752.21.2025.358637>

Keywords: the work of Antin Rudnytsky, the poetry of Taras Shevchenko, Epistle, Ukrainian musical Shevchenkiana, Ukrainian diaspora, cantata, word and music, musical dramaturgy.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ (ДОПОВІДІ НА КОНФЕРЕНЦІЯХ):

1. Варшавська А. Актуалізація пророчих ідей Тараса Шевченка в кантаті «Послання» Антіна Рудницького [доповідь]. *V Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ». Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 4–6 листопада 2021 р. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/4-6-lystopada.pdf>

2. Варшавська А. Творчість Антіна Рудницького в соціокультурному просторі української діаспори США: історико-культурний вимір [доповідь]. *IX Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ». Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 6–8 листопада 2025 року. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/14_Programa-2025.pdf

3. Варшавська А. Антін Рудницький і Борис Лятошинський на сторінках епістолярію [доповідь]. *VII Міжнародна наукова конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. м. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 19–21 листопада 2025 року. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2026-04/Program-Methodology-2025.pdf

4. Варшавська А. Історіографія української діаспори середини ХХ століття через призму творчості Антіна Рудницького [доповідь]. *II Щорічний науково-мистецький проєкт: круглий стіл «Музичні арабески: науково-мистецький дискурс сучасного академічного виконавства»*. м. Київ, НМАУ, 28 березня 2026 р. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Vorzel-24.03.2026-1.pdf>

5. Варшавська А. Антін Рудницький та формування української еміграційної ідеології у США в другій половині ХХ століття [доповідь]. *Міжнародна наукова конференція «Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності»*. м. Київ, НМАУ, 4–6 травня 2026 р. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/-Konferntsiya-programa-2026.pdf>

ЗМІСТ

ВСТУП.....	22
-------------------	-----------

РОЗДІЛ 1.

МИТЕЦЬ В УКРАЇНСЬКОМУ ДІАСПОРНОМУ ПРОСТОРИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ	33
--	-----------

1.1. Формування української діаспори в контексті історичних міграційних процесів.....	33
1.2. Українська діаспора у США в процесах самоорганізації та збереження етнокультурної і мистецької ідентичності	47
1.3. Митець і життєтворчість: методологічні засади аналізу композиторської особистості в умовах еміграції.....	67
1.4. Еготексти у біографічній реконструкції творчої постаті: жанрові моделі та інтерпретаційні ролі.....	83
Висновки до Розділу 1	93

РОЗДІЛ 2.

РЕКОНСТРУКЦІЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО: СВІТОГЛЯДНИЙ, МИСТЕЦЬКИЙ ТА КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИЙ ВИМІРИ.....	98
--	-----------

2.1. Антін Рудницький і Україна: існування на межі екзистенційних світів	98
2.2. Американський період. Життєтворчість в умовах еміграції	125
2.3. Джерельна оптика життєтворчості Антіна Рудницького	142
2.3.1. Щоденники Марії Сокіл-Рудницької 1938–1948 років як реляційно-гетеродіаристичний простір реконструкції життєтворчості	142
2.3.2. Антін Рудницький — Борис Лятошинський. Епістолярний наратив	164
Висновки до Розділу 2	179

РОЗДІЛ 3.**ОБРАЗ УКРАЇНИ ЯК МУЗИЧНО-ВЕРБАЛЬНИЙ КОНЦЕПТ
ТВОРЧОСТІ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО****АМЕРИКАНСЬКОГО ПЕРІОДУ 185**

- 3.1. Шевченкове слово в камерно-вокальній творчості:
цикл «Три пісні на слова Т. Шевченка», ор. 25 185
- 3.2. Опера «Анна Ярославна»
як історико-державницька репрезентація України
в діаспорному культурному просторі..... 197
- 3.2.1. Історія створення, концепція лібрето
та сценічне втілення опери 197
- 3.2.2. Образ України-Руси у літературно-драматургічній
і музично-сценічній структурі опери «Анна Ярославна» 208
- 3.3. Симфонічна кантата «Послання»:
музично-вербальне втілення Шевченкової ідеї України..... 223
- 3.3.1. Задум, жанрова концепція та виконавська історія твору..... 223
- 3.3.2. Шевченкове слово у філософсько-художньому дискурсі 227
- 3.3.3. Особливості музично-драматургічного втілення слова і музики
у симфонічній кантаті «Послання»..... 231
- Висновки до Розділу 3 245

ВИСНОВКИ 250**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 257****ДОДАТКИ 278**

- Додаток А. Список публікацій здобувача 278
- Додаток Б. Основні твори Антіна Рудницького. Систематизований
перелік, укладений за опублікованими джерелами, архівними
описами та нотними матеріалами 280
- Додаток В. Хронограф життя і творчості Антіна Рудницького 288
- Додаток Г. Лібрето кантати «Послання» А. Рудницького 293
- Додаток Д. Схема фуги з кантати «Послання» А. Рудницького 294
- Додаток Е. Два листи А. Рудницького до Б. Лятошинського..... 295
- Додаток Є. Світлина..... 300

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Актуальність теми обумовлена потребою цілісного осмислення української музичної культури поза межами материкової України, зокрема в середовищі української діаспори США, де впродовж ХХ століття сформувався потужний простір збереження, трансформації та міжнародної репрезентації національної мистецької традиції. Українська діаспора постає не лише результатом історичних міграційних процесів, а складною соціокультурною системою, у якій через інституції, пресу, церкву, концертну практику, освітні осередки, громадські організації та мистецьку діяльність підтримувалася тяглість української національної ідентичності. Особливого значення в цьому контексті набуває музична культура діаспори, що функціонувала як форма культурної пам'яті, спосіб духовного самозбереження й засіб представлення України в іншомовному та іншокультурному середовищі.

У цьому проблемному полі особливе місце посідає постать Антіна Рудницького — композитора, диригента, піаніста, педагога, музикознавця, музичного критика, організатора українсько-американського мистецького життя. Його життєвий і творчий шлях містить кілька ключових вимірів української культури ХХ століття: європейський професійний вишкіл, досвід українського музичного модернізму міжвоєнної доби, вимушену еміграцію, активну діяльність у культурному просторі української діаспори США, послідовну орієнтацію на національну тематику та прагнення репрезентувати українську музику як повноцінну частину європейського й світового мистецького процесу.

Актуальність дослідження посилюється тим, що творча спадщина А. Рудницького й досі залишається недостатньо інтегрованою у вітчизняний музикознавчий дискурс. Окремі аспекти його діяльності висвітлювалися в працях українських і діаспорних авторів, однак цілісне осмислення життєт-

ворчості митця як складної системи, у якій поєднано біографічні злами, художня творчість, професійні ролі, інституційна діяльність, музикознавча праця, еміграційний досвід і національно-культурна місія, досі не було здійснене. Недостатньо досліджено й американський період його життя, що є визначальним для розуміння зрілої творчості композитора, зокрема його вокально-симфонічних, хорових і музично-сценічних опусів, а також історико-критичної праці «Українська музика».

Особливу актуальність становить залучення архівних матеріалів, пов'язаних з Антіном і Марією Рудницькими. У межах цієї дисертації авторка вперше системно дослідила архів Рудницького, зокрема щоденники Марії Сокіл-Рудницької (велися упродовж 1938–1948), які досі не були належно введені до активного наукового обігу. Цей корпус документів відкриває унікальну можливість реконструювати не лише окремі факти біографії А. Рудницького, а й саму структуру його еміграційного буття: родинно-мистецький простір, повсякденність, концертну практику, професійну адаптацію, матеріальні випробування, комунікативні зв'язки та культурну місію митця в українській діаспорі США.

Недостатнє висвітлення життєтворчості А. Рудницького, фрагментарність дослідження його американського періоду, невведеність до широкого наукового обігу важливих архівних джерел, а також потреба в осмисленні образу України в музично-вербальній структурі його творів зумовили вибір теми дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності Національної музичної академії України (2021–2025 рр.) № 28 «Історія української музики в аспекті сучасного музикознавства». Тему дисертації уточнено (перезатверджено) рішенням Вченої ради НМАУ (Наказ 104–А від 28.05.2026 року, протокол № 13).

Наукова проблема дисертації полягає у формуванні цілісного наукового уявлення про життєтворчість Антіна Рудницького як багатовимірний

феномен української музичної культури діаспори США, що поєднує композиторську, диригентську, виконавську, педагогічну, музикознавчу, критико-публіцистичну та організаційно-громадську діяльність митця в умовах еміграції.

Мета дослідження — здійснити комплексний мистецтвознавчий аналіз життєтворчості Антіна Рудницького у культурному просторі української діаспори США, реконструювавши її біографічні, архівно-джерельні, інституційні, музично-вербальні, жанрово-стильові та національно-репрезентативні виміри.

Для досягнення поставленої мети визначено такі **завдання дослідження**:

– окреслити історико-культурні передумови формування української діаспори та специфіку функціонування українського культурно-мистецького середовища у США;

– визначити теоретико-методологічні засади аналізу життєтворчості композиторської особистості в умовах еміграції;

– дослідити український та американський періоди життєтворчості Антіна Рудницького, виявивши ключові біографічні, професійні й світоглядні біфуркації його творчого шляху;

– охарактеризувати архівно-джерельну базу дослідження, зокрема корпус матеріалів родини Рудницьких, щоденники Марії Сокіл-Рудницької та епістолярні документи, пов'язані з Антіном Рудницьким;

– висвітлити роль Антіна Рудницького в українсько-американському музичному житті як композитора, диригента, педагога, організатора концертної практики, музикознавця й культурного репрезентанта української громади;

– проаналізувати музично-вербальне втілення образу України у творах Антіна Рудницького американського періоду, зокрема в циклі «Три пісні на слова Т. Шевченка», опері «Анна Ярославна» та симфонічній кантаті «Посланіє»;

– узагальнити значення життєтворчості Антіна Рудницького для української музичної культури ХХ століття та для сучасного осмислення мистецької спадщини української діаспори США.

Об'єкт дослідження — українська музична культура діаспори США XX століття.

Предмет дослідження — життєтворчість Антіна Рудницького у культурному просторі української діаспори США, яку розглянуто в біографічному, архівно-джерельному, інституційному, музикознавчому, жанрово-стильовому та музично-вербальному вимірах.

Хронологічні межі дослідження охоплюють 1902–1975 роки — час життя Антіна Рудницького. Основну увагу зосереджено на американському періоді його життєтворчості, що розпочався наприкінці 1930-х років і тривав до смерті митця. Для аналізу архівно-джерельного матеріалу особливе значення мають щоденники Марії Сокіл-Рудницької (1938–1948). Історико-культурний контекст дослідження передбачає також звернення до ширших процесів формування української діаспори від кінця XIX століття до другої половини XX століття, а в окремих методологічних і діаспорознавчих аспектах — до сучасного наукового осмислення українського зарубіжжя.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети використано комплекс загальнонаукових і спеціальних підходів та методів. Для окреслення заявленої проблематики залучено корпус історико-культурних, діаспорознавчих, біографічних, джерелознавчих, музикознавчих, герменевтичних та інтермедіальних підходів, спрямованих на осмислення творчої особистості митця в умовах еміграції. Така інтеграція дала змогу дослідити життєтворчість А. Рудницького як цілісну систему, у якій взаємодіють біографічні події, професійні ролі, художні тексти, еготекстуальні джерела, інституційна активність і національно-культурна пам'ять.

Феноменологічний підхід використано для аналізу еміграційного буття митця як досвіду просторового, культурного й екзистенційного переміщення, що трансформується у форми мистецького служіння, символічного зв'язку з Україною та культурної присутності в іншомовному середовищі. *Біографічний метод* застосовано для реконструкції українського й американського періодів життя А. Рудницького. *Архівно-джерелознавчий метод* уможливив ви-

явлення, систематизацію та інтерпретацію матеріалів, пов'язаних з Антіном і Марією Рудницькими, зокрема щоденників Марії Сокіл-Рудницької та листів А. Рудницького до Б. Лятошинського.

Метод системного аналізу дав змогу розглянути життєтворчість А. Рудницького як багаторівневу цілість, у якій композиторська, диригентська, педагогічна, музикознавча й організаційно-громадська діяльність взаємодоповнюють одна одну. *Історичний метод* застосовано для окреслення процесів формування української діаспори та культурного середовища США, у якому розгорталася зріла діяльність митця. *Порівняльний метод* використано з метою зіставлення українського й американського етапів життєтворчості А. Рудницького, а також для осмислення його творчості у зв'язках з українським музичним модернізмом і діаспорною культурною практикою.

У межах мистецтвознавчого підходу використано низку музикознавчих методів: *жанрово-стильовий, інтонаційно-драматургічний, семантичний, музично-вербальний, структурно-функціональний та інтертекстуальний*. Вони дали змогу охарактеризувати камерно-вокальні, хорові, вокально-симфонічні й музично-сценічні твори А. Рудницького американського періоду. *Структурно-функціональний метод* застосовано для вивчення ролі програмних назв, поетичних текстів, історичних сюжетів, національних символів і паратекстуальних елементів у формуванні образу України як музично-вербального концепту. *Епістологічний і діаристичний аналіз* використано для інтерпретації листів, щоденників та інших еготекстів як джерел біографічної й культурної реконструкції.

Теоретичну базу роботи складають праці, присвячені різним аспектам української діаспори, музичної культури українського зарубіжжя, життєтворчості митця, еготекстів, епістолярію, музично-вербальних взаємодій, української музичної історіографії та творчості Антіна Рудницького.

Зокрема, опрацьовано:

– фундаментальні праці з історії української діаспори, міграційних процесів, діаспорної ідентичності та українського зарубіжжя — Ю. Бачинського

[7; 8], Дж. Геллока [178], І. Драча [29], В. Євтуха [30], Л. Жовніренко [33], Ф. Заставного [36], Ю. Кондрашевської [50], Н. Кривди [61; 62], М. Куропася [65], Л. Мишуги [79; 80; 81], А. Попка та С. Лазебника [99], А. Попока [97; 98], В. Сатцевича [191], К. Чернової [161], Ю. Чопика [164];

– дослідження, присвячені українській музичній культурі, музичній діаспорі та історії української музики, — А. Житкевича [32], Г. Карась [45], Л. Кияновської [47], Л. Корній і Б. Сюті [57], О. Корчової [58], А. Ольховського [89], С. Павлишин [91], а також праці самого А. Рудницького [110; 112], що дають змогу розглядати його творчість у ширшому контексті української музичної історії ХХ століття;

– праці про Антіна Рудницького, його творчу спадщину, музикознавчу діяльність, оперні та фортепіанні твори, зокрема дослідження В. Витвицького [18], Д. Кузика [64], Є. Лазаревич [67], А. Мухи [83], О. Підківки [92], І. Суворової [143], Б. Сюті [146], А. Терещенко [148], Л. Філоненко [155], а також матеріали періодики [59; 82; 102; 104; 105; 106; 107; 108; 109; 110; 111; 112; 113] та архівні документи [3; 129; 130; 131; 132; 133; 134; 135; 136; 137; 138; 139; 128; 168; 188; 189; 190], що дали змогу уточнити окремі етапи біографії митця, рецепцію його творчості й характер його культурно-громадської діяльності;

– дослідження з проблем життєтворчості, біографічної реконструкції, еготекстів, епістолярію й документів особового походження — Т. Гомон [21; 22], К. фон Грейєрца [177; 207], В. Дєпката [172], І. Єрмакова та Д. Пузікова [31], П. Дж. Ікіна [174], А. Ільків [38; 39], Г. Кабки [43], О. Коляструк [49], М. Копиці [51; 52; 53; 54], Ф. Лежена [182], Г. Мазохи [76], Я. Прессера [187], Н. Савицької [117], І. Савчука [118; 119; 120], С. Сміт і Дж. Вотсон [195], Л. Стенлі [196], які створюють теоретичні підстави для аналізу щоденників, листів і спогадів як повноцінних джерел реконструкції творчої особистості;

– праці, присвячені музично-вербальним взаємодіям, вокальній та оперній драматургії, семантиці музичного тексту й інтерпретації поетичного слова в музиці, — Б. Асаф'єва [4], А. Калініної [44], Л. Мазеля [75], Т. Озарко

[88], Є. Руч'євської [115], І. Способіна [138], О. Фрайт [157; 158], М. Черкашиної-Губаренко [160], а також шевченкознавчі дослідження Г. Грабовича [23; 24], О. Забужко [35], Є. Нахліка [86], Н. Слухай [125], В. Смілянської та Н. Чамати [127], Л. Тарнашинської [147], Н. Чамати [159], які дали змогу осмислити Шевченкове слово як важливий чинник музично-вербальної концептуалізації образу України у творчості А. Рудницького.

Джерельну базу дослідження становлять опубліковані та неопубліковані матеріали, пов'язані з Антіном і Марією Рудницькими, зокрема:

ЦДАМЛМ України. Ф. 1188. Сокіл-Рудницька Марія Іванівна (1902–1999), українська співачка. Оп. 1. Спр. 1, 5, 7, 8, 12, 22, 23, 26. 1922–1992.

Antin Rudnyts'kyi papers, 1957–1974 : finding aid. Collection 012 / Shevchenko Scientific Society Archives. New York, NY, USA, 2024.

Rudnytsky, Antin // Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S. Archives. Call No. CXIV. 1934–1968. 19.5 cm. 1 box, 2 folders.

Rudnytsky, Antin // Nicolas Slonimsky Collection. Library of Congress. Music Division. ML31.S6. Box 226. Biographical Materials on Composers and Performers, 1920–1989.

Rudnytsky, Roman. Letters and Cards. August 1968–August 1973 // Rosina Lhevinne papers. The New York Public Library. Music Division. Call No. JPB 94-4. Box 8, folder 13 [MAI-45282].

Архів Меморіального кабінету-музею Бориса Лятошинського. Матеріали, пов'язані з Антіном Рудницьким та українським музичним середовищем ХХ ст. [Два листи від А. Рудницького до Б. Лятошинського]. [15 квітня, 1963 р.; 8 березня, 1965 р.]. Без інв. №.

Окремий корпус джерел становлять матеріали Архіву родини Рудницьких, передані А. Варшавській і збережені в приватній колекції авторки дисертації. До цього архівного комплексу входять нотні автографи, концертні програми, афіші, рецензії, листування, біографічні матеріали та авторські праці А. Рудницького (Нотні автографи, концертні програми, афіші, рецензії, лис-

тування, біографічні матеріали та авторські праці А. Рудницького. [1930–1990-ті рр.]. Без інв. №.).

Особливу джерельну цінність мають щоденники Марії Сокіл-Рудницької (1938–1948 рр., приватна колекція авторки праці), які в дисертації розглянуто як реляційно-гетеродіаристичний простір реконструкції життєтворчості Антіна Рудницького (Сокіл-Рудницька М. І. Щоденники. 1938–1948. Рукописні зошити. Приватна колекція авторки дисертації [129–139]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації вперше комплексно проаналізовано життєтворчість Антіна Рудницького у культурному просторі української діаспори США, у результаті чого одержано такі нові наукові результати:

– *вперше* здійснено цілісне осмислення життєтворчості Антіна Рудницького як багатовимірного феномена української музичної культури ХХ століття, що поєднує композиторську, диригентську, виконавську, педагогічну, музикознавчу, критико-публіцистичну та організаційно-громадську діяльність;

– *вперше* системно досліджено архів Рудницького, зокрема щоденники Марії Сокіл-Рудницької 1938–1948 років, які введено до наукового осмислення як унікальний корпус документів особового походження та як джерело реконструкції американського періоду життєтворчості А. Рудницького;

– *вперше* запропоновано інтерпретацію щоденників Марії Сокіл-Рудницької як реляційно-гетеродіаристичного простору, у якому постать композитора постає не у формі прямого самосвідчення, а через щоденникову оптику дружини, родинне співбуття, еміграційний побут, професійну адаптацію, концертну практику та культурну місію;

– *уточнено та доповнено* біографічну реконструкцію українського й американського періодів життєтворчості А. Рудницького, зокрема через аналіз архівних матеріалів, еготекстів, концертних свідчень, листування й музикознавчих праць;

– *проаналізовано та систематизовано* основні механізми еміграційної життєтворчості митця: біфуркаційний, рольово-диспозиційний, компенсаторний, інституційний та музично-вербальний;

– *додовнено* уявлення про роль Антіна Рудницького в українсько-американському музичному житті як організатора хорової, оперної, концертної, педагогічної та музикознавчої діяльності в діаспорному середовищі;

– *доведено*, що образ України у творчості А. Рудницького американського періоду функціонує як багаторівневий музично-вербальний концепт: у камерно-вокальному циклі «Три пісні на слова Т. Шевченка» він набуває внутрішньо-психологічного й меморіального виміру; в опері «Анна Ярославна» — історико-державницького та європейсько-репрезентативного значення; у симфонічній кантаті «Посланіє» — соборно-національного, громадянсько-пророчого й духовно-відроджувального змісту;

– *набуло подальшого розвитку* осмислення української музичної культури діаспори США як самостійного простору збереження, розвитку та міжнародної репрезентації національної мистецької традиції.

Теоретичне значення роботи полягає у збагаченні вітчизняного мистецтвознавства новими знаннями про життєтворчість Антіна Рудницького, музичну культуру української діаспори США, архівно-джерельні засади реконструкції творчої особистості та музично-вербальні способи репрезентації образу України в еміграційному мистецькому просторі. У роботі уточнено можливості застосування категорії життєтворчості до аналізу композитора-емігранта, розширено методологію роботи з еготекстами в музикознавстві, а також запропоновано інтерпретацію щоденникового корпусу Марії Сокіл-Рудницької як реляційно-гетеродіаристичного джерела.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості використання матеріалів і висновків дисертації в навчальних курсах з історії української музики, історії української музичної діаспори, музичного джерелознавства, історії вокальної та оперної культури, культурології, україністики, архівознавства й біографістики. Результати дослідження можуть бути викори-

стані під час підготовки лекційних курсів, спецкурсів і семінарів, присвячених українському музичному зарубіжжю, творчості композиторів-емігрантів, проблемам музично-вербальної семантики, Шевченкіани в музиці, а також у концертно-просвітницькій, архівній, музейній та видавничій практиці. Матеріали роботи можуть стати підґрунтям для подальшої каталогізації, публікації та виконавської актуалізації спадщини Антіна Рудницького.

Апробація матеріалів дисертації. Основні положення та результати дослідження доповідалися й обговорювалися на низці міжнародних наукових конференцій, що підтверджує їх апробацію і схвалення науковою спільнотою. Зокрема, матеріали дисертації представлено на таких форумах: V Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 4–6 листопада 2021 р.); IX Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 6–8 листопада 2025 р.); VII Міжнародна наукова конференція «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (м. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 19–21 листопада 2025 р.); II Щорічний науково-мистецький проєкт, круглий стіл «Музичні арабески: науково-мистецький дискурс сучасного академічного виконавства» (м. Київ, НМАУ, 28 березня 2026 р.); Міжнародна наукова конференція «Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності» (м. Київ, НМАУ, 4–6 травня 2026 р.).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 3 публікаціях у фахових наукових виданнях України за спеціальністю 025 — музичне мистецтво. Окремі положення роботи представлено також у науковій праці апробаційного характеру, присвяченій Шевченковому слову в музичній творчості Антіна Рудницького.

Структура та обсяг дисертації. Структура роботи зумовлена метою і завданнями дослідження. Дисертація складається з анотацій українською та англійською мовами, списку публікацій здобувача, вступу, трьох розділів, ви-

сновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел зі 197 найменувань та 5 додатків (Додаток А. Список публікацій здобувача; додаток Б. Основні твори Антіна Рудницького. Систематизований перелік, укладений за опублікованими джерелами, архівними описами та нотними матеріалами; Додаток В. Хронограф життя і творчості Антіна Рудницького; Додаток Г. Лібрето кантати «Посланіє» А. Рудницького; Додаток Д. Схема фуґи з кантати «Посланіє» А. Рудницького; Додаток Е. Два листи А. Рудницького до Б. Лятошинського; Додаток Є. Світлина). Повний обсяг дисертації становить 309 сторінок, з них основний текст займає 234 сторінки.

РОЗДІЛ 1

МИТЕЦЬ В УКРАЇНСЬКОМУ ДІАСПОРНОМУ ПРОСТОРИ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

1.1. ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНИХ МІГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

У сучасному дискурсі про міграційні явища діаспору розуміють як спільноту мігрантів або нащадків мігрантів, чия ідентичність і відчуття належності сформовані через міграційний досвід, пам'ять про походження та збереження реальних або символічних зв'язків із країною предків [192]. Для формування українського контексту це має особливе значення, оскільки поняття «українська діаспора» не вичерпується лише класичною еміграцією до країн Заходу. Воно охоплює ширший спектр історичних і соціокультурних явищ. Йдеться, зокрема, про українські громади на суміжних етнічних територіях, східні колонізаційні переселення, політичну еміграцію, а також покоління вихідців з України, які різною мірою зберігають зв'язок з історичною батьківщиною.

У науковій традиції саме поняття «діаспора» має складну семантичну історію. У робочому документі Центру з питань міграції, політики і суспільства Оксфордського університету / COMPAS, де узагальнено класичні підходи до осмислення діаспори, наголошується, що термін походить від грецьких слів *speiro* — «сіяти» та *dia* — «через», «понад», а в ранньомодерному й новітньому вжитку тривалий час був пов'язаний передусім із досвідом єврейського розсіяння [див.: 178]. Згодом його зміст істотно розширився й перестав бути прив'язаним лише до одного історичного прикладу. Отож сучасні дослідження діаспори спираються не на єдине, раз і назавжди усталене визначення, а на сукупність критеріїв, що відрізняють діаспору від будь-якої мобільної групи мігрантів.

Важливого значення для методологічного осмислення поняття діаспори набули підходи Вільяма Сафрана та Роджерса Брубейкера, які у праці Джеффри Геллока розглядаються як ключові орієнтири сучасної дискусії про межі й аналітичну продуктивність цього терміна. Узагальнюючи позицію В. Сафрана, Дж. Геллок зазначає, що діаспору можна окреслити через низку взаємопов'язаних ознак: розсіяння з одного первинного осередку до двох або більше чужоземних територій; збереження колективної пам'яті, уявлення або міфу про первісну батьківщину; складні чи неоднозначні взаємини з приймаючим суспільством; наявність орієнтації на повернення; залученість до підтримання або відновлення батьківщини; а також тривалий зв'язок із нею, що підтримується через етнокомунальну свідомість і солідарність [178, с. 5–6].

Р. Брубейкер, натомість, пропонує більш чітке розуміння діаспори, зводячи її до трьох основних ознак: просторове розсіяння, орієнтація на реальну або уявну батьківщину та підтримування символічних меж групи через збереження відмінної ідентичності щодо приймаючого суспільства. Принципово важливою у цьому контексті є також теза дослідника про те, що діаспору слід розглядати не лише як описову чи аналітичну категорію, а передусім як «категорію практики» [178, с. 7]. У цьому сенсі поняття діаспори означає не просто факт розсіяння певної групи, а спосіб артикуляції колективних вимог, формування політичних і культурних проєктів, мобілізації спільнот та апеляції до спільної пам'яті, ідентичності й лояльності щодо батьківщини.

Щодо України окреслених вище критеріїв діаспорного буття недостатньо без урахування інституційного виміру. Українська історіографія наголошує, що поняття «українська діаспора» утвердилося в науковому обігу порівняно недавно, а повноцінне функціонування діаспори можливе лише за умови, коли спільнота поза межами історичної батьківщини набуває певного інституційного оформлення, виробляє механізми внутрішньої інтеграції та зберігає здатність підтримувати національну самоідентифікацію в іноетнічному середовищі. Саме тому не кожна група емігрантів може бути означена як діаспора. Визначальними чинниками тут постають наявність організаційних

структур, мереж солідарності, символічного зв'язку з Україною, а також сталі практики культурного самовідтворення, через які спільнота підтримує власну історичну пам'ять, мовно-культурну тяглість і відчуття належності до українського національного простору [див.: 84].

Підсумовуючи, зазначимо, що в аналітичному сенсі українська діаспора є історично змінною, проте структурно впізнаваною формою існування частини українського етносу поза межами сучасної України. Її формування залежало від багатьох чинників, а саме: від економічних криз, імперських і державних кордонів, воєн, політичних репресій, колонізаційних проєктів і здатності мігрантів до самоорганізації [див.: 30]. Така оптика уможлиблює відійти від надто спрощеної «хвильової» схеми й побачити за нею глибші соціокультурні механізми.

Перші форми української присутності поза межами етнічного ядра мають давнє походження і не можуть бути зведені лише до модерної трудової міграції. З цього приводу В. Євтух зазначає, що предтечами цього феномена були як автохтонні українські групи на суміжних етнічних землях, так і вихідці з українських територій, які в різні історичні періоди опинялися в Османській імперії, Російській імперії та країнах Центральної і Західної Європи. До таких груп належали козаки, студенти, релігійні діячі, митці, науковці, полонені, переселенці та інші категорії осіб, чия присутність за межами українських земель ще не завжди мала інституційно оформлений характер. За наведеними у статті даними, вже станом на 1880 р. поза межами українських земель проживало близько 1,2 млн українців [30]. Отже, масова міграція кінця XIX ст. розгорталася на тлі вже наявних, хоча різнорідних і не завжди організаційно структурованих позаукраїнських осередків.

Показовим раннім прецедентом української політичної присутності за межами власного територіального простору стала еміграція, спричинена поразкою Івана Мазепи та шведського короля Карла XII під Полтавою 1709 року. Саме ця подія створила передумови для формування одного з перших значущих осередків української політичної еміграції. Представники мазепин-

ського середовища, зокрема Пилип Орлик, Андрій Войнаровський, Григор Орлик та Григорій Герцик, продовжували політичну діяльність поза межами Гетьманщини — у володіннях Османської імперії, а також у Франції, Швеції та Польщі. Іншим важливим прикладом стало переселення частини запорожців після зруйнування Запорозької Січі 1775 р. до Добруджі, де згодом сформувався Задунайський козацький осередок [див.: 175]. Ці явища ще не становили модерної діаспори в інституційно оформленому розумінні, однак вони засвідчили ранні форми позатериторіального збереження політичної пам'яті, групової солідарності та уявлення про історичну тяглість української спільноти.

Якісно новий етап у формуванні української присутності поза межами етнічних земель припадає на останню чверть XIX ст., коли міграційні процеси набули масового характеру. Вихідці з підросійських українських територій у цей період переважно пересувалися на схід — до Сибіру, Центральної Азії та Далекого Сходу. Натомість населення австро-угорської частини українського етнічного простору дедалі активніше мігрувало на захід, передусім до країн Американського континенту. В обох випадках провідними чинниками переселення були аграрне перенаселення, соціальна бідність, обмеженість земельних ресурсів і недостатній розвиток промисловості, що не могла поглинути надлишок сільського населення [див.: 175]. Саме ця двовекторність міграційного руху — східна колонізаційна та західна трансатлантична — має принципове значення для розуміння української діаспори як складного й неоднорідного історичного явища. Вона засвідчує, що українське «розсіяння» формувалося не за єдиною моделлю, а в різних політичних, соціально-економічних і цивілізаційних контекстах.

Перша хвиля масової еміграції традиційно датується останньою чвертю XIX століття і триває до Першої світової війни. У західноукраїнських землях вона виникла як відповідь на системну демографічну та соціально-економічну кризу. Потрібно зазначити, що наприкінці XIX — на початку XX століття еміграція із західноукраїнських земель набула масового характеру. До Першої світової війни понад 500 тис. галичан, буковинців та закарпатців виїхали до

країн Америки — передусім до США, Канади, Бразилії та Аргентини [див.: 46]. Особливо гострим був тиск малоземелля, безробіття та занепаду традиційного селянського господарства, через що еміграція ставала не випадковою, а структурно зумовленою стратегією виживання. Перші маршрути цієї хвилі були різнорідними. У 1877 році почалася масова міграція до США із Закарпаття та Лемківщини. Згодом еміграційний рух поширився на Східну Галичину, Буковину та інші регіони західноукраїнського простору. На початковому етапі серед його мотивацій переважав заробітчанський чинник, коли значна частина мігрантів не розглядала виїзд як остаточний розрив із батьківщиною, а пов'язувала його з наміром заробити кошти, повернутися додому, придбати землю й зміцнити власне соціально-економічне становище. Саме тому рання стадія першої хвилі української еміграції мала значною мірою циркулярний характер і не може бути однозначно витлумачена лише як колонізаційне або остаточне переселення.

У канадському напрямку символічним початком української еміграції традиційно вважається 1891 рік, коли Іван Пилипів і Василь Єленяк, вихідці з Небилова, прибули до Канади з метою оцінити її придатність для майбутнього поселення. Їхні повідомлення про можливість отримання землі стали одним із чинників активізації переселенського руху й сприяли заснуванню 1892 р. першої української колонії в Едні-Стар в Альберті. Важливу роль у переорієнтації частини еміграційного потоку з Бразилії до Північної Америки відіграв Осип Олеськів, який 1895 р. здійснив поїздку до Канади, після чого послідовно популяризував цей напрям серед галицького селянства. Унаслідок цього Канада поступово перетворилася на один із провідних центрів раннього українського поселення, причому майже дві третини іммігрантів осідали у прерійних провінціях — Манітобі, Саскачевані та Альберті.

Південноамериканський напрям української еміграції мав власну соціально-економічну й колонізаційну специфіку. У Бразилії перша масова хвиля переселення, відома як «бразильська гарячка», у 1895–1897 рр. привела до штату Парана понад 20 тис. дрібних і безземельних селян. Однак реальні

умови колонізації істотно відрізнялися від еміграційних очікувань, коли замість обіцяних родючих земель переселенці нерідко отримували важкі для освоєння лісові ділянки, що зумовило часткове повернення колоністів до Галичини. В Аргентині перші документально зафіксовані українські поселення в провінції Місьйонес датуються 1897 роком. Відомо, що до початку Першої світової війни тут уже сформувалася помітна українська громада. Основний масив поселенців становили галицькі селяни, які прибували переважно родинами та орієнтувалися вже на тривале соціально-господарське вкорінення.

Соціальний профіль першої хвилі української еміграції був переважно селянським. У Канаді більшість іммігрантів походила з Галичини та Буковини; серед них кількісно переважали чоловіки, хоча досить поширеним було й родинне переселення. Рівень письменності залишався невисоким, а основною економічною моделлю адаптації ставало фермерське господарство. Водночас саме ця селянська еміграція започаткувала процес формування діаспори у власному, інституційно наповненому значенні. Українські переселенці поступово створювали парафії, братства, товариства взаємодопомоги, школи, читальні, хори та пресові осередки. Через ці інституції розпорошені групи мігрантів трансформувалися в організовану етнонаціональну спільноту, здатну до самоорганізації, культурного відтворення й підтримання зв'язку з історичною батьківщиною.

Важливим індикатором цього інституційного переходу стала поява українськомовної преси. У США першою сталою українською газетою була «Свобода», заснована у 1893 році¹. Паралельно розгорталася мережа парафіяльного життя. Православні та греко-католицькі громади виконували не лише релігійні, а й ширші соціально-культурні функції, перетворюючись на центри громадської комунікації, взаємодопомоги та національного самозбереження. Загалом перша хвиля української еміграції мала значення не лише як демографічний процес. Саме вона сформувала базову інфраструктуру діаспорної самоорганізації, без якої українська присутність за кордоном залишалася б

¹ Від 1894 року «Свобода» стала органом Українського народного союзу.

сукупністю розрізнених трудових мігрантів, а не стала б організованою спільнотою з власними механізмами культурної й національної тяглості.

Історіографічно значущим джерелом для осмислення першої хвилі української еміграції стала праця Юліана Бачинського «Українська імміграція» (1914) [7] (перевидання 1995-го року — «Українська імміграція в Сполучених Штатах Америки» за редакцією та авторською передмовою В. Маркуся [8]), підготовлена на основі його подорожі до США і Канади 1905–1906 рр. Методологічне значення цієї праці полягає в тому, що українці за кордоном постають у ній не лише як об'єкт зовнішнього спостереження, а й як суб'єкт знання про власний еміграційний досвід, соціальну адаптацію та форми громадської самоорганізації.

Друга хвиля української еміграції, що розгорнулася в міжвоєнний період, істотно змінила соціальний, політичний і культурний характер закордонного українства. Її причини не обмежувалися лише економічними труднощами. Вона була зумовлена також поразкою Української революції 1917–1921 рр., зміною державних кордонів, політичними переслідуваннями та репресивними практиками в радянському, польському, румунському й чехословацькому політичних просторах. На відміну від переважно селянської першої хвилі міжвоєнна еміграція включала значну частину учасників боротьби за українську державність, представників інтелігенції, колишніх військових і політичних діячів. Вона була загалом освіченішою, організаційно активнішою та позначеною виразнішою національною самосвідомістю. Подібні тенденції простежуються і в південноамериканському напрямку, зокрема в Аргентині, куди в 1921–1939 рр. прибуло до 70 тис. українців. Серед них були не лише селяни, а й представники освічених верств, колишні військові та особи, пов'язані з політичним життям міжвоєнної української еміграції. Це свідчить про поступову зміну соціального профілю українського переселення, оскільки поряд із трудовою та родинно-ланцюговою міграцією дедалі виразніше окреслювалася політична еміграція.

У міжвоєнний період українське закордонне життя стало більш політизованим та інституційно розгалуженим. Поряд із міграційними практиками, що продовжували традиції першої хвилі, формувалися структури політичного екзилу, пов'язані з урядом УНР в еміграції, партійними середовищами, пресою, академічними інституціями та культурними центрами у Празі, Варшаві, Відні, Берліні, Парижі, а згодом і в Північній Америці. Саме в цей час українська діаспора дедалі меншою мірою функціонувала як сукупність переселенських колоній і дедалі більшою мірою — як простір відтворення модерної політичної нації поза межами власної державності або в умовах підпорядкованого становища українських земель. У цьому сенсі друга хвиля не лише збільшила чисельність українців за кордоном, а й якісно трансформувала функції діаспори.

Третя хвиля української еміграції сформувалася після Другої світової війни й мала виразно політичний, гуманітарний та антирадянський характер. Її основу становили переміщені особи, які після завершення війни опинилися в таборах DP у Німеччині та Австрії. У 1946 р., після повернення частини переміщених осіб, у цих країнах залишалося близько 1,2 млн DP, серед яких понад 200 тис. становили українці. Близько 80 таборів були переважно українськими. Ці табори стали проміжним простором між воєнним досвідом, втраченою попереднього соціального середовища та подальшим розселенням у США, Канаді, Австралії, Аргентині й інших країнах². Загалом, повоєнна хвиля мала широкий географічний діапазон і стала одним із ключових чинників подальшого зміцнення українських громад у країнах Заходу та Південної півкулі світу.

Важливою ознакою повоєнної еміграції була її освітня, професійна й культурна структура. Порівняно з першою хвилею серед повоєнних мігрантів значно більшою була частка осіб із вищою освітою, досвідом політичної діяльності, викладання, інженерної праці, літературної, мистецької та наукової

² За даними *Encyclopedia of Ukraine*, у межах дії *Displaced Persons Act* 1948 р. до Сполучених Штатів прибуло близько 85 тис. українців. Австралія у 1948–1951 рр. прийняла приблизно 21,5 тис. українців, тоді як Аргентина в 1946–1950 рр. — близько 6 тис. колишніх переміщених осіб [див.173].

практики. Це означає, що повоєнна діаспора не лише відтворила вже наявні інституції закордонного українства, а й істотно інтелектуалізувала та політизувала їх. Саме представники третьої хвилі посилили мережі культурної дипломатії, наукового життя, видавничої справи, політичного лобювання та репрезентації українського питання у західному світі. У результаті діаспора дедалі виразніше набувала функцій активного суб'єкта міжнародної комунікації, спрямованої на підтримання української політичної ідентичності в радянських умовах.

Зрілість повоєнної західної діаспори виявилася також у формуванні наднаціональних координаційних структур. Одним із найважливіших інституційних виявів цього процесу стало заснування 1967 р. Світового Конгресу Українців як своєрідного глобального представницького голосу українців світу [див.: 124]. Цей факт має принципове значення для корекції поширеного у вітчизняних текстах уявлення про те, що інституційна консолідація світового українства розпочалася лише після проголошення незалежності України 1991 року. Насправді відновлення української державності не започаткувало, а радше переорієнтувало функції вже сформованої й інституційно зрілої діаспори. Її діяльність поступово зміщувалася від моделі «збереження України поза Україною» до моделі партнерства з незалежною Українською державою.

Історія української діаспори буде неповною без урахування східного вектора переселень. Класична чотирихвильова схема, сформована переважно на матеріалі західної еміграції, лише частково описує східну діаспору, оскільки значна частина переміщень відбувалася в межах однієї держави — спочатку Російської імперії, а потім СРСР. Утім саме ці рухи породили великі компактні українські масиви поза сучасною територією України, які з погляду історичної ретроспективи стали важливою частиною закордонного українства. Інститут історії України включає до поняття української діаспори і колонізаційні міграції на схід, і подальші радянські переселення, якщо вони супроводжувалися збереженням етнічних ознак та зв'язку з Україною. Східні переселення почалися задовго до модерної трансокеанічної еміграції. У першій поло-

вині ХІХ століття вихідці з центральних та східних українських земель переселялися до чорноморських і приазовських степів, на Дон, у Передкавказзя, а від 1870-х років — до Сибіру, Туркестану та на Далекий Схід³.

Ці міграційні процеси були не лише реакцією на малоземелля та соціально-економічну кризу селянства, а й складовою імперської колонізаційної політики. Російський уряд цілеспрямовано стимулював переселення, оскільки воно давало змогу зменшити демографічний тиск у перенаселених регіонах, освоїти великі малозаселені території, посилити присутність імперії на Далекому Сході в умовах зростання японського чинника, а також сприяти русифікації корінного населення. У цьому сенсі східна українська діаспора формувалася водночас як наслідок селянської кризи і як один із результатів імперського колонізаційного проєкту. Така подвійна зумовленість істотно відрізняла її від західної еміграції, де визначальними чинниками були передусім ринки праці, доступ до землі та можливості соціально-економічного закріплення поза межами імперської «метрополії». Окремим осередком української присутності на сході стала так звана Зелена Україна, або Зелений Клин. Потрібно зазначити, що від початку ХХ ст. цією назвою окреслювали території Амурщини й Примор'я, які активно заселялися українцями⁴.

На південно-східному напрямку важливим осередком була Кубань, де сформувалося компактне українське населення. Водночас упродовж ХХ ст. під впливом радянської національної політики, русифікації та специфічної козацької регіональної ідентичності тут посилювалися процеси змішаної самоідентифікації, у межах якої українські, російські та козацькі маркери належності нерідко співіснували або витісняли один одного. Це дає підстави стверджувати, що для східної української діаспори проблема асиміляції, зміни ідентифікаційних маркерів і втрати мовно-культурної тяглості була особливо гострою, а в окремих аспектах навіть складнішою, ніж у країнах Заходу.

³ У 1885–1914 роках з дев'яти українських губерній за Урал вибуло 1,742 млн осіб, а з усіх українських територій — понад 2 млн; майже 35 % цих переселенців осіли в Сибіру, інші — переважно в Казахстані та на Далекому Сході. До 1914 року приблизно 2 млн українців закріпилися в Азії на постійно.

⁴ Станом на 1979 р. тут проживало 446 687 українців, що становило близько 8 % населення регіону.

Радянський період істотно трансформував східний вектор українського розселення. Від 1925 р. переселення на схід почали організовувати радянські владні структури, а в 1930-х рр. нові міграційні потоки були зумовлені колективізацією, голодом, а також розгортанням індустріальних проєктів у Сибіру та на Далекому Сході. Окреме місце в цьому процесі посідали українці, які опинилися в системі ГУЛАГу, воєнні евакуйовані 1941–1942 рр., а також частина репатріантів після 1945 р., які з різних причин не повернулися до України. У цьому контексті східна українська діаспора постає як історично специфічний тип діаспорного утворення, сформований на перетині добровільної міграції, адміністративно організованого переселення, примусу, політичного заслання та воєнного переміщення. Саме ця багатоаспектність її походження застерігає від механічного перенесення на східний український досвід моделі західної трудової еміграції.

Формування української діаспори доцільно розглядати крізь призму кількох послідовних хвиль еміграції, кожна з яких мала власні соціальні, політичні та інституційні характеристики. Традиційно дослідники визначають чотири хвилі української еміграції:

– перша трудова — 1877 (1870)–1914 рр. — спричинена економічними чинниками;

– друга хвиля — соціально-економічна та політична (1920–1940 рр.) формувалась здебільшого з політичних мотивів. Внаслідок поразки національно-визвольних змагань 1917–1920 рр. та боротьби за державність України під час Другої світової війни багато активних учасників цих рухів опору були змушені покинути Батьківщину. Серед них було багато політичних діячів, учених, письменників, митців та інших;

– третя хвиля (після 1945 р.) — мала яскраво виражений політичний характер і була наймасовішою. Після 1960-х рр. ХХ століття науковці виділяють і таку не традиційну хвилю виїзду, як «біжуча», тобто не масова і несконцентрована у часі, а навпаки, розтягнута на кілька десятиліть, аж до 1991 року.

– четверта («заробітчанська») — починаючи з 1990-х рр., періодично виникає трудова, спричинена новими історичними реаліями загальних євроінтеграційних процесів.

У дослідників-діаспорознавців побутують також додаткові теорії щодо асиміляції українців не на Заході, а на Сході, на територіях Росії, Східного та Західного Сибіру, Кубані та Приазов'я.

Лідія Жовніренко [33] відокремлює східну діаспору від загального процесу еміграцій, вважаючи, що вона сформувалася також кількома хвилями:

– перша — у XVI–XVII ст. за умов установаження польсько-литовського панування на південних територіях колишньої Русі;

– друга — на початку XVIII ст. за часів Петровського правління, що пов'язано із заснуванням Санкт-Петербурга та активним освоєнням північних земель;

– третя — ініційована Катериною II у зв'язку з ліквідацією Запорозької Січі та козацьким переселенням на Кубань і Приазов'я;

– четверта — під час Столипінських реформ, коли велика кількість селян вирушила на освоєння нових земель до Сибіру;

– п'ята — здебільшого примусова еміграція українців на схід у різні республіки Радянського Союзу у період 1920–1950-х років.

Крім цієї, є ще декілька точок зору на історичні хвилі діаспори. Одну з них висловлено в роботі Юрія Чопика: «Західна діаспора формувалася з чотирьох умовних хвиль: перша — внаслідок перенаселення, національного і релігійного гніту, до Америки і Канади, трошки пізніше — до Бразилії; друга — між двома світовими війнами, під впливом соціально-економічних і політичних чинників. Кінець Другої світової війни став початком третьої хвилі еміграції, яка практично мала політичний характер. Нова четверта хвиля еміграції, як частина сучасного міграційного процесу, розпочалася наприкінці 90-х років XX століття. На превеликий жаль, її громадяни почали покидати рідну землю не з власної волі, а внаслідок безробіття (закриття підприємств, невиплата заробітної плати)» [164, с. 48].

На відміну від попередніх хвиль новітня українська еміграція формувалася в умовах незалежної державності, глобалізованого ринку праці, відкритіших кордонів і поширення циркулярної мобільності. Вона поєднувала тимчасові заробітчанські стратегії, довгострокове проживання за кордоном, освітню міграцію, сімейне возз'єднання та підприємницькі переміщення. У сучасній літературі дедалі частіше порушується питання про те, що традиційна чотирьоххвильова схема не повністю відображає складність міграційних процесів кінця XX і початку XXI ст. Показовою для осмислення новітнього етапу української еміграції є дослідження Д. Ткача, у якому автор репрезентує п'ятихвильову модель українського міграційного руху. Саме російська агресія, анексія Криму, військові дії на сході України, а також пов'язана з ними соціально-економічна нестабільність розглядаються як чинники, що зумовили нові форми внутрішнього й зовнішнього переміщення. Серед визначальних ознак цієї хвилі дослідник виокремлює поєднання тимчасової та постійної міграції, зростання ролі студентів, IT-фахівців, науковців і професійних спільнот, а також активне використання цифрових комунікацій, соціальних мереж, українських шкіл за кордоном і нових культурних центрів як механізмів підтримання зв'язку з Україною та відтворення української ідентичності поза її межами [150, с. 180–182].

Повномасштабна російсько-українська війна після 2022 р. надала цим процесам безпрецедентного масштабу. За даними Eurostat, станом на 31 березня 2026 р. у країнах Європейського Союзу під режимом тимчасового захисту перебували 4,33 млн осіб, які втекли з України внаслідок російської агресії. Найбільші групи таких осіб зосереджені в Німеччині, Польщі та Чехії. Водночас Eurostat зазначає, що від початку повномасштабної війни країни ЄС надали тимчасовий захист 7,0 млн осіб, які виїхали з України. Це означає, що українська присутність у Європі набула нової просторової конфігурації та інтенсивності. Війна створила умови для формування нових мереж шкільництва, волонтерства, професійної кооперації, локальних культурних центрів і політичної мобілізації [198]. Водночас у науковому сенсі це розселення ще не в

усіх випадках можна автоматично означувати як діаспору. Остаточне перетворення масового воєнного переміщення на стабільну діаспорну конфігурацію залежатиме від тривалості перебування, рівня інституціоналізації, здатності до самоорганізації та характеру зв'язків із Україною.

Новітні дослідження української еміграції після 2014 і 2022 рр. засвідчують, що функції діаспори дедалі менше обмежуються лише збереженням мови, традиції та культурної пам'яті. Українські організації за кордоном активно долучаються до лобювання інтересів України, роботи з медіа, комунікації з місцевими політичними елітами, гуманітарної допомоги, військово-волонтерських ініціатив і формування міжнародної підтримки України. У цьому сенсі сучасна українська діаспора дедалі виразніше наближається до брубейкерівського розуміння діаспори як категорії практики. У розумінні Дж. Геллока ця концепція означає, що діаспору слід аналізувати не лише як спільноту, розсіяну поза межами батьківщини, а як форму колективної дії, через яку група артикулює вимоги, формує проекти, мобілізує ресурси й апелює до лояльності щодо батьківщини [178]. Саме тому сучасне українське закордоння варто розглядати не лише як демографічний наслідок міграції, а і як активного учасника міжнародно-політичного процесу, що впливає на образ України у світі й бере участь у підтриманні її суб'єктності.

Узагальнюючи, формування української діаспори слід тлумачити як довготривалий історичний процес, у якому міграція є лише початковою умовою, але не завершеною формою діаспорного буття. Від ранньомодерної політичної еміграції, локальних колонізаційних переселень і трансатлантичної селянської мобільності до повоєнного розселення переміщених осіб, післярадянської трудової міграції та сучасного воєнного переміщення українська присутність за межами Батьківщини постійно змінювала соціальний склад, канали самоорганізації та суспільні функції. Класична «хвильова» схема залишається продуктивною для історичного аналізу, однак потребує уточнення з огляду на східний вектор українського розселення, пострадянську мобільність і новітню воєнну міграцію. Українська діаспора постає не в момент са-

мого виїзду, а тоді, коли розсіяна спільнота набуває інституційного оформлення, виробляє механізми солідарності, підтримує культурну тяглисть і формує сталі практики взаємодії з Україною. У цьому сенсі історія української діаспори є невід'ємною частиною історії України, оскільки за умов відсутності, слабкості або зовнішнього обмеження державних інституцій саме діаспорні мережі нерідко брали на себе функції збереження політичної пам'яті, культурної спадкоємності та міжнародного представництва українського питання.

1.2. УКРАЇНЬКА ДІАСПОРА У США В ПРОЦЕСАХ САМООРГАНІЗАЦІЇ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ І МИСТЕЦЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Еміграцію нині розглядають як один із важливих чинників, що характеризує розвиток ХХІ століття. Це питання є багатовимірним та має різні аспекти свого виміру. Загальними причинами виїзду за кордон продовжують бути економічні еміграції (пошук кращих умов життя і праці), політичні (пов'язаність з війнами, дискримінацією людей, переслідуваннями) та стихійні (викликані природними катаклізмами). На сьогодні існують різні дати масових переселень. Однак точно можна сказати, що відлік свого існування діаспоряни вважають 1895 рік. Цьому підтвердженням є урочистості в залі Карнегі-гол у Нью-Йорку з відзначення 100-річчя діаспори. В концерті прозвучав спеціально замовлений конгресовим комітетом твір видатного українського композитора Івана Карабиця.

Імена та творчість багатьох митців, що опинилися поза Україною, не могло не стати центром зацікавлень з різних причин — політичних, соціальних, побутових. З настанням епохи Незалежності, коли перед Україною відкрилися можливості вивчення правдивої, не лакованої, не міфологізованої своєї історії, розпочалася актуалізація цієї проблеми для вчених різних галузей: філософів, культурологів, психологів, етномузикологів, соціологів та ін. Українська громада дізнавалася правду про існування величезного світу українського зарубіжжя, що налічує третину сучасного населення України. Це мотивує пошук відповідностей до багатьох питань, серед яких — історія і при-

чини початку масової еміграції, зосередження найбільш потужних емігрантських громад у світі, виклики для українців, які не бажають втрачати свою національну ідентичність.

Окрім історико-соціологічного, тривалий час феномен діаспори залишався маргіналізованим в етнокультурних і культуротворчих розвідках, майже не був представлений ученими у дослідженнях міграційних процесів в Україні. Натомість криваве ХХ століття породило масову еміграцію, яку спочатку вивчали та науково узагальнювали самі ж емігранти. Серед них Ю. Бачинський, В. Маркусь, М. Марунчак, Л. Мишуга, А. Цеглинський, Л. Ясінський та ін. автори. Проте спочатку, коли бракувало інформаційних джерел побутування і культурних традицій діаспори, робота із збирання цього матеріалу в Україні просувалася досить повільно. Документи, факти, розвідки, що ставали доступними, орієнтувалися на джерела самої діаспори, а саме на газетні і журнальні публікації, довідникові та енциклопедичні матеріали, словники, невеликі брошури та більш серйозні наукові розвідки.

Пізніше, із середини 1990-х рр. розпочав роботу Світовий конгрес українців, у ці роки до України повернувся часопис «Сучасність», що виходив у Мюнхені. Відбувалися різні масштабні мистецькі і політичні заходи, мета яких включити у загальноукраїнський контекст досягнення українців діаспори. Це були світові конгреси українців, літературні та кінофоруми. На початку 1990-х рр. тріумфально пройшли кілька Київ-Музик-Фестів, присвячених музичній творчості композиторів та виконавців — діаспорян. Усе це дало серйозний поштовх для масштабного нарощування темпів вивчення питань діаспорознавства.

На сучасному етапі можна виокремити низку досліджень методологічного, історичного, соціологічного та культурологічного напрямків таких українських учених, як Ф. Заставний, Н. Кривда, А. Попок, К. Чернова та ін. Роботи дослідників різні за жанром: від потужних монографій до невеликих, але глибоких за висновками статей у періодичних наукових виданнях. Так, Н. Кривда висунула низку теоретико-методологічних положень до теорії діаспоро-

знавства, узагальнивши, що «важливим чинником сучасного визначення діаспори вважається глобальний або континентальний характер розгалуженості її економічних, соціальних та політичних зв'язків, її здатність до консолідації, лобювання власних інтересів, впливу на політичні, соціальні структури країн проживання» [62, с. 51]. Дослідниця дає визначення діаспори як структурному компоненту: «структурно діаспора — це етнонаціональний субкультурний комплекс, особливо з огляду на її ідентифікацію у культурному просторі країни перебування, оскільки в ньому діаспора асоціюється із власною національною культурою, тобто розглядається як зовнішній етнокультурний чинник» [62, с. 66].

Н. Кривда визначає також модуси існування поняття «Чужий/Інший»: «Культурологічний аспект проблеми “Чужий / Інший” передбачає, передусім, вихід на зовнішнє спілкування з домінуючою культурою та її можливість завоювання» [61, с. 34]. Питання «Чужого» як елемента культури мало свій розвиток упродовж багатьох століть, але функція його залишається незмінною: воно породжує невдоволені фантазії та агресію. Однак унікальність культури можна осмислити через відношення з елементом «Іншим», що формує простір самоосмислення й існування людини. Саме формула «Свій — Чужий — Інший» є складним феноменом, який передбачає діалог культур, спілкування, індивідуалізацію та прокладає дорогу до подолання відчуженості, що є надзвичайно актуальним сьогодні.

Потрібно наголосити, що важливою складовою духовного та суспільного життя української діаспори була церква, яка виконувала не лише релігійну, а й культурно-консолідаційну функцію. Як наголошує Л. Біловус, через богослужбову практику, парафіяльне життя, збереження мови, обрядовості, традицій і національної пам'яті церковні інституції ставали одним із чинників підтримання української ідентичності в еміграційному середовищі [9, с. 345].

Згадуване вище дослідження Ю. Бачинського «Українська імміграція в З'єдинених Державах Америки» цілком справедливо можна вважати першою науковою працею про українську еміграцію до США [7; 8]. На думку В. Мар-

куся⁵, автора передмови до другого видання та відомого експерта з питань української еміграції, книга Ю. Бачинського є глибоким дослідженням про українську діаспору. Автор детально аналізує законодавчі акти, які сприяли чи перешкоджали еміграції. Феномен української еміграції Ю. Бачинський розглядає не як ізольоване явище, а на тлі соціально-економічних процесів, які відбувалися в кінці XIX — на початку XX ст. у різних країнах світу, зокрема у США. У монографії подано багатий історичний, соціологічний та економічний матеріал про тодішню українську імміграцію. Для нас особливу цінність має те, що автор звертає значну увагу на можливість збереження емігрантами старого способу життя та традицій з огляду на зовнішні впливи.

Ю. Бачинський детально описує щоденний побут української спільноти, простежує збереження національної культури чи відмову від неї (спроби облаштувати житло, одягатися «по-американськи» тощо). Автор наголошує на тому, що перша хвиля еміграції намагається додержувати українських традицій: засновує церкви, культурно-просвітницькі організації (школи, видавництва, хори, оркестри, спортивні товариства, музично-літературні вечори, театральні вистави тощо), веде політичне життя (публічні віче, преса). Підсумовуючи, автор зазначає, що діаспора існує досить відокремлено, не особливо цікавлячись американським публічним життям. Однак наступні покоління українців — «це вже справді американська молодь з іншими навичками, поведінкою, з іншим, “американським” способом розуміння справ, способом думати» [8, с. 26]. Та в своїх родинях вони ще «чують українську мову, навчаються в українських школах, спілкуються з людьми української громади» [8, с. 27]. Ю. Бачинський робить припущення, що вже діти дітей українців в Америці (тобто третє покоління емігрантів) гірше знатимуть мову своїх батьків, спілкуватимуться між собою англійською і будуть далекими від «справжніх українців». Утім такі процеси характерні не тільки для американської громади, а й для Австралії, Канади, Мексики, Аргентини тощо.

⁵ Василь Маркус (1922–2012) — український науковець, публіцист, журналіст і громадський діяч української діаспори у США. За фахом юрист і політолог, викладав політичні науки в Університеті Лойоли в Чикаго. У наукових працях значну увагу приділяв історії української еміграції, проблемам діаспорознавства та збереження національної ідентичності українців поза межами Батьківщини.

Окреме місце в осмисленні ранньої історії української громади США посідає праця М. Настасівського⁶ «Українська імміграція в Сполучених Державах», видана в Нью-Йорку 1934 року Союзом українських робітничих організацій як своєрідний документ внутрішнього самопізнання самої еміграційної спільноти. У вступі автор виходить із усвідомлення браку систематизованих знань про перші десятиліття українського життя в Америці, наголошуючи, що українська імміграція фактично не знає власної історії, початків громадського життя та умов, у яких формувався український робітничий рух у США. Саме тому книгу було задумано як спробу покласти «канву» для майбутньої історії української імміграції у Сполучених Державах [85, с. 8–10]. У цьому сенсі праця М. Настасівського істотно доповнює дослідження Ю. Бачинського. І, якщо останній фіксує стан української імміграції на початку ХХ століття, розглядаючи її як соціально-економічний і культурний феномен, то автор цієї праці уже з міжвоєнної перспективи простежує процес інституційного, ідеологічного та організаційного структурування громади. Попри виразну робітничо-соціалістичну оптику та подекуди полемічний характер оцінок, ця праця є цінною саме тим, що показує діаспору не як однорідну ностальгійну спільноту, а як складне середовище, у якому взаємодіяли й подекуди конфліктували різні його осередки.

Для нашого дослідження особливо важливими є спостереження М. Настасівського щодо культурно-освітнього життя ранньої української імміграції. Автор зазначає, що на початковому етапі хори, оркестри й театральні вистави існували переважно «при церкві і для церкви», під керівництвом священників і дяків [85, с. 72]. Водночас у праці простежено поступове формування іншої, світської, робітничо-громадської лінії культурної самоорганізації, пов'язаної з читальнями, бібліотеками, аматорськими театральними й співочими гуртками, лекційною та видавничою діяльністю [85, с. 241]. Така перспектива має прин-

⁶ Михайло Настасівський — український еміграційний публіцист, журналіст і діяч робітничого руху у США, пов'язаний із середовищем Союзу українських робітничих організацій марксистського спрямування. У науковому обігу він відомий насамперед як автор праці «Українська імміграція в Сполучених Державах» (Нью-Йорк, 1934), одного з ранніх узагальнювальних досліджень про соціальну, громадсько-організаційну, культурно-освітню та робітничу історію української імміграції у США.

ципове значення для аналізу життєтворчості А. Рудницького в США. Композитор діяв уже в середовищі, де культурна активність української громади поступово виходила за межі суто церковної опіки й набувала ширшого громадського, освітнього та академічного спрямування. Саме тому діяльність А. Рудницького можна розглядати як один із важливих етапів професіоналізації українського музичного життя в діаспорі.

Дещо інший тип осмислення української присутності в Америці репрезентує англomовна праця Ярослава Чиж⁷ «The Ukrainian Immigrants in the United States». На відміну від дослідження М. Настасівського, зорієнтованого передусім на внутрішнє самоусвідомлення робітничої еміграційної спільноти, розвідка Я. Чиж має виразно репрезентативний характер та адресована ширшому, зокрема англomовному, читачеві. Уже на початку автор акцентує проблему самоозначення спільноти, розмежовуючи поняття Ukrainian, Ruthenian, Russian, Carpatho-Russian тощо, що є принципово важливим для історії діаспори. Йдеться не лише про етнічну ідентифікацію, а про поступове входження української громади в американський суспільний простір як окремої національної спільноти [170, с. 1, 5–6]. У цьому сенсі його праця доповнює попередні передвоєнні дослідження 1930-х, переводячи історію української еміграції з площини соціально-економічного та робітничо-ідеологічного аналізу в площину публічної презентації українців як уже сформованої етнокультурної спільноти США.

У контексті нашого дослідження особливо слухними є авторські конотації про культурне життя українських іммігрантів. Автор звертає увагу на роль «народних домів», читалень, просвітніх осередків, української преси, аматорського театру, концертів, хорових та оркестрових виступів тощо. У його інтерпретації культура тодішньої діаспори постає одним із головних механізмів її консолідації й водночас засобом видимості спільноти в американ-

⁷ Ярослав Ількович Чиж (1894–1958; псевд. Ярослав Кутько) — український військовий, журналіст і громадський діяч у США, колишній старшина Січових Стрільців, член УВО, багаторічний редактор газети «Народна Воля» у Скрантоні. У повоєнний період працював у структурах, пов'язаних із питаннями міжнаціональних відносин у США, був співдиректором пресо-інформаційного агентства The Common Council for American Unity та головою Комісії УВАН для вивчення історії української імміграції у США.

ському середовищі. Показово, що серед найпоширеніших форм культурної активності автор називає театральні вистави, виконання українських пісень, концерти на честь Т. Шевченка, І. Франка та ін. знакових постатей, а також діяльність українських хорів і виконавців [170, с. 18–24].

У 1960-ті роки, які в Україні увійшли в історію як період відлиги у суспільно-політичному і культурному житті, завіса інформації про існування закордонних українців на деякий час привідкрилася. До України напівлегально почали надходити друковані видання, інформаційні довідники, навіть монографії про деяких діячів культури і науки. Ці дослідження мали узагальнюючий характер: монографія А. Шлепакова [166] про життя першої хвилі еміграції, стаття М. Варварцева [13] про витоки української діаспори, згадки про українську еміграцію у виданні «Історія міст і сіл Української РСР». Та все ж повна інформація про життєтворчість, наукові зрушення діаспорознавців залишалася недосяжною для радянських істориків, мистецтвознавців, соціологів.

Нова хвиля ґрунтовних досліджень про діаспору почалась у 1990-х роках. Так, Ф. Заставний торкається теми збереження українською діаспорою своїх національних традицій, наголошуючи, що «певну роль у збереженні мови, звичаїв та інших культурно-історичних надбань українського народу відіграє церква. Вона сприяла і сприяє консолідації емігрантів за релігійними та національно-етнічними ознаками: при багатьох церковних громадах створені і працюють школи, курси вивчення української мови та інших українознавчих предметів. В окремих країнах при таких громадах функціонують цілоденні школи (наприклад, у США школи із англійською мовою навчання, в яких українська мова вивчається як один з предметів)» [36, с. 57]. У вивченні української мови автор підкреслює роль громадських організацій. Збереженню національно-культурних традицій сприяла також наукова діяльність представників діаспори в галузі українознавства і народознавства, а також створення і розвиток україномовної преси, збереження пам'яті про історичні події та видатних особистостей тощо. Але дослідник зазначає і помітну роль процесів асиміляції.

Літературознавці, філософи, культурологи на сьогодні вже напрацювали значний доробок, пов'язаний з методологією, теоретичним осмисленням діаспори, культурологічними питаннями її існування, щоденного життя, інтересів, природних змін та еволюції. Щодо українського музикознавства, то дослідження залишаються на етапі початкового нагромадження фактології та теоретичного осмислення. Згадаємо такі праці, як «Маріан Кузан» та «Перша українська композиторка» [91] про першу жінку-композиторку Стефанію Туркевич-Лукиjanович за авторством С. Павлишин, ґрунтовне видання про діаспорянські осередки Г. Карась [45] та серію досліджень відомої музикознавиці Л. Кияновської [47].

Визначальною ознакою діаспори як етнічного утворення є так звана діаспорна свідомість її членів. Вона характеризується особливо стійким соціально-економічним, культурним та духовним становищем соціуму, особливою формою існування у фізичному і психологічному відриві від етнічного матеріка. На адаптацію емігрантів впливають такі чинники середовища, як ступінь подібності або відмінності між культурами, що визначається духовною дистанцією, вираженою в таких позиціях, як мова, релігія, структура сім'ї, рівень освіти, матеріальне благо, клімат, їжа, тощо. Іншим чинником постають особливості культури, до якої належать переселенці, а саме особливості країни перебування. При цьому дослідники відзначають суттєві ознаки існування діаспори в світі, як то специфіка колективного волевиявлення своїх членів, що бажають зберігати свою етнокультурну самобутність, залишаючись при цьому переселенською національною меншиною в країні осілости.

До діаспори не можна віднести будь-яку групу осіб певного етнічного походження, якщо немає внутрішнього прагнення до самозбереження, передбачаючи створення різноманітних організаційних форм. Діаспора, як цілісність, змушена шукати різних способів існування в іноетнічному соціальному оточенні. Процес набуває форми взаємодії між їхніми групами в рамках спільноти і суспільства. Американський дослідник С. Гантінгтон у своїй праці зауважував: «На індивідуальному рівні переїзд людей в інші місця, зміна соці-

ального середовища та професійного оточення розриває традиційні місцеві зв'язки, породжує почуття відчуженості та аномії (вакуум правових і етнічних норм) і призводить до кризи ідентичності, яку нерідко вдається перемогти, звертаючись до релігії» [179; 180]. Діаспора, відповідно до Гантінгтової концепції, постає не лише як етнічна меншина в іншому державному середовищі, а як носій певного культурно-історичного досвіду, що зберігається і відтворюється поза межами етнічного материка. Її існування засвідчує, що цивілізаційна ідентичність не обмежується територією держави, а може підтримуватися через мову, релігію, родинну пам'ять, громадські інституції, освітні практики та символічний зв'язок із Батьківщиною. Водночас діаспорні спільноти істотно ускладнюють гантінгтонівську модель цивілізаційного поділу світу. Вони демонструють, що взаємодія культур не зводиться лише до протистояння або «зіткнення». Навпаки, діаспора часто виконує функцію посередника між культурою походження та культурою країни проживання, формуючи гібридні моделі ідентичності. Саме тому діаспорні групи доцільно розглядати як простір культурної пам'яті, адаптації та міжцивілізаційної комунікації, у якому збереження власної традиції поєднується з інтеграцією в нове соціальне середовище.

Досить часто сучасне трактування слова «діаспора» передбачає позначення практично будь-якої групи людей, яка з тих чи інших причин позбавлена своєї території або компактно розміщена одразу в кількох країнах та походить не з тієї країни, в якій народилась. Однак не всіх емігрантів можна акумулювати під поняттям «діаспора», оскільки є певна концепція культуротворчих процесів, механізми взаємодії діаспори з іншими поселеннями та відмінності діаспори від інших форм проживання емігрантів. Для поняття діаспори важливим є гуртування значної кількості представників одного народу або нації на території інших країн. Це передбачає не просто розсіювання представників однієї етнічної групи, переміщення представників якої є необхідною для виживання. Міграція може бути зумовлена переслідуванням, політичними та релігійними репресіями, винищенням певних груп населення. За-

провадження терміна «діаспора» в дослідженнях пояснюється взаємодією між емігрантами і батьківщиною, адже діаспоряни не бажають переривати зв'язок із землею своїх предків. Культурна ідентифікація, що існувала й до еміграції, залишається визначальною надалі. Саме це і стає другою зоною класифікації проблеми діаспори — історичних передумов її виникнення.

Серед підходів до становлення етнічних меншин, які виокремлюють дослідники С. Лазебник і А. Попок у праці «Історична Батьківщина — Діаспора: європейський досвід взаємин» [99], варто зазначити такі форми:

- асиміляція — перевага домінуючої культури, втрата своєї культури і набуття норм і цінностей іншої національної культури;
- інтеграція, або акультурація — процес набуття окремими особами норм, цінностей іншої національної культури;
- злиття — комбінація культур, створених новою, відмінною від первинних культурних питань;
- плюралізм — об'єднання різних етнічних груп, що актуалізує ідеї поваги та рівності;
- сегрегація — ґрунтується на переконаннях щодо переваги домінантної культури.

Дослідник-діаспорянин М. Куропась⁸ починає відлік української еміграції до Америки з 1870-х років. Важливим здобутком першої хвилі, на думку науковця, було налагодження релігійного життя серед українців, створення православних та греко-католицьких парафій: 40% прибулих залишались у своїй національній орієнтації русинами, 20% — росіянами, а 40% — українцями. За час другої хвилі переселень релігійне розшарування української еміграції поступилося перед політичним: були соціалісти, комуністи, монархісти («гетьманці») і націоналісти, що серйозно впливало на їх стосунки і розвиток. Більшість представників другої хвилі еміграції, за визначенням М. Куропася, були освіченими людьми: багато з них закінчили університети або інші вищі

⁸ Мирон Куропась (нар. 1932) — американський науковець українського походження, доктор наук Чиказького університету. Український громадський діяч у США. Віце-президент Українського Народного Союзу. Радник Р. Рейгана з етнічних справ.

навчальні заклади, «тож приїхавши до США в часи доброї економічної кон'юнктури, вони швидко пристосувалися і, хоч тяжко працювали, тепер втішаються життям американського середнього класу» [65, с. 25]. Серед причин третьої хвилі еміграції найчастіше виокремлюють політичні переслідування з боку радянської влади. Саме представники другої хвилі еміграції, а також їхні діти, стали найчисленнішим основним ядром української громади США в 1930–1950-х роках.

Найбільша українська громада сформувалася на теренах американського континенту. Як уже наголошувалося, 1895 рік вважається роком, коли розпочалася масова хвиля переселення українців до США. Люди прибували до північних земель різними шляхами: шукаючи достойну роботу, тікаючи від політичних режимів, або на довготривалі гастролі (детально про хвилі переселення йшлося у попередньому підрозділі). Українські емігрантські спільноти, сформовані у результаті масових хвиль переселення, не асимілювалися повністю й не розчинилися в новому соціокультурному середовищі. Навпаки, вони прагнули зберегти власну цілісність, окремішність і внутрішню солідарність, підтримуючи колективну пам'ять нації та постійно актуалізуючи образи минулого. У діаспорній свідомості Батьківщина поставала водночас як історична реальність, символічний простір і своєрідний міф про ідеальну домівку — місце, до якого можна повернутися бодай у спогадах чи уяві.

Провідні представники української діаспори зберігали ідею державної незалежності України як ціннісну й політичну тяглість, намагаючись підтримувати солідарність як усередині емігрантських середовищ, так і, наскільки це було можливо, у зв'язках із материковою Україною. Визначальною ознакою життя і творчості представників української діаспори стало формування, збереження, а також передавання прийдешнім поколінням духовних, національних і культурних орієнтирів, пов'язаних з ідеями самоствердження, історичної пам'яті та неперервності української ідентичності.

Розвинена інституційна культура української діаспори виявилася у створенні широкої мережі політичних, наукових, професійних, молодіжних,

медійних і культурно-просвітницьких організацій. Однією з важливих структур консолідації українців у Північній і Південній Америці стала Пан-американська українська конференція, заснована 1947 р. у Нью-Йорку як політична парасолькова організація, покликана координувати підтримку боротьби України за незалежність [див.: 185]. Її діяльність мала інтеграційний характер і стала одним із підготовчих етапів до створення Світового конгресу вільних українців, який у 1967 р. перебрав на себе функції ширшої міжнародної презентації українства. Світовий конгрес вільних українців, пізніше переіменований на Світовий конгрес українців, сформувався як глобальний координаційний центр українських громад поза межами України [див.: 204]. Його діяльність була спрямована на представлення інтересів українців у світі, захист української національної ідентичності, підтримку державної незалежності України, міжнародне визнання Голодомору геноцидом, захист прав людини та підтримку європейського і євроатлантичного курсу України. Окреме місце в інституційному житті діаспори посіло Наукове товариство імені Шевченка в Америці. Воно постало як українсько-американська наукова інституція, що продовжила інтелектуальну традицію НТШ, заснованого у Львові 1873 року [див.: 183]. Діяльність товариства охоплювала організацію наукових конференцій, лекцій, симпозіумів, підтримку українознавчих студій, видавничу працю, а також формування бібліотечних та архівних зібрань, пов'язаних з історією України й української діаспори.

Важливим інструментом підтримання національної ідентичності стала також українська преса у США. Уже згадувана у попередньому підрозділі газета «Свобода», заснована 1893 р., виконувала функцію одного з найтриваліших українських друкованих органів у західному світі, тоді як «The Ukrainian Weekly», започаткований 1933 р., став англomовним майданчиком комунікації українсько-американської спільноти з ширшим американським суспільством [199]. Загалом українська діаспора у США створила розгалужену інформаційно-комунікаційну мережу. Як наголошують Л. Біловус та Н. Яблонська, у повоєнній діаспорі діяли десятки газет і журналів, українські радіoproграми,

телеканали та інтернет-видання. Така мережа інституцій і медіа забезпечувала не лише культурне самозбереження, а й постійний зв'язок еміграції з Україною, підтримуючи мову, історичну пам'ять, віру, національне світорозуміння та ідею політичної суб'єктності українців [10, с. 11–12].

Українці США на сучасному історичному етапі підтримують стосунки як із самою батьківщиною, так і різними українськими громадами в інших країнах. Завдяки високому рівню організації життя громади українська спільнота зуміла інтегруватись в американське суспільство, ставши його повноцінними громадянами, не втративши при цьому своєї ідентичності.

Зарубіжну історіографію української діаспори доцільно розглядати крізь призму двох основних напрямів: досліджень, здійснених представниками діаспорного середовища, та праць іноземних науковців, які аналізували українську еміграцію з позицій зовнішнього академічного спостереження. Важливими іменами в історії досліджень української діаспори США є її представники — Ю. Бачинський, М. Настасівський, Я. Чиж, М. Куропась, В. Маркусь, Л. Мишуга та ін. відомі імена.

Л. Мишуга став автором основної праці про українців у Західній півкулі — «Пропам'ятної книги» [79] УНС (Українського національного союзу), численних видань із загальною назвою «Українці у вільному світі» [80]. «Пропам'ятна книга» є збірником нарисів, літературних творів, ілюстрацій, статистичних відомостей про життя українців у США. Головним джерелом цієї книги стали протоколи головного управління УНС, конференцій та загальних зібрань, матеріали газети «Свобода» й інших друкованих видань. Важливою частиною книги є нарис Л. Мишуги «Як формувався світогляд українського емігранта в Америці» [81]. Автор поставив своїм завданням показати новому поколінню, народженому в Америці, внесок старшого покоління, яке служило українській національній ідеї, збереженню українських національних традицій. Л. Мишуга зробив спробу проаналізувати причини імміграції: перенаселеність краю, низький рівень промисловості й торгівлі, брак заробітків, неосвіченість, велика кількість дрібних селянських господарств. Він опи-

сує побут перших українських іммігрантів: сільський світогляд, релігійність, фаталістичність, брак культурного та громадського життя, цінність заробітку, неминучість прийняття американських цінностей. Першою громадською організацією українців у США стала церква: «Релігія була природною потребою іммігранта, а церква — природною установою» [81, с. 7].

Для розуміння позиції Л. Мишуги необхідно зазначити, що це був активний учасник національно-визвольних змагань, політичний діяч ЗУНР. З 1923-го до 1940-го року він був секретарем об'єднаних українських організацій в Америці, з 1926 р. — головний редактор газети «Свобода». Отже, це людина початкової еміграційної формації, для якої основною метою діяльності української громади мало бути збереження власної ідентичності. Для опору «насильницькій асиміляції» він закликав посилювати діяльність українських організацій, де серед дій пріоритетними, на його думку, мають бути створення шкіл, читалень, хорів, оркестрів, танцювальних колективів та ін. культурно-просвітницьких, освітніх та мистецьких осередків.

У цьому ж збірнику вміщено статтю О. Рев'юка⁹, де змальовано розвиток політичного світогляду української еміграції, у перші роки її політична байдужість, а потім під впливом американської дійсності — утворення громадських організацій, боротьба за збереження української мови, літературних і мистецьких надбань.

Уже згаданий М. Куропась є автором численних праць з історії української діаспори в США. Зокрема, його книга «Історія української еміграції в Америці» [65] присвячена виставці фотографій та інших матеріалів з цієї теми. Автор стверджував: «Щоб зрозуміти особливості історичного розвитку на сучасному етапі української спільноти в Америці, необхідно усвідомити собі прагнення українців Америки оберігати свій національний характер. Позбавлені можливості вільно плекати і розвиватися на батьківщині, що була і є під владою чужинців, українські іммігранти та їх нащадки створили собі нову батьківщину і уже понад сто років плекають її в Америці» [65, с. 8].

⁹ Омелян (Еміль) Рев'юк (1887–1972) — американсько-український громадський діяч, журналіст, активіст української діаспори у США.

Протидіючи асиміляції, більшість українців Америки водночас була змушена інтегруватися в американське плюралістичне суспільство, зберігаючи при цьому власну етнокультурну окремішність. Як і багато інших етнічних спільнот, що формують населення США, українські американці, за визначенням М. Куропаса, є носіями двох національно-державних традицій: української та американської, однак із єдиною громадянською лояльністю. Саме відданість американським засадам суспільного життя, зокрема свободі та правосуддю для всіх, сприяла тому, що українці Америки залишалися послідовними прихильниками ідеї створення незалежної української держави.

Водночас важливо враховувати, що входження українців у нове соціокультурне середовище було складним і подекуди драматичним процесом. Цю проблему осмислював українсько-американський публіцист і громадський діяч Роман Ільницький у праці «Призначення українців в Америці». Автор звертав увагу на труднощі адаптації української спільноти до американського суспільства та водночас наголошував на необхідності збереження національної окремішності, окреслюючи при цьому подвійне завдання, що стояло перед українською громадою. З одного боку, вона мала забезпечити повноцінне функціонування національного життя в умовах Америки, підтримуючи мову, культуру, громадські інституції та внутрішню солідарність. З іншого боку, українська еміграція повинна була діяти як частина ширшого емігрантського середовища, інтегруючись у суспільне життя країни проживання, але не втрачаючи зв'язку з українськими національними інтересами. Важливим напрямом такої діяльності Р. Ільницький вважав координацію зусиль громади задля підтримки українських визвольних змагань, поширення інформації про українське питання у світі та утвердження ідеї майбутньої незалежної української держави [41].

Зарубіжне українство виконувало важливу функцію світового ретранслятора українського питання, поширюючи інформацію про Україну, її історичний досвід і політичні прагнення в міжнародному середовищі. Водночас така модель діяльності мала для самої діаспори певні соціокультурні наслідки,

оскільки акцент на допомозі Україні не завжди супроводжувався достатньою увагою до внутрішнього збереження національної ідентичності емігрантських спільнот. На цю проблему звертав увагу М. Куропась, який критично оцінював втрати, спричинені однобічним розумінням місії діаспори: «З нею, з цією ідеологією, ми загубили десятки тисяч людей української крові. Хоч їх і виховували в ідеології допомоги Україні, це не перешкоджало тому, що вони затратили мову, звичаї, обичаї, а навіть часто сентимент до України і визвольної справи» [65, с. 6].

Еміграційна концепція формувалася як альтернатива асиміляційній моделі й ґрунтувалася на уявленні про тимчасовість перебування українців поза межами Батьківщини. Її прихильники виходили з припущення, що українські емігранти, прибувши до США, зберігатимуть політичну, культурну й емоційну орієнтацію на Україну та за сприятливих історичних обставин зможуть повернутися на батьківщину. Подібне розуміння діаспорного стану фіксує В. Сацевич, зазначаючи, що «різні націоналістичні групи в діаспорі вважали діаспорний стан тимчасовим і тому планували та працювали задля української незалежності від Польщі й Росії» [191]. Водночас ця модель мала очевидні внутрішні обмеження. Вона недостатньо враховувала реалії тривалого поселення українців у США, поступове вкорінення емігрантів у новому соціальному середовищі, появу наступних поколінь українських американців та інституційне оформлення української громади. Крім того, повернення значної кількості емігрантів до радянської України було практично неможливим з огляду на політичний характер радянського режиму, репресивну політику щодо національно орієнтованих середовищ і загрозу переслідування для представників політичної еміграції. Отже, еміграційна концепція, з одного боку, підтримувала ідею національної тяглості та боротьби за незалежність України, а з іншого боку, не повною мірою відповідала довготривалим процесам інтеграції українців у американське суспільство.

Третя концепція передбачала часткову асиміляцію, входження спільноти у суспільство країни поселення разом із іншими етнічними спільнотами та

творення спільного соціально-культурного простору на рівноправних засадах. Р. Ільницький писав: «Ми відверто кажемо, що в політичному сенсі хочемо стати повноцінними американцями і канадцями, але так само заявляємо, що хочемо бути американцями і канадцями з українськими традиціями і українською культурою» [41, с. 8].

Прагнення українців у США зберегти власну національну ідентичність, забезпечити внутрішню самоорганізацію громади та репрезентувати її інтереси в американському суспільстві зумовило формування розгалуженої мережі діаспорних інституцій. Вони охоплювали різні сфери громадського життя: професійні об'єднання інженерів, лікарів, ветеринарів та інших фахових груп; молодіжні організації, зокрема «Пласт» і Спілку української молоді; жіночі товариства, передусім Союз українок Америки; літературно-мистецькі середовища, серед яких Нью-Йоркська група, об'єднання українських письменників в еміграції «Слово» та Український інститут модерного мистецтва; ветеранські, меморіальні та правозахисні об'єднання; політичні організації й партійні структури. Важливим складником цієї інституційної системи були також преса, видавництва, радіопрограми, культурно-освітні осередки та книжкова продукція, що забезпечували інформаційний зв'язок громади, підтримували мовну практику й формували простір колективної пам'яті.

Одним із найдавніших і найвпливовіших типів організацій українців у США стали братські та взаємодопомогові товариства. Український народний союз, заснований наприкінці XIX століття, сформувався як організація взаємодопомоги, що поєднувала страхові, соціальні, культурно-просвітницькі та національно-консолідаційні функції [див.: 202]. Його значення виходило за межі матеріальної підтримки емігрантів, оскільки УНС сприяв утвердженню української самосвідомості, підтримував видавничу діяльність, громадські ініціативи та репрезентацію української присутності в американському публічному просторі. Символічними виявами такої діяльності стали участь у кампанії зі встановлення пам'ятника Тарасу Шевченку у Вашингтоні 1964 року та підтримка українознавчих студій у Гарвардському університеті. До спорід-

нених за функціями організацій належав Український братський союз [див.: 200]. Його діяльність була пов'язана із системою взаємодопомоги, страховим забезпеченням, культурно-освітньою працею та підтримкою друкованих видань. Такі структури відігравали особливо важливу роль на ранніх етапах еміграції, коли українські переселенці потребували не лише соціального захисту, а й інституційної опори для входження в нове суспільство без втрати етнокультурної належності.

Окремий напрям становили організації робітничого та соціального спрямування. Українські робітничі об'єднання виникали як відповідь на потреби трудових мігрантів, які перебували в умовах економічної вразливості, мовної ізоляції та обмеженого доступу до соціальних механізмів захисту. Їхня діяльність поєднувала взаємодопомогу, громадську мобілізацію, просвітництво та участь у ширших дискусіях про становище українців в американському суспільстві. Водночас частина таких організацій мала виразне ідеологічне забарвлення, що відображало політичну неоднорідність української еміграції міжвоєнного та повоєнного періодів.

Важливе місце в діаспорному середовищі посів Союз українок Америки, заснований 1925 року [див.: 203]. Ця організація стала ключовим жіночим осередком української громади у США, поєднуючи культурно-просвітницьку, благодійну, виховну та гуманітарну діяльність. Її завдання полягали у збереженні української мови, традицій, історичної пам'яті, підтримці України та водночас у залученні українських жінок до активної громадської праці в умовах американського суспільства. У ширшому міжнародному вимірі жіночий рух був представлений Світовою федерацією українських жіночих організацій, створеною 1948 року у Філадельфії як координаційна структура українських жіночих об'єднань у діаспорі.

Молодіжні організації виконували функцію міжпоколіннєвого передавання ідентичності. «Пласт» формував серед молоді навички громадянської відповідальності, самодисципліни, служіння громаді та збереження української культурної належності [див.: 42; 186]. Спілка української молоді, що від-

новила свою діяльність у повоєнному еміграційному середовищі, поєднувала виховну, патріотичну та громадсько-мобілізаційну функції. Обидві організації були важливими інструментами збереження української мови, символіки, історичної пам'яті та уявлення про Україну як спільний ціннісний центр для поколінь, народжених уже поза межами етнічної батьківщини

Літературно-мистецькі об'єднання української діаспори забезпечували розвиток української культури в умовах свободи від радянської цензури. Нью-Йоркська група, що сформувалася в середині 1950-х рр., стала осередком модерністських пошуків в українській поезії та мистецтві. Об'єднання українських письменників в еміграції «Слово», започатковане в Нью-Йорку 1954 р., мало на меті консолідувати українських письменників поза межами радянського простору та підтримати тяглість національної літературної традиції [див.: 205]. Український інститут модерного мистецтва в Чикаго, заснований 1971 р., репрезентував українське й українсько-американське сучасне мистецтво, поєднуючи виставкову, освітню, лекційну та культурно-комунікаційну діяльність [див.: 201].

Політичну репрезентацію української громади в США забезпечував Український конгресовий комітет Америки, створений 1940 року. Він постав як надпартійна представницька організація, покликана артикулювати інтереси українських американців перед американським суспільством і державними інституціями США. Як наголошує О. Сухоборокова, у повоєнний період його діяльність набула виразного антикомуністичного та державницького спрямування, оскільки УККА послідовно підтримував право України на незалежність, інформував американську громадськість про становище українців у СРСР і виступав одним із центрів політичної мобілізації діаспори [145, с. 126–127]. Потрібно також наголосити на тому, що розбіжності всередині українсько-американського середовища зумовили появу альтернативних координаційних форматів. Українсько-американська координаційна рада стала однією з таких структур, орієнтованих на підтримку української громади, розвиток культурних, освітніх, гуманітарних і громадських ініціатив, а також

на співпрацю між українськими організаціями у США. Її поява засвідчила, що українська діаспора не була монолітною, однак саме інституційна множинність дозволяла їй поєднувати різні моделі діяльності: від соціальної допомоги й культурного самозбереження до політичного представництва та міжнародної адвокації українського питання.

Таким чином, організаційне життя українців у США стало одним із ключових механізмів протидії асиміляції. Через братські союзи, жіночі й молодіжні товариства, професійні об'єднання, мистецькі групи, пресу, видавництва та політичні комітети діаспора створила власну інституційну інфраструктуру, яка забезпечувала збереження мови, пам'яті, традицій, громадської солідарності та ідеї української державності.

Водночас інституційна історія української діаспори не вичерпується лише діяльністю організацій, товариств і громадських структур. Її не менш важливим виміром є персональна історія діячів культури, які у власній біографії, творчості та громадській активності втілювали досвід еміграції як форму служіння українській культурі. Саме через постаті митців можна простежити, як загальні процеси діаспорної самоорганізації переходили у площину індивідуальної життєтворчості, художньої праці та збереження національної пам'яті в іншомовному й іншокультурному середовищі.

До кола визначних представників українського музичного середовища у США належали Вірко Балеї, Ярослав Барнич, Василь Безкоровайний, Григорій Китастиї, Андрій Ольховський, Роман Придаткевич, Ігор Соневицький, Микола Фоменко та інші композитори, диригенти, педагоги й культурні діячі, чия творчість формувала український мистецький простір за межами Батьківщини. Їхня діяльність засвідчує, що музична культура діаспори була не периферійним відгалуженням національного мистецтва, а самостійним середовищем збереження, розвитку й репрезентації української художньої традиції. У цьому середовищі особливе місце посідає Антін Рудницький, постать якого поєднує європейський професійний вишкіл, досвід еміграційного буття, активну громадсько-культурну позицію та послідовну орієнтацію на українську національну ідею.

Життєвий і творчий шлях А. Рудницького є показовим для розуміння того, як український митець у діаспорі поєднував інтеграцію в нове культурне середовище з неперервним зв'язком із Україною. Його композиторська, диригентська, педагогічна й організаційна діяльність стала формою збереження української музичної ідентичності, а також способом її представлення у ширшому міжнародному контексті. У творчості митця українська тематика не обмежувалася ностальгійним зверненням до втраченого простору Батьківщини, а поставала як активний принцип художнього мислення, що визначав його естетичні орієнтири, інтелектуальні позиції та культурну місію.

Саме тому постать Антіна Рудницького потребує окремого й поглибленого розгляду. Його життєтворчість дає змогу простежити не лише індивідуальну долю митця в умовах еміграції, а й ширші процеси функціонування української культури поза межами материкової України. Через аналіз його біографії, творчого доробку, громадської активності та мистецьких контактів відкривається можливість осмислити драматичний, але продуктивний досвід української діаспори, для якої культура стала одним із головних засобів самозбереження, самоутвердження й символічного зв'язку з Батьківщиною. Саме життєтворчість А. Рудницького, її ідейні, естетичні та національно-культурні виміри становитиме предмет подальшого розгляду в наступних розділах представленою до розгляду дослідження.

1.3. МИТЕЦЬ І ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ: МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АНАЛІЗУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ОСОБИСТОСТІ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ

Поняття життєтворчості доцільно розглядати як один із продуктивних ключів до інтерпретації творчої особистості, передусім тоді, коли біографія митця не вкладається у схему послідовного лінійного життєпису. У музикознавчому аналізі воно дає змогу перейти від переліку фактів до реконструкції способів самопроекування, ціннісного вибору, комунікативної поведінки, професійної самоорганізації та художнього самовияву. Особливої ваги такий підхід набуває у вивченні композиторів-емігрантів, для яких переміщення,

розрив із первинним культурним середовищем, адаптація до іншомовного простору, збереження національної пам'яті та участь у творенні діаспорних інституцій часто стають не лише біографічними обставинами, а й чинниками формування художньої мови.

У цій перспективі життєтворчість постає не як зовнішнє доповнення до творчості, а як спосіб існування митця в культурі. Вона охоплює твори, листування, публічні виступи, педагогічну діяльність, інституційну працю, виконавську практику, музикознавчі тексти, репертуарні вибори, програмові назви, посвяти, епіграфи, звернення до фольклору, історичної пам'яті та національних символів. Такий ракурс узгоджується з визначенням І. Єрмакова та Д. Пузікова, за яким «життєтворчість — особлива, вища форма виявлення творчої природи людини», що сприяє самостійному вибору життєвої стратегії, розробці життєвих планів і програм та добору засобів для реалізації індивідуального життєвого проєкту [31]. Саме тому творча особистість осмислюється не тільки як автор музичних текстів, а й як суб'єкт культурного проєктування, що вибудовує власну траєкторію у взаємодії з ближнім і дальнім середовищем, із національною традицією, європейськими мистецькими впливами та конкретними історичними викликами.

Методологічно важливою тут є комунікативно-біфуркаційна модель, що її запропонував Ігор Савчук, згідно з якою життєтворчість митця пов'язується з критично-комунікативними точками, модусами біфуркацій, рольовими диспозиціями, автокомунікацією, компенсаторними механізмами та взаємодією особистості із соціокультурним простором. За цією логікою, життєвий шлях митця не є прямою лінією від раннього до пізнього періоду, а складається з вузлових подій і внутрішніх рішень, після яких змінюються ієрархія цінностей, рольовий репертуар, комунікативна стратегія та художній вектор [119]. Для композитора-емігранта такою біфуркаційною точкою може бути не тільки сам факт виїзду за межі батьківщини, а й момент переосмислення власної місії: чи залишатися носієм національної пам'яті, чи входити в нове мистець-

ке середовище через універсальні європейські стилі, чи поєднувати обидва вектори.

Важливим теоретичним доповненням до такого розуміння життєтворчості є концепція музично-вербальної еміненності Оксани Фрайт. Дослідниця визначає її як мистецько-культурний феномен, у якому слово й музика перебувають у «міметичній і діалогічній взаємозалежності», взаємовивищуються до рівня трансцендентності та взаємореферуються через гетерофонію знаків і сенсів, зокрема національно значущих [157, с. 3]. До концептуальних складових музично-вербальної еміненності вчена відносить мімезис, діалог / полілог, інтерпретацію, трансцендентність, інтермедіальність та інтертекстуальність [157, с. 3]. У межах цього підходу особливого значення набуває паратекстуальна сфера музичного твору, оскільки програмова номеносфера, за спостереженням авторки, може охоплювати заголовки, підзаголовки, епіграфі, авторські пояснення й покликання та виконувати репрезентативну, семантичну, комунікаційну, мнемонічну, а також культуротворчу функції [157, с. 3–4].

Саме така оптика є продуктивною для аналізу життєтворчості композиторів-емігрантів, адже в умовах діаспорного буття слово (назва, епіграф, фольклорна цитата, літературний прообраз або сакрально-історичний символ) часто функціонує не лише як допоміжний елемент музичного тексту, а й як знак культурної пам'яті, національної належності та символічного зв'язку з Батьківщиною. У цьому контексті особливо важливою є її думка про народну пісню як «символічний код національного художнього мислення» та активний чинник музично-вербальних діалогів [157, с. 3].

Такий підхід видається важливим передусім тому, що виводить проблему музично-словесних зв'язків за межі вузького аналізу окремих творів і переводить її у ширше поле інтермедіального, компаративістичного та культурно-історичного осмислення. У цьому контексті музично-вербальні взаємодії постають як культурно-мистецький феномен, що реалізується через діалог слова і музики, їхню взаємну інтерпретацію, семантичне нашарування, паратекстуальні сигнали та національно значущі образи. У такій перспективі жит-

тетворчість митця може бути осмислена не лише як психологічне самоконструювання або послідовність біографічних виборів, а як система знакових дій, через які творча особистість вибудовує власний спосіб присутності в культурі. Композитор у цьому разі постає як суб'єкт культурного самовизначення, який через назви, програмові позначення, епіграфи, фольклорні алюзії, літературні прообрази, сакральні й історичні символи формує простір смислів, пов'язаних із національною традицією.

У цьому контексті назви, жанрові алюзії, літературні моделі та фольклорні цитати стають особливо важливими індикаторами життєтворчого процесу. Для еміграційного композитора така функціональність паратексту набуває життєтворчого значення: назва твору, жанрова вказівка або фольклорний знак можуть бути способом зберегти пам'ять про батьківщину, позначити власну культурну позицію або створити міст між утраченим і новим середовищем.

Показовими для осмислення еміграційної життєтворчості є постаті Федора Якименка та Сергія Борткевича. У їхній фортепіанній творчості простежуються ранні вияви програмової епіки, що не спирається на конкретний літературний першотекст, а радше узагальнено відтворює настроєву, образну й жанрову поетику літературного висловлювання. Такий тип музичного мислення був пов'язаний із перебуванням митців у європейському культурному середовищі, де вони засвоювали нові художні тенденції початку ХХ століття. До цього кола належать твори Ф. Якименка «Повість мрійливої душі» ор. 39, «Сторінки фантастичної поезії» ор. 43, а також С. Борткевича «Роман для клавіру» ор. 35–3 і сюїта «Lutisca nova» ор. 54. Уже самі назви цих композицій вказують на особливу роль словесного компонента, який не лише окреслює програмовий орієнтир, а й формує простір очікування для слухача.

Потрібно наголосити, що для композитора еміграція не постає лише як географічне переміщення. Вона стає умовою входження до ширшого європейського стилістичного простору, де інструментальна музика активно взаємодіє з поетикою літературного жанру, настроєвою есеїстикою, символістсь-

кою образністю, салонною культурою, романтичною пам'яттю тощо. Можливо тому програмні заголовки творів можна розглядати як знаки самопроєктування, коли митець в еміграції ніби формує власний духовний щоденник, де «повість», «сторінки», «роман», «лірика» стають не просто назвами, а формами внутрішньої автокомунікації.

Інший тип еміграційної життєтворчості репрезентує Микола Фоменко. Його «Поєма Карпат» постає як твір представника української діаспори у США, у якому поєднуються пейзажно-етнографічний програмовий ракурс, суб'єктивна пам'ять про рідний простір та інтертекстуальне звернення до пісні «Верховино, світку ти наш». Ця пісенна тема виконує функцію звукової емблеми Батьківщини, актуалізуючи не лише образ Карпат, а й ширший комплекс національно-культурних асоціацій. У цьому випадку еміграційна біфуркація виявляється як перетворення просторової втрати на музичну топографію пам'яті. Карпати постають не тільки пейзажним образом, а й аксіологічним центром, довкола якого вибудовується творча ідентичність митця. Образ гірського ландшафту набуває значення символічної Батьківщини, збереженої в інтонаційній, образній та подієвій структурі твору. Потрібно наголосити, що у цій композиції особистісна авторська ностальгія не залишається лише психологічним станом, а набуває художньо організованої форми. Вона реалізується через опрацювання автентичного пісенного тематизму, звукопис гірського простору та створення узагальненого образу рідного краю. З погляду життєтворчості це означає, що емігрантський досвід не зводиться до травми віддалення. Навпаки, він перетворюється на механізм символічного повернення, адже композитор не просто згадує Батьківщину, а заново конструює її образ у звуковій формі.

Ще один важливий тип еміграційної життєтворчості репрезентує Ігор Соневицький. Фортепіанний цикл «Триптих», написаний у 1988 році з нагоди 1000-ліття Хрещення України-Руси, у цьому контексті задум композитора-емігранта, для якого українська історія, духовна традиція та національна пам'ять стають не лише тематичною основою, а й внутрішнім змістовим імпу-

льсом творчості. Програмні назви частин — «Паломники», «Скоморохи», «Дзвони» — можна розглядати як зовнішні словесні пояснення, а також як важливі семантичні маркери, що спрямовують сприйняття слухача й формують образно-смыслову вісь циклу. Саме вербальна програма твору вводить музику в простір української культурної пам'яті, де християнське, фольклорно-архаїчне та сакральное-дзвонове начала постають як взаємопов'язані знаки історичної тяглості України-Руси.

У музичній драматургії «Триптиху» ці смислові площини розгортаються послідовно. «Паломники» відкривають цикл образом неквапливої ходи до святого місця: діатонічна тема вузького діапазону, плавність мелодичного руху, елементи варіаційного та імітаційно-поліфонічного розвитку, а також наближення до церковної монодії створюють образ духовного шляху, пам'яті, своєрідного внутрішнього зосередження героя. Водночас ладові ознаки еолійського, фрігійського й дорійського звукорядів, терцієво-секстове двоголосся та алюзії на думну мелодику надають п'єсі архаїчно-фольклорного забарвлення. Середня частина — «Скоморохи» — вводить контрастний пласт народно-ігрової стихії: віртуозний тріольний рух, хроматизовані пасажі, тричастинна репризна форма *da capo* й контрастне *trio* виявляють рухливий, жартівливий, театралізований аспект національного характеру. Завершальні «Дзвони» концентрують сакральний зміст циклу, де фактурне розростання, динамічне наростання від *mf* до *ffff*, акордові комплекси з секундовими нашаруваннями, широкі регістрові охоплення та діатонічна основа формують образ урочистого дзвонового простору. Таким чином, «Триптих» І. Соневицького постає як фортепіанна модель української духовно-культурної пам'яті, де Батьківщина осмислюється як історико-духовний простір, реконструйований через символи, інтонації та звукові образи.

Життєтворчість митця не зводиться до сфери абстрактного внутрішнього життя або суто психологічного самоспоглядання. Вона має конкретні механізми, які можуть бути реконструйовані на основі біографічних, епістолярних, мемуарних, творчих, інституційних та рецептивних джерел. У цьому се-

нсі життєтворчість постає як складна система взаємодії особистості, середовища, подій, соціокультурних ролей і художніх форм самовираження. Передусім важливо враховувати співвідношення ближнього і дальнього середовищ, у яких формується творча особистість. До ближнього середовища належать родина, генеалогічна пам'ять, ранні враження, освітній досвід, комунікація «вчитель — учень», перші професійні контакти та коло безпосереднього спілкування. Дальнє середовище охоплює ширші інституційні мережі, мистецькі організації, освітні й концертні осередки, міжкультурні взаємодії, епістолярні канали та рецепцію творчості митця. Важливо, що життєтворчість не «відбувається» лише всередині особистості, а розгортається у взаємодії з багаторівневим середовищем, кожен рівень якого продукує власні виклики, обмеження та можливості.

Не менш важливим є рольово-диспозиційний механізм життєтворчості, про який зазначає І. Савчук. Митець, на думку дослідника, існує не тільки як носій індивідуального таланту, а й як суб'єкт певних статусів, ролей, очікувань і внутрішніх настанов [119]. Він може одночасно бути композитором, виконавцем, педагогом, критиком, організатором культурного життя, громадським діячем, представником певної національної традиції або посередником між різними культурними середовищами. Тому для аналізу життєтворчості важливо враховувати не лише зовнішнє становище митця в системі інституцій, а й те, як він внутрішньо приймає, трансформує або відкидає запропоновані йому ролі. У цьому аспекті життєтворчість можна розглядати як процес розподілу й переосмислення власних соціокультурних функцій.

Окрему вагу має подієвий механізм. Як уже наголошувалося вище, життєтворчість формується не лінійно, а через низку подій, які здатні змінювати життєвий темпоритм, систему цінностей, художні орієнтири та способи культурної самореалізації. Такі події можуть мати історичний, соціальний, професійний або особистісний характер. До них належать передовсім війна, еміграція, зміна культурного середовища, втрата близьких, зустріч із новою мистецькою традицією, участь у важливій інституційній ініціативі, публічне ви-

знання або, навпаки, досвід нерозуміння й відторгнення тощо. Їхнє значення полягає не лише у фактичній наявності, а в тому, що вони спричиняють внутрішнє переорієнтування митця. Спочатку така подія впливає на емоційно-образну сферу, згодом змінює світоглядний вектор, а вже після цього може позначитися на художній мові, жанрових пріоритетах та творчих стратегіях.

У цьому контексті художній стиль не слід розглядати як повністю автономний феномен. Він має передісторію в емоційному, світоглядному й ціннісному досвіді митця. Для діаспорного композитора ця передісторія особливо ускладнюється досвідом переміщення, втратою безпосереднього зв'язку з Батьківщиною, входженням в інше культурне середовище та потребою зберегти власну національну ідентичність у просторі іншої мови, іншої інституційної системи й іншого художнього контексту. Тому зміна стилю, звернення до певних жанрів, використання фольклорних алюзій, сакральної символіки, програмних назв або літературних прообразів часто пов'язані не тільки з естетичним вибором, а й із глибшими життєтворчими зрушеннями. Часто опуси композиторів-діаспорян стають формою символічного повернення до культурного простору, фізично втраченого або віддаленого. Через інтонацію, жанр, образ, назву, цитату чи прихований національний знак-символ композитор відновлює зв'язок із традицією, переосмислює власну належність і водночас репрезентує українську культуру в новому середовищі.

Важливим складником життєтворчості є також стресовий і компенсаторний механізм. Критичні обставини життя митця можуть спричинити відчуття втрати, ізоляції, внутрішньої напруги, культурної непевності або розірваності між простором походження і простором нового існування. Для діаспорного митця ці стани набувають особливої гостроти, оскільки еміграція означає не лише зміну місця проживання, а й втрату звичного мовного, інституційного, комунікативного та символічного середовища. Водночас саме така ситуація нерідко активізує компенсаторні форми творчої поведінки. Митець трансформує досвід кризи у художній образ, педагогічну працю, організаційну діяльність, публіцистичне висловлювання або культурно-просвітницький

проект. У випадку композитора-емігранта цей механізм особливо виразний. Часто втрата фізичного зв'язку з Батьківщиною компенсується посиленням символічного, інтонаційно-образного та інституційного зв'язку з національною культурою. Звернення до фольклорних джерел, сакральної тематики, історичних сюжетів, української поезії, програмових назв або образів рідного ландшафту стає своєрідним способом утримання власної ідентичності в іншокультурному середовищі. У цьому сенсі творчість діаспорного композитора виконує подвійну функцію. З одного боку, вона є формою особистісної компенсації, що дозволяє подолати досвід втрати й культурної самотності. З іншого боку, вона набуває ширшого культуротворчого значення, оскільки забезпечує символічну присутність України в еміграційному просторі, підтримує пам'ять спільноти та формує звукові моделі національної тяглості.

Як наголошує І. Савчук, особливу роль у дослідженні життєтворчості відіграє епістолярно-рефлексивний механізм. Листування, спогади, щоденникові записи, авторські передмови, публіцистичні тексти й критичні виступи є не другорядними додатками до творчості, а важливими джерелами розуміння внутрішньої історії митця. У цьому контексті дослідник слушно підкреслює значення епістолярію, зазначаючи, що «левова частку особових джерел складають епістоли», які, попри можливу «погіршеність» емоційних рефлексій, «створюють різноманітні дослідницькі вектори» й допомагають зрозуміти своєрідність долі митця в контексті його епохи, культурного середовища і найближчого оточення [119, с. 18]. І, якщо музичний твір репрезентує художньо опосередкований рівень життєтворчості, то лист, спогад або щоденниковий запис дозволяє наблизитися до її рефлексивного виміру. Особливо важливо це для аналізу діаспорного митця, адже в еміграційному бутті епістолярій часто виконує функцію не лише приватного самовисловлення, а й способу підтримання культурного зв'язку з Батьківщиною, зокрема глибинного внутрішнього діалогу з національною традицією.

У методології аналізу життєтворчості особливо продуктивним є поняття біфуркації (уведене у поле життєтворчих стратегій майстра І. Савчуком

[119]), яке дає змогу розглядати життєвий шлях митця не як рівномірну лінійну послідовність фактів, а як складний процес поворотних подій, внутрішніх виборів і подальших змін у творчій та соціокультурній поведінці. У цьому розумінні біфуркація означає не сам факт значущої події, а той момент, коли подія набуває для митця екзистенційного, світоглядного й культуротворчого значення. Саме тоді зовнішня обставина переходить у площину внутрішнього вибору, після якого змінюються ціннісні орієнтири, соціокультурні ролі, творча стратегія та спосіб присутності митця в культурі. У І. Савчука такі поворотні моменти визначаються як *критично-комунікативні точки*, що супроводжують активне формування митцем стратегічних аспектів власного буття [119, с. 65–66].

Логіка біфуркаційного аналізу передбачає кілька взаємопов'язаних етапів. Спочатку виникає подія або збурення, що порушує попередню рівновагу життєвого й творчого існування. Далі ця подія осмислюється як критична точка, тобто як ситуація, у якій митець приймає або відкидає нову життєву, естетичну чи культурну програму. Наступним етапом стає переупорядкування системи цінностей, ролей і комунікативних зв'язків. Лише після цього формується новий художній вектор, що може виявитися у зміні стилю, жанрових пріоритетів, тематики, інтонаційного мислення, кола контактів або форм культурної діяльності. У такій перспективі лінійність творчого шляху не заперечується повністю, однак вона вже не сприймається як первинна характеристика біографії. Навпаки, послідовний розвиток постає наслідком уже здійсненого вибору. Після біфуркаційної події митець ніби входить у новий часопростір, де попередній стан уже не може бути відновлений у колишньому вигляді [119, с. 77–78]. Саме тому біфуркація є не просто «переломним епізодом», а точкою якісного переходу, після якої змінюється сама логіка подальшого творчого існування.

Особливу методологічну цінність для пропонованого дослідження має розрізнення об'єктивного й суб'єктивного складників біфуркаційного процесу. До першого належать історичні злами, війни, еміграція, репресивний тиск,

особисті трагедії, професійні конфлікти або, навпаки, події позитивного характеру, що відкривають нові можливості. До другого — внутрішні наративи, які зосереджуються у свідомості митця, формують його систему саморозуміння й визначають спосіб реагування на зовнішні обставини. Наголосімо, що історична подія сама по собі ще не є біфуркацією точкою життєтворчості. Вона стає нею лише тоді, коли перетинається з внутрішнім світом митця і спричиняє переорганізацію його життєвої та творчої програми. Для аналізу діаспорного митця ця теза має особливе значення. Еміграція, вимушене переміщення або тривале перебування поза межами Батьківщини не завжди автоматично породжують нову художню якість. Вони набувають життєтворчого змісту тоді, коли досвід віддалення, втрати звичного середовища, розриву з національним простором або потреби адаптації в іншій культурі трансформуються у нову систему творчих дій. У такому разі митець не лише переживає історичний злам, а й перетворює його на джерело художнього мислення, інституційної активності та символічного самоствердження.

Як наголошує І. Савчук, точки біфуркації постають як дискурсивний вибір особистості, що формує нові вектори діяльності й переводить її на якісно інший рівень. У цьому сенсі біфуркація має не лише індивідуально-біографічний, а й культурно-історичний вимір [119, с. 375–376, 384–385]. Вона може змінювати не лише особисту траєкторію митця, а й ширший простір культурної комунікації, якщо наслідком такого вибору стають нові художні практики, інституційні ініціативи, міжкультурні контакти або переосмислення національної традиції.

Важливим теоретичним підкріпленням такої нелінійної моделі є думка Н. Савицької про хронос композиторської життєдіяльності. Дослідниця наголошує, що біфуркації соціального поля дають змогу скласти «вичерпну картину еволюції стилю», у якій етапів формування творчого обличчя митця часто значно більше, ніж може відтворити традиційний лінійний критерій [117, с. 165]. Ця теза уможливорює відійти від надто узагальненої схеми «ранній період — зрілість — пізній період» і перейти до аналізу складніших фазових

зрушень, спричинених подіями, виборами, кризами, змінами середовища та новими формами творчої самореалізації.

З огляду на це доцільно розрізняти кілька типів біфуркаційних моментів. А саме:

- історично-шокові біфуркації, пов'язані з війнами, політичними переломами, репресіями, еміграцією або іншими подіями, що різко змінюють відчуття часу й простору;

- екзистенційно-вибіркові біфуркації, що стосуються внутрішнього самовизначення митця, його культурної належності, світоглядних пріоритетів і ставлення до власної місії;

- професійно-комунікативні біфуркації, які виникають унаслідок входу в нові мистецькі середовища, налагодження важливих контактів, участі в інституціях, фестивалях, видавничих або педагогічних проєктах;

- культурно-історичні біфуркації, що мають найширший масштаб, оскільки змінюють не лише індивідуальну траєкторію митця, а й спосіб функціонування певної культурної традиції.

У випадку композитора-емігранта такі типи біфуркацій часто накладаються один на одного. Історичний злам може збігатися з екзистенційним вибором, еміграція — з пошуком нової професійної ролі, а втрата фізичного зв'язку з Батьківщиною — з посиленням символічного, інтонаційного й інституційного зв'язку з національною культурою. Саме тому біфуркаційний підхід дає змогу побачити еміграційну життєтворчість як активний процес переорганізації творчого буття. Митець у такій ситуації не просто адаптується до нового середовища, а вибудовує нову систему культурної присутності, у якій біографічна віддаленість від Батьківщини може перетворюватися на джерело художньої пам'яті, культуротворчої та мистецької дії.

Саме в такій методологічній перспективі особливої ваги набуває звернення до конкретних постатей українських композиторів-емігрантів, у житті яких еміграція стала не лише біографічним фактом, а й поворотним чинником творчого, інституційного або світоглядного самовизначення. Їхній досвід дає

змогу простежити, як історична розірваність із Батьківщиною трансформувалася у форми культурного служіння та мистецького представництва в іншомовному середовищі. І у цьому контексті особливої ваги для подальшого дисертаційного аналізу набуває творча особистість Антіна Рудницького, у якій виразно поєдналися різні виміри життєтворчості: композиторський, диригентський, виконавський, педагогічний, музикознавчий та організаційно-культурний. Митець емігрував до США у 1939 році, працював музичним педагогом, зокрема у Philadelphia Music Academy, хоровим диригентом, був провідним організатором українсько-американської музичної діяльності та автором історико-критичної праці «Українська музика» (1963). Саме ця багаторольовість дає підстави інтерпретувати його як митця поліфункціонального типу, чия життєтворчість постала цілісною системою взаємопов'язаних культуротворчих та мистецьких практик.

У випадку А. Рудницького еміграція також постає як біфуркаційна точка, після якої змінюється не лише місце проживання, а й масштаб культурної місії. Його діяльність у США можна розглядати як форму національного самопроекування в іншому соціокультурному просторі. Показовим прикладом є сюїта «Українські веснянки» ор. 12 для камерного оркестру, композиції, створеної у перші роки американської еміграції композитора. У ній збережено типову для веснянок куплетну будову, використано відомі фольклорні мелодії й створено світлий образ української обрядової традиції. З погляду життєтворчих інтенцій таке звернення до фольклорного матеріалу не зводиться до стилізації чи зовнішнього відтворення національного колориту. Воно постає як спосіб перенесення української обрядовості в еміграційний простір, де музика бере на себе функцію символічного відновлення календарного циклу, а разом із ним і глибинних форм колективної пам'яті. У цьому сенсі фольклорна основа твору актуалізує не лише етнографічний пласт культури, а й архетипну пам'ять спільноти, що зберігається та переосмислюється поза межами Батьківщини.

Не менш промовистим є приклад симфонічної кантати «Посланіє» на слова Тараса Шевченка. У 1950–1960-х роках А. Рудницький помітно активізував свою участь у громадському й культурному житті української діаспори. Показовим у цьому сенсі є його звернення у 1957 році до кантатного жанру на текст Шевченкового послання «І мертвим, і живим...», здійснене на прохання української громади та Наукового товариства імені Шевченка у межах підготовки до відзначення сторіччя смерті поета. Сам факт появи цього твору засвідчує, що композиторська діяльність Рудницького в еміграції не обмежувалася суто індивідуальним художнім самовираженням, а була безпосередньо пов'язана з потребами національної спільноти. Кантата на слова Т. Шевченка набула особливого значення як форма культурної мобілізації та символічної консолідації українців поза межами Батьківщини. Її поява була спрямована не лише на вшанування пам'яті поета, а й на актуалізацію Шевченкового слова як чинника національного самоусвідомлення українських громад у США, Канаді, Європі та Австралії. У цьому прикладі життєтворчість композитора безпосередньо поєднується з культурно-громадською відповідальністю, де сам твір виникає як відповідь на запит спільноти, а отже, постаючи своєрідним актом національної комунікації, покликаним зміцнювати пам'ять, єдність і культурну тяглість української діаспори.

Наведені приклади дають змогу конкретизувати структуру поняття життєтворчості стосовно композиторів-емігрантів. Передусім вона пов'язана з біфуркаційними обставинами, у яких еміграція, війна, політичний тиск, зміна професійного середовища або втрата безпосереднього контакту з Батьківщиною зумовлюють необхідність переосмислення митцем власної культурної функції. У такій ситуації творча особистість не лише адаптується до нових умов існування, а й заново визначає способи своєї присутності в національному та іншокультурному просторі.

Другою важливою ознакою життєтворчості композитора-емігранта є рольова множинність. У діаспорному середовищі композитор часто поєднує функції автора, виконавця, диригента, педагога, публіциста, організатора кон-

цертного життя, своєрідного архіватора пам'яті та популяризатора українського репертуару. Така багаторольовість не є лише наслідком зовнішньої необхідності, а прочитується як специфічна форма культурного самоздійснення, у межах якої митець бере на себе відповідальність за збереження, репрезентацію та трансляцію національної музичної традиції.

Третім виміром є компенсаторний характер еміграційної життєтворчості. Ностальгія, травматичний досвід розриву, мовна й культурна дистанція, а також відчуття просторової віддаленості від Батьківщини можуть трансформуватися у стійкі художні стратегії. Вони виявляються у зверненні до фольклору, історичної пам'яті, сакральних образів, літературних текстів, програмових назв, жанрових альянсів та інших знакових форм, через які композитор відновлює символічний зв'язок із національною культурою.

Окремого значення набуває музично-вербальний вимір життєтворчості еміграційного композитора. У цьому аспекті методологія І. Савчука, що дає змогу описати критичні точки, біфуркації, диспозиції та комунікативні механізми творчої особистості, може бути продуктивно доповнена концепцією музично-вербальної емінентності О. Фрайт. І, якщо перша окреслює життєтворчість як процес формування митцем власної культурної стратегії в системі подій, ролей і середовищ, то друга дає змогу простежити, як ці процеси набувають художньої конкретизації у музичному тексті, його вербально маркованих, інтертекстуальних, символічних і жанрово-семантичних вимірах.

Отже, для аналізу життєтворчості Антіна Рудницького та інших представників української музичної еміграції доцільним є поєднання двох взаємодоповнювальних методологічних перспектив. Перша, дає змогу розглядати митця в системі біографічних зламів, професійних ролей, стратегій самореалізації, форм реагування на історичні обставини та способів культурного самопроекування. Друга, музично-вербальна, спрямовує увагу на те, як ці життєві й світоглядні вибори набувають художньої конкретизації у структурі музичного твору. Йдеться передусім про семантично марковані компоненти у межах авторського задуму, які функціонують як вузлові смислові артефакти

твору. Саме через них музичний текст виходить за межі суто естетичного об'єкта і постає як форма культурної пам'яті та комунікації зі спільнотою.

У такому методологічному поєднанні композиторська біографія перестає бути зовнішнім тлом творчості, а музичний твір не зводиться лише до автономної художньої структури. Навпаки, біографічний досвід, історичні обставини, еміграційний стан, професійні ролі й художні форми постають як взаємопов'язані рівні одного життєтворчого процесу. Тому вивчення композитора-емігранта потребує не лише опису подій його життя, а й аналізу того, як ці події переосмислюються у творчості, які смислові вузли формують музичний текст і яким чином через них артикулюється досвід належності до української культури поза межами Батьківщини.

Потрібно зазначити, що не кожна масштабна історична подія автоматично стає поворотною точкою у життєтворчості митця. Такого значення вона набуває лише тоді, коли спричиняє зміну художнього вектора, способу само-розуміння, професійної поведінки або комунікативної стратегії. Для композитора-емігранта такими вузловими моментами можуть бути переїзд до іншої країни, перший значний твір, створений у новому середовищі, входження в діаспорні інституції, звернення до історико-національного тексту, написання твору на запит громади, поява музикознавчої праці або організація концертного життя. Саме ці моменти потребують не лише фактографічної фіксації, а й аналітичної інтерпретації як вузлів життєтворчості, у яких біографічне, художнє й культурно-громадське перетинаються.

У підсумку поняття життєтворчості в дослідженні композиторів-емігрантів доцільно трактувати як динамічну форму культурного буття митця, у якій життєва стратегія, художня творчість, національна пам'ять, комунікативні ролі та історичні злами утворюють єдину систему. Приклади Ф. Якименка, С. Борткевича, М. Фоменка, І. Соневицького й А. Рудницького засвідчують різні моделі такої життєтворчості: європейсько-інтермедіальну, ностальгійно-топографічну, сакральну-історичну та громадсько-інституційну. Кожна з них демонструє, що еміграція не лише змінює біографічну траєкторію митця, а й активізує нові форми творчого самовизначення.

1.4. ЕГОТЕКСТИ У БІОГРАФІЧНІЙ РЕКОНСТРУКЦІЇ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ: ЖАНРОВІ МОДЕЛІ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ РОЛІ

У сучасному гуманітарному дослідницькому полі, що визначає методологічні засади прочитання особистих документів, поняття *еготекст* функціонує на рівні з більш усталеними дефініціями — *ego-documents*, *selbstzeugnisse* та *life writing*. Саме ці терміни сформували теоретичне поле, у межах якого щоденники, мемуари, листи, автобіографії та інші форми персонального письма почали розглядатися як повноцінні об'єкти історико-літературного, культурологічного та антропологічного аналізу. Вихідним пунктом у становленні цієї дослідницької парадигми традиційно вважають праці Якоба Прессера, який на початку 1950-х рр. запропонував термін *egodocument* для означення щоденників, мемуарів, приватних листів та інших форм автобіографічного письма [187]. Важливість цього термінологічного кроку полягала в тому, що особисті документи виокремлено в самостійний джерельний комплекс, здатний фіксувати не лише зовнішню подієвість буття, а й способи індивідуального самоосмислення, саморепрезентації та переживання соціально-історичного досвіду.

Наступний етап теоретичного осмислення пов'язаний із дослідженнями Рудольфа Деккера, який не лише закріпив поняття *ego-documents* у науковому обігу, а й істотно розширив межі його застосування. Якщо у Я. Прессера цей термін передусім позначав корпус особистих свідчень, то в Р. Деккера він набуває ширшого методологічного значення. У його інтерпретації *его-документи* постають як джерела, що дають змогу реконструювати не тільки біографію окремої людини, а й соціокультурні та ментальні структури епохи [171]. У цьому сенсі внесок Р. Деккера важливий ще й тому, що він переводить особистий документ із площини приватного свідчення у площину історико-культурної інтерпретації.

Подальше вивчення цієї проблематики простежуємо у колективній праці «Від зображеної особи до пригаданого *Я*: європейські самосвідчення як історичні джерела» за редакцією Каспар фон Грейерц, Мері Фулбрук та Улінка

Рублак, які запропонували розглядати его-документи як не складні форми його текстуального конструювання [207]. Також у дослідженні К. Грейрца особовий документ постає не прямим відбитком внутрішнього світу автора, а простором, у якому суб'єкт репрезентує себе відповідно до певних культурних норм, жанрових моделей, комунікативних ситуацій, соціальних очікувань та ін. [177]. Значущість цього підходу полягає в тому, що він застерігає дослідника від наївного ототожнення текстового «Я» з реальною історичною поведінкою та актуалізує потребу аналізувати механізми самопрезентації й можливої деформації особистого досвіду.

Праці Маріанни Копиці змінили статус епістології в українському музикознавстві, вивівши листування з периферії допоміжного джерела на рівень самостійного методологічного інструмента пізнання історії культури [51; 52; 53; 54]. Дослідниця запропонувала цілісну теорію роботи з листом як історико-культурним документом, уточнивши поняття «лист», «кореспонденція», «епістола», класифікацію типів і жанрів листів, принципи атрибуції, датування, текстологічного опису, коментування тощо. Особливо вагомим для українського музикознавства є архівно-джерелознавчий аспект її праці. Вона актуалізувала епістолярну спадщину багатьох видатних представників вітчизняної музичної культури — Б. Лятошинського, Р. Глієра, Б. Гмирі, Ю. Мейтуса, І. Карабиця, І. Ляшенка, О. Шреєр-Ткаченко та інших митців, що дало змогу реконструювати невідомі або спотворені сторінки їхніх біографій, історії створення творів, творчих контактів, виконавських інтерпретацій творів, а також драматичних моментів, пов'язаних з ідеологічним тиском на творчі особистості за радянської доби. У ширшому науковому контексті ці студії важливі й тим, що вони сприяють переосмисленню історії української музики ХХ ст. поза цензурованими, фрагментарними та ідеологічно деформованими наративами.

У розвитку української лінії вивчення епістологічного контенту важливим є наукові ідеї Геннадія Кабки, які істотно збагачують поле аналізу еготекстів. Дослідник уводить у мистецтвознавчий і культурологічний обіг поняття

особові тексти мемуарного характеру, розглядаючи їх як складову культурного метатексту. У його визначенні це не лише листи, а ширший комплекс письмових і зафіксованих джерел, виокремлених за ознакою походження від конкретної особи: спогади, листи, щоденникові записи, інтерв'ю у формі спогадів, автобіографічні дописи, науково-методичні коментарі тощо [43; 181]. Важливо, що дослідник трактує їх як рефлексивні тексти про продукт, процес або контекст художньої творчості, тобто як документи, у яких митець не просто повідомляє факти, а осмислює себе, свою професію, середовище, епоху й власне місце в культурі. Сутність цієї термінології полягає в тому, що особовий текст мемуарного характеру є письмовим культурно-історичним джерелом, яке відображає суб'єктивно-особисте сприйняття подій, що відбулися або мають відбутися, і фіксує їх на документально-суб'єктивному рівні. Саме ця єдність — документальність і суб'єктивність — є для дослідника принциповою [181, с. 142]. Особливо цінним є те, що науковець переносить дослідження особових текстів у площину дискурсивного аналізу. Його цікавить не лише те, «що» сказано в листі, щоденнику чи спогаді, а й те, яким типом мовлення, пам'яті, самопрезентації та культурної позиції є цей текст. На його думку, особовий текст можна розглядати як місце поєднання кількох дискурсів: мистецького, біографічного, соціально-політичного, емоційно-духовного, просвітницького. На матеріалі Б. Гмирі, Б. Гнидя, Л. Лобанової, Є. Мірошниченко, К. Огнєвого та К. Радченко дослідник показує, що особові тексти здатні виявляти приховані механізми культурного життя радянської доби. Зокрема, специфічну атмосферу Київської опери, логіку творчого становлення та досвід професійної конкуренції в умовах радянської дійсності, тиск ідеологічних структур, драму митця в тоталітарному середовищі тощо.

У сучасному українському науковому полі поняття еготекст є доцільним для позначення різних форм авторського самовираження — листів, щоденників, спогадів, автобіографічних записів, — однак його слід розуміти передусім як аналітичну, а не жорстко класифіковану категорію. Скажімо, Г. Мазоха визначає письменницький епістолярій як надзвичайно важливе пер-

шоджерело для рецепції художнього світу автора, значуще як для біографічної реконструкції, так і для розуміння духовного життя, способу мислення та ставлення митця до історичних подій. Водночас дослідниця спеціально наголошує на подвійній природі листа як форми одночасно документальної та суб'єктивної [76]. Анна Ільків, зі свого боку, розглядає лист як жанр художньо-документальної прози й пропонує аналізувати його одразу в кількох режимах — як «дві рецептивні моделі: рецепцію адресата і саморецепцію автора, тому психологічний дискурс — це невід'ємна складова листа. <...> Застосування такого поєднання дискурсивних практик <...> дозволить дослідити психоемотивну сферу митців <...> особливості художнього мислення, рефлексивні вектори свідомості тощо» [39, с. 27]. Дослідниця формулює принципово важливу думку про те, що і листи, і щоденники створюють передусім суб'єктивний документальний образ, однак лист дає змогу побачити особистість автора «в розвитку» і «крізь призму іншого». Звідси випливає важливе уточнення: еготекст не зводиться до одного жанру, а функціонує як ширше аналітичне поняття, що охоплює щоденники, листи, автобіографії, спогади та інші документи особового походження, залучені до біографічної, світоглядної й естетичної реконструкції творчої особистості.

Лист і щоденник репрезентують споріднені, проте не тотожні форми персонального письма, у межах яких авторська самопрезентація реалізується за різними жанрово-комунікативними моделями. Волкер Депкат розглядає такі тексти в ширшому полі *life writing*, тобто як особові документи, самосвідчення або *ego-documents*, що відкривають доступ до «суб'єктивного виміру» історії — особистостей, мотивацій, емоцій, світоглядних уявлень і способів саморепрезентації конкретних історичних акторів [172, с. 140]. Водночас дослідник застерігає від наївного ототожнення тексту з емпіричною особою автора, зазначаючи, що еготекст не є простим «дзеркалом» сталого авторського «Я», а радше постає як простір конструювання, узгодження, захисту або перезначення суб'єктивності в певному історичному контексті [172, с. 140–141].

Лист, на відміну від щоденника, передбачає адресованість і тому актуалізує авторське «Я» в ситуації звернення до іншого. За В. Депкатом, лист як форма *life writing* особливо виразно диктує умову авторові промовляти від першої особи. Однак це, як зауважує дослідник, «епістолярне Я» не слід необережно ототожнювати з історичною особою, яка написала листа [172, с. 141]. Це «епістолярне Я» формується в полі конкретного адресата, очікуваної відповіді, етикетних норм, соціальної дистанції та комунікативної мети. Тому листи не лише відображають уже наявні міжособистісні, професійні чи інтелектуальні зв'язки, а й беруть участь у їх моделюванні, підтриманні, коригуванні або переозначенні. При цьому не менш суттєвою є матеріальна складова листа: вкладення, вирізки, фотографії, каліграфічні елементи, особливості паперу, почерку, правок і просторової організації тексту. Вони утворюють додатковий рівень джерельної інформації листа, що становить важливу частину його джерельної цінності незалежно від вербального змісту [172, с. 142].

Щоденник, натомість, організовує авторське «Я» передусім через категорію часу. Його мінімальною жанровою ознакою є датованість записів, завдяки якій приватне або персональне самоспостереження набуває хронологічної структури. На відміну від листа щоденник не потребує безпосереднього адресата, а розгортається як серійна, епізодична та відносно фрагментарна практика фіксації досвіду в часовій близькості до описуваних подій. Для нього визначальними є послідовність, регулярність або переривчастість записів, їхня відносна стислість, повторюваність тем і залежність кожного фрагмента від попередніх та наступних нотаток. Водночас щоденник зазвичай не вибудовує завершеного життєвого наративу, а зберігає відкрити, принципово незавершену структуру. В. Депкат наголошує, що щоденник існує в т. зв. режимі *in medias res*, фіксуючи життя не як уже підсумовану біографічну цілість, а як тривалий процес, де кожен окремий запис набуває значення лише у зв'язку з попередніми й наступними записами [172, с. 142]. Саме тому щоденник є особливо продуктивним джерелом у тих випадках, коли дослідник прагне реконструювати не ретроспективно сформований біографічний наратив, а ритм

повсякденності, зміну обставин, коливання настроїв, реакції на події та логіку поступового становлення творчої особистості.

Водночас ані лист, ані щоденник не можуть тлумачитися як нейтральний або цілком прозорий доступ до внутрішнього світу автора. Навіть за умови виразного ефекту щирості й безпосередності обидві форми письма підпорядковуються певним культурним конвенціям висловлення, жанровим очікуванням і практикам самоконструювання. Дєпкатова методологічна позиція є принциповою саме в цьому аспекті. На його думку, особові документи слід аналізувати як тексти, що мають конкретні історичні, комунікативні й прагматичні функції, а не лише як безпосередні свідчення про події чи внутрішній світ автора [172, с. 140–141]. Тому методологічно точніше розглядати їх не як абсолютно приватні, а як персональні тексти, у яких документальна фактографія поєднується з репрезентацією авторського образу. Вони не лише зберігають відомості про події, обставини й контакти, а й показують, у який спосіб суб'єкт осмислює себе в часі, у стосунках до інших і в межах певного культурного середовища. Відмінність між цими жанрами є принциповою для реконструкції життєтворчої лінії митця. На нашу думку, щоденник краще утримує тривалість, процесуальність і внутрішню динаміку повсякденного існування, тоді як лист виразніше виявляє адресність, соціальну пов'язаність і комунікативну спрямованість творчої особистості.

Сучасна реконструктивна біографічна методологія виходить із неможливості повного розведення індивідуальної біографії та соціального контексту. Біографічні матеріали мають значення не як ілюстрації до наперед заданої теоретичної схеми, а як спосіб осмислення соціальних, культурних і комунікативних процесів через прожиті, зафіксовані й розказані життєві події. У цьому аспекті еготексти (щоденники, листи, автобіографії, спогади і под.) відкривають доступ до мотивацій, емоцій, світоглядних уявлень і способів саморепрезентації конкретних історичних акторів. Екстраполюючи це у поле дослідження творчої особистості, зазначимо, що листи та щоденники слід читати не лише як документи про окремого автора, а й як своєрідні маркери його

залученості у професійні, поколіннєві, національні, еміграційні та інституційні структури.

На нашу думку, у цьому криється ключова особливість прочитання еготекстів, які не є прозорим відбитком уже готового й незмінного «Я» творчої особистості, натомість такі тексти доцільно розглядати як простір, у якому суб'єктивність «конструюється, узгоджується, захищається або переформулюється» у зв'язку з соціокультурними та історичними змінами. З огляду на це дослідник має аналізувати не лише зміст повідомлення, а й спосіб його організації, час появи, адресата, жанрову форму та прагматичну мету. Потрібно додати, що така методологічна настанова передбачає врахування жанрової специфіки, наративних шаблонів, комунікативної ситуації та біографічного контексту запису. Лист, написаний колезі, родичеві, видавцеві чи дружині, не є тотожним щоденниковому записові того самого дня, навіть якщо обидва тексти стосуються однієї події. Лист активніше стимулює автора промовляти від першої особи, однак це «епістолярне Я» не можна механічно ототожнювати з історичною особою автора. Воно формується відносно до конкретного адресата, очікуваної відповіді, соціальної дистанції та комунікативної мети.

Щоденник, на відміну від листа, вибудовує «авторське Я» передусім через часову послідовність самоспостереження. Водночас щоденник зазвичай не створює завершеного життєвого наративу, де кожен окремий запис набуває сенсу у зв'язку з попередніми й наступними записами. Тому щоденник є особливо продуктивним джерелом там, де потрібно реконструювати не ретроспективно сформований біографічний нарис, а своєрідний ритм повсякденності, зміну обставин, коливання настроїв, реакції на події та поступове становлення творчої особистості.

У практичному вимірі цілісна реконструкція постаті митця має вибудовуватися щонайменше у трьох площинах. Перша — умовно об'єктивна, ґрунтується на узгоджені дат, маршрутів, професійних контактів, публікацій, концертів, побутових обставин, фінансових та інституційних обмежень. Друга — суб'єктивна, включає емоційні реакції особистості, її самоопис, ціннісні ви-

бори, творчі сумніви, страхи, надії та форми самоосмислення. Третя — міжсуб'єктна, репрезентує спосіб, у який автор виявляється у стосунках з адресатом, дружиною, родиною, професійним колом і культурним середовищем. Саме цей третій шар особливо важливий для реконструкції творчої особистості, оскільки митець постає також як творча особистість, сформована через комунікативні взаємини, конкретно представлені у щоденникових записах.

Отже, об'єктивний результат роботи з листами та щоденниками полягає у створенні подієво цілісної картини. Суб'єктивний результат передбачає реконструкцію форм самосвідомості митця, його способів пояснення себе, власної творчості та життєвих обставин. Міжсуб'єктний результат — у відновленні реляційної оптики, без якої творча особистість розпадається або на знеособлену хронологію фактів, або на психологізовану абстракцію. У цьому сенсі лист і щоденник не дублюють один одного, а взаємно доповнюють реконструкцію. На цих принципах вибудовуються вимоги до роботи з еготекстами. А саме: необхідно розрізняти оригінал і публікацію, враховувати повноту корпусу, перевіряти ступінь редакторського втручання та обов'язково співвідносити персональний текст із зовнішнім контекстом — програмами виступів, пресою, іншими листами, офіційними документами, архівними описами й відповідною кореспонденцією. Особливої уваги потребують опубліковані щоденники та корпуси листів, оскільки вони можуть бути скорочені, перебудовані або частково цензуровані редакторами чи спадкоємцями.

Джерельну основу реконструкції життєтворчості родини Рудницьких становлять кілька архівних масивів, які взаємно доповнюють один одного й уможливають поєднати біографічний, творчий, родинний та еміграційний виміри досліджуваного матеріалу. Фонд № 1188 Марії Сокіл-Рудницької, що зберігається у ЦДАМЛІМ України, охоплює матеріали 1922–1992 рр. і містить документи, пов'язані не лише з біографією та творчою діяльністю самої співачки, а й з постаттю Антіна Рудницького [128]. А. Сукало слушно наголошує, що, попри формальне найменування іменем Марії Сокіл-Рудницької, цей фонд фактично репрезентує матеріали подружжя Рудницьких. У його

структурі виокремлюються біографічні документи, матеріали, зібрані Марією Сокіл-Рудницькою, а також окремий блок архівних матеріалів, пов'язаних з Антіном Рудницьким [144]. Паралельно Архів Наукового товариства імені Т. Шевченка у США зберігає корпус документів Антіна Рудницького, передусім нотні автографи та кореспонденцію 1957–1974 років [168]. Для реконструкції раннього американського періоду життя композитора ці два архівні масиви є особливо важливими, адже перша колекція репрезентує родинно-біографічний і середовищний контекст, друга репрезентує професійно-творчий та епістолярний вимір його діяльності.

Таблиця 1.1. Архівні та бібліотечні зібрання, що містять документи про Антіна Рудницького та його родину

Осередок	Опис архівних матеріалів	Доступність	Особливості
Архіви НТШ у Нью-Йорку	Collection 012, Antin Rudnyts'kyi papers, 1957–1974, 2.9 linear feet; автографи музики, ескізи й чернетки опер «Княгиня Ольга» і «Анна Ярославна», твори для фортепіано, камерні, вокальні, хорово-оркестрові опуси, а також листування та авторські музико-знавчі тексти	Присутній онлайн-фіндінг айд; колекція неопрацьована, доступ слід погоджувати безпосередньо з архівом	інвентар/box list; титульні аркуші та останні аркуші автографів обох опер; датовані авторські списки творів
Архівно-музейні збірки УВАН у США	Колекція з шифром CXIV: 1 коробочка і 2 папки, 1934–1968; рукопис «Українська музика», автографи різних композицій, зокрема симфонічної кантати «Послання», а також програми та афіші про концерти Антіна, Романа та Доріана Рудницьких	В онлайн-форматі міститься старий путівник; актуальний стан упорядкування колекції треба перевіряти безпосередньо в УВАН	шифр колекції CXIV; рукопис А. Рудницького «Українська музика» з авторськими правками; програмки та афіші концертів 1950–1960-х рр.
ЦДАМЛМ України	Ф. 1188, оп. 1 — фактично сімейний фонд Рудницьких, хоч названий іменем Марії, дружини композитора; містить матеріали до біографії, зібрані нею матеріали, матеріали про неї, а також окремий блок матеріалів Антіна: творчі матеріали, листи до нього, біографічні документи, матеріали про нього і про синів Романа та Доріана	Архів має власний е-ресурс; частина довідкового апарату доступна в онлайн-форматі	копії або оригінали програм вистав і концертів; фотоматеріали родини
НБУВ	Цифрові/каталожні записи книг самого Рудницького:	Частина матеріалів доступна як циф-	повні скани видань 1963, 1969, 1980

Осередок	Опис архівних матеріалів	Доступність	Особливості
	«Українська музика» (1963), «Анна Ярославна» (1969), згадки про «Про музику і музик» (1980), а також окремі нотні записи на кшталт «Гімн “Союзу українок”»	рові копії або е-бібліотечні записи	
Library of Congress	У колекції Миколи Слоніmsького — Box 226: Rudnytsky, Antin у серії біографічних матеріалів про композиторів і виконавців	Потрібен запит через Ask a Librarian / Performing Arts	
The New York Public Library, Music Division	У паперах Росіни Левіної зафіксовано листи / картки від Maria Rudnytsky, Antin Rudnytsky і Roman Rudnytsky, серпень 1968 — серпень 1973	Потрібен особистий research appointment	Вих. дані — Rosina Lhevinne papers, JPB 94-4, b. 8, f. 13
WorldCat / Stanford Libraries	Вініловий платівковий альбом Ukrainian folk songs, Asch Recording Studio, New York, [1941?]; виконавці — Maria Sokil, Antin Rudnytsky; у Stanford — каталогізований запис на 3 дисках, швидкість обертів 78 rpm	Каталоги доступні онлайн; копії / прослуховування залежать від бібліотеки-власника	OCLC 44941758
Меморіальний кабінет-музей Бориса Лятошинського (м. Київ)	Два листи від А. Рудницького до Б. Лятошинського: Лист 1. А. Рудницький — Б. Лятошинському від 15 квітня, 1963 р. Лист 2. А. Рудницький — Б. Лятошинському від 8 березня, 1965 р.	З дозволу ГО «Фундація Лятошинського / Liatoshynsky Foundation»	Листи написані українською мовою; листи-відповіді відсутні
Архів родини Рудницьких (приватна колекція авторки дисертації)	Архівний комплекс, переданий А. Варшавській: нотні автографи, концертні програми, афіші, рецензії, листування, біографічні матеріали й авторські праці А. Рудницького; щоденники М. Сокіл-Рудницької за 1938–1948 рр.	Доступ обмежений; матеріали використовуються з дозволу власниці / авторки дисертації.	Неопублікований родинний архів; щоденники — ключове джерело реконструкції життєтворчості Антіна Рудницького та родинного контексту.

Особливу джерельну цінність для заявленої проблематики становлять щоденники Марії Сокіл-Рудницької 1939–1948 років [129–139]. Збереглося десять невеликих записників, які тривалий час не були введені до активного наукового обігу. Опрацювання їх дало змогу у рамках пропонованої праці за-

повнити низку «білих плям» у реконструкції життєтворчості А. Рудницького американського періоду. Це джерело має принципове значення, оскільки йдеться про тривалий серійний корпус занотованих подій і роздумів дружини, придатний для простеження динаміки повсякденного життя, мистецьких практик, емоційних реакцій і переломних моментів існування в еміграції.

Наукова цінність пропонованих щоденників полягає також у тому, що Марія Сокіл-Рудницька фіксувала не лише окремі факти, пов'язані з життям чоловіка, а й саму структуру їхнього спільного життєтворчого простору. Водночас саме цей матеріал потребує максимальної методологічної точності. Щоденники Марії Сокіл-Рудницької не є автощоденником Антіна Рудницького і, відповідно, не можуть тлумачитися як безпосередня форма його щоденникового самосвідчення. Це еґодокумент його дружини, у якому Антін Рудницький постає як об'єкт спостереження, співрозмовник, найближчий, проте «Інший» учасник спільного життєвого та творчого простору. У цьому сенсі щоденники дружини композитора формують гетеродіаристичний реконструктивний вимір життєтворчості Антіна Рудницького. І хоч вони не замінюють автощоденникового самосвідчення митця, проте дають змогу відтворити його творчу постать через реляційну оптику найближчого життєвого, емоційного й професійного оточення. Саме тому методологічно доцільно читати цей корпус не ізольовано, а в зіставленні з листами, концертними програмами, друкованими відгуками, документами та особовими текстами самого Антіна Рудницького. Лише за такої кореляції щоденники М. Сокіл-Рудницької розкривають живий, середовищний контур творчої особистості композитора.

Висновки до Розділу 1

У першому розділі обґрунтовано історико-культурні та методологічні засади дослідження постаті митця в українському діаспорному просторі. З'ясовано, що українська діаспора є не лише наслідком міграційних процесів, а складним соціокультурним феноменом, у межах якого поєднуються історична пам'ять, національна самоідентифікація, інституційна самоорганізація,

культурна тяглість і здатність до репрезентації України поза межами її етнічної території. У цьому контексті митець постає як особливий суб'єкт діаспорного буття, оскільки саме через його творчу біографію, художню практику, педагогічну, виконавську, публіцистичну й організаційну діяльність національна культура набуває форм видимої присутності в іншомовному та іншокультурному середовищі.

Розгляд історичних передумов формування української діаспори дав змогу встановити, що українське зарубіжжя формувалося тривалим і неоднорідним шляхом. Його становлення не може бути зведене лише до класичної схеми західної трудової еміграції, оскільки українська присутність поза межами батьківщини охоплювала ранньомодерні політичні еміграції, колонізаційні переселення, трансатлантичні міграційні потоки, повоєнне розселення переміщених осіб, радянські й пострадянські мобільності, а також новітні форми воєнного переміщення. Визначено, що міграція є лише початковою умовою діаспорного буття, адже діаспора як цілісний феномен постає тоді, коли розсіяна спільнота набуває інституційної оформленості, виробляє механізми внутрішньої солідарності, підтримує культурну тяглість і зберігає реальний або символічний зв'язок із Україною.

Узагальнення основних хвиль української еміграції засвідчило, що кожна з них мала власну соціальну, політичну та культурну природу. Перша хвиля була переважно трудовою й селянською та започаткувала базові форми громадської самоорганізації. Друга хвиля, пов'язана з поразкою українських визвольних змагань і міжвоєнними політичними обставинами, посилила роль інтелігенції, політичних діячів і культурних середовищ. Третя, повоєнна, хвиля надала діаспорі виразного антирадянського, інтелектуального й культурно-політичного характеру. Четверта, пострадянська, а також новітня міграція після 2014 і особливо після 2022 року актуалізували нові форми української присутності у світі, пов'язані з трудовою мобільністю, освітніми й професійними переміщеннями, волонтерськими мережами, гуманітарною підтримкою України та міжнародною адвокацією українського питання. Отже, історія ук-

раїнської діаспори постає як невід'ємна складова історії України, особливо в умовах, коли саме закордонні українські спільноти брали на себе функції збереження політичної пам'яті, культурної спадкоємності й міжнародної репрезентації української справи.

Аналіз української діаспори у США показав, що саме американське українство стало одним із найпотужніших осередків інституційної, культурної та мистецької самоорганізації. Важливими чинниками збереження етнокультурної ідентичності стали церква, преса, братські й взаємодопомогові товариства, жіночі та молодіжні організації, професійні об'єднання, наукові інституції, політичні комітети, мистецькі групи, видавничі структури, хори, школи, концертні ініціативи та культурно-просвітницькі центри. Через ці інституції українська громада США змогла інтегруватися в американське суспільство, не втративши зв'язку з українською мовою, історичною пам'яттю, релігійною традицією, мистецькою спадщиною та ідеями національного державотворення.

Окремо з'ясовано, що мистецьке середовище української діаспори у США не було периферійним відгалуженням національної культури, а функціонувало як самостійний простір її збереження, розвитку й міжнародної репрезентації. Діяльність українських композиторів, диригентів, педагогів, виконавців і культурних організаторів у США засвідчує, що музична культура діаспори стала одним із ключових інструментів підтримання національної ідентичності. У цьому контексті особливе місце посідає Антін Рудницький, постать якого поєднує європейський професійний вишкіл, композиторську, диригентську, педагогічну, музикознавчу й організаційно-громадську діяльність, а також послідовну орієнтацію на українську національну культурну ідею.

Методологічно обґрунтовано доцільність застосування категорії життєтворчості для аналізу композиторської особистості в умовах еміграції. Життєтворчість у цьому дослідженні розуміється як динамічна форма культурного буття митця, у якій біографічні події, історичні злами, професійні ролі, ху-

дожня творчість, національна пам'ять і громадська активність утворюють цілісну систему. Такий підхід дає змогу розглядати композитора-емігранта не лише як автора музичних творів, а як суб'єкта культурного самопроєктування, який через творчість, педагогіку, виконавство, публічні виступи, організаційну працю та інституційну участь формує власний спосіб присутності в українській і світовій культурі.

Визначено, що важливим інструментом аналізу життєтворчості є біфуркаційний підхід, який уможлиблює виявити поворотні моменти в житті митця. Для композитора-емігранта такими моментами можуть бути війна, виїзд за межі батьківщини, зміна культурного середовища, входження в діаспорні інституції, звернення до національно значущих текстів, створення творів на запит громади або переосмислення власної культурної місії. Доведено, що еміграція набуває життєтворчого значення не автоматично, а лише тоді, коли досвід просторової втрати, культурної дистанції чи історичного зламу трансформується у нову систему художніх, комунікативних та інституційних дій.

З'ясовано також, що для аналізу творчості композитора-емігранта продуктивним є поєднання життєтворчого підходу з музично-вербальною та інтермедіальною методологією. Назви творів, жанрові позначення, епіграфи, програмові алюзії, фольклорні цитати, сакральні й історичні символи можуть функціонувати як маркери культурної пам'яті та національної належності. У такій перспективі музичний твір постає не лише як автономний естетичний об'єкт, а як форма символічного зв'язку з Батьківщиною, спосіб комунікації зі спільнотою та засіб художнього переосмислення еміграційного досвіду.

У розділі окреслено значення еготекстів для біографічної реконструкції життєтворчості митця. Листи, щоденники, спогади, автобіографічні записи, публіцистичні тексти та інші документи особового походження розглянуто не як допоміжний фактографічний матеріал, а як важливі джерела реконструкції самосвідомості, комунікативних стратегій, емоційних реакцій, професійних контактів і культурного середовища творчої особистості. Зазначено, що еготексти потребують критичного прочитання, оскільки поєднують документа-

льність і суб'єктивність, факт і самопрезентацію, приватне свідчення й жанрово зумовлений спосіб письма.

Особливу джерельну перспективу для подальшого аналізу життєтворчості Антіна Рудницького становлять архівні матеріали, пов'язані з ним і його родиною: фонди НТШ у Нью-Йорку, УВАН у США, ЦДАМЛМ України, НБУВ, Library of Congress, The New York Public Library, WorldCat / Stanford Libraries, а також сімейний архів, переданий родиною Рудницьких авторці дослідження. Визначено, що щоденники Марії Сокіл-Рудницької 1939–1948 рр. мають особливу наукову цінність, оскільки дають змогу реконструювати не лише окремі факти життя Антіна Рудницького, а й структуру спільного родинно-мистецького простору, у якому формувалася його американська еміграційна життєтворчість. Водночас ці щоденники не можуть тлумачитися як безпосереднє самосвідчення композитора; методологічно коректніше розглядати їх як гетеродіаристичне джерело, що потребує зіставлення з листами, концертними програмами, друкованими відгуками, архівними документами та особовими текстами самого митця.

Отже, у першому розділі сформовано теоретико-методологічну основу подальшого дослідження життєтворчості Антіна Рудницького. Історичний аналіз української діаспори, характеристика українського середовища у США, осмислення ролі митця в еміграції, уточнення категорії життєтворчості та визначення джерельного потенціалу еготекстів створюють підґрунтя для подальшої реконструкції біографічної, творчої, громадської й культурно-репрезентативної діяльності композитора. У такій перспективі Антін Рудницький постає не лише як окрема мистецька постать українського зарубіжжя, а як репрезентант ширшого процесу збереження, трансформації та актуалізації української музичної культури в діаспорному просторі.

РОЗДІЛ 2

РЕКОНСТРУКЦІЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ

АНТІНА РУДНИЦЬКОГО: СВІТОГЛЯДНИЙ, МИСТЕЦЬКИЙ ТА КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИЙ ВИМІРИ

2.1. Антін Рудницький і Україна: ІСНУВАННЯ НА МЕЖІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ СВІТІВ

Життєвий і творчий шлях А. Рудницького доцільно розглядати крізь призму двох майже рівновеликих у хронологічному вимірі періодів: українського та американського. Такий поділ дає змогу простежити не лише географічну зміну життєвого простору митця, а й глибинну трансформацію його особистісного, професійного та світоглядного становлення.

Перший — український період (1902–1938) — охоплює дитинство, юність і раннє професійне формування А. Рудницького. Саме на цьому етапі закладаються етичні орієнтири, формується система цінностей, виявляються природні здібності й окреслюються засадничі ознаки майбутньої мистецької індивідуальності. Дитинство і юність у біографії митця постають не лише як початкова фаза життєвого циклу, а як важливий духовно-психологічний ресурс, що зберігає свою дієвість у періоди творчої зрілості та пізнього саморефлексивного осмислення пройденого шляху. У цьому контексті слушною є думка Н. Савицької, яка, характеризуючи специфіку юнацької фази творчої особистості, зазначає: «<...> субстанція юності — це дух, а плоть, експансія нестримного темпераменту, коли ще не визріла потреба самоаналізу, вслуховування в нурт оточуючого буття» [117, с. 89]. Загалом, ранній період біографії митця можна розглядати як передумову подальшого інтенсивного розгортання творчого потенціалу, в якому індивідуальна обдарованість поступово набуває професійно окреслених форм вияву.

Другий — американський період (1938–1975) — пов’язаний із творчою зрілістю митця, його активною діяльністю в культурному просторі української діаспори США, посиленням авторського начала та прагненням до максимальної професійної самореалізації. Саме в цей час А. Рудницький як композитор, диригент, піаніст і музикознавець виявляє особливу продуктивність, поєднуючи мистецьку працю з культурно-громадською місією репрезентації української музики поза межами батьківщини. Американський етап його життєтворчості позначений не лише адаптацією до нових соціокультурних умов, а й т. зв. екзистенційним самоздійсненням — поступовим наближенням до усвідомлення власного буттєвого і творчого призначення. У цьому сенсі показовим є вислів Бели Бартока з його пророчою конотацією про життя і творчість: «Лише у зрілі роки ми досягаємо справжнє почуття міри, ту “золоту” середину, яка дозволяє максимально повно втілити свою індивідуальність» [116, с. 62]. Отож американський період у біографії А. Рудницького постає як час найповнішої реалізації його мистецького потенціалу, акумуляції попереднього досвіду та активного входження в українсько-американський культурний контекст. Розглянемо кожен із цих періодів окремо.

У методологічному вимірі український період А. Рудницького доцільно розглядати як етап формування життєтворчої моделі митця. Йдеться не лише про послідовність біографічних фактів, а про становлення системи ціннісних орієнтирів, професійних ролей, естетичних уподобань і культурних стратегій, які згодом визначатимуть його діяльність в еміграції. У межах подальшого викладу спробуємо, наскільки це дозволяє наявна джерельна база, реконструювати ранній період становлення А. Рудницького — від дитячих років і родинного середовища до перших освітніх, світоглядних та мистецьких імпульсів, що визначили подальшу траєкторію його професійного розвитку. Водночас слід зауважити, що український період ще не дає завершеного уявлення про А. Рудницького як цілком сформованого митця. Його значення полягає передусім у тому, що він дає змогу простежити витоки особистісного, світоглядного й професійного становлення композитора, а також виявити ті чин-

ники, які згодом визначатимуть логіку його творчої зрілості. Саме тому український період доцільно розглядати як підґрунтя для формування подальшої життєтворчості А. Рудницького.

Антін Рудницький народився 7 лютого 1902 року. Його дитячі роки минули в селі Лука Самбірського району, у родині «<...> відомого громадського діяча, нотаря Івана» [112, с. 172]. Походження з освіченого середовища, пов'язаного з громадською активністю та національною самосвідомістю, мало істотне значення для формування майбутнього митця. Саме родинна атмосфера, ранні враження дитинства й культурне оточення стали тим первинним середовищем, у якому поступово визрівали його духовні орієнтири, емоційна чутливість і схильність до мистецького самовираження. У цьому контексті доречно звернутися до роздумів А. Шопенгауера про дитинство як особливий стан переважно споглядального, ще не затьмареного практичним волінням сприйняття світу. Філософ наголошує, що в дитинстві людина більшою мірою перебуває у сфері пізнання, ніж воління, а тому перша чверть життя згодом постає в пам'яті як «утрачений рай» [193]. Саме в цей період світ відкривається як новий, свіжий і ще не притлумлений повторюваністю досвіду, що дає підстави трактувати дитинство як простір первинної інтенсивності сприйняття, емоційної відкритості та формування основ майбутнього світогляду. З позицій аналізу життєтворчості дитинство А. Рудницького слід розглядати як рівень ближнього середовища, у якому формуються первинні моделі сприйняття світу. Родина, генеалогічна пам'ять, мова щоденного спілкування, перші культурні враження й атмосфера громадської відповідальності створюють той початковий ціннісний горизонт, у межах якого майбутній митець починає усвідомлювати себе частиною ширшої національної та інтелектуальної традиції.

У біографії А. Рудницького дитинство постає як важливий формувальний етап, у межах якого закладалися первинні емоційні, етичні та культурні орієнтири, що згодом позначилися на становленні його мистецької індивідуальності. Родина митця була якоюсь мірою унікальною з точки зору своєї інте-

лектуальної, ментальної, генетичної сутності, адже рід його мав старовинне священниче походження. Батько — Іван Рудницький — син греко-католицького отця-декана Михайла Рудницького та німкені Кароліни Глезер. Про матір композитора відоме тільки ім'я — Іда Шпігель (у хрещенні — Ольга). У сім'ї було четверо дітей, і всі вони в майбутньому залишать плідний внесок в українську культуру. Старший син Михайло, дочка Мілена та молодший син Володимир стали видатними суспільно-громадськими діячами, літературознавцями та журналістами [див.: 142; 12]. Потрібно наголосити на тому, що ранній вік у формуванні митця проектується з різних складових — батьківських та материнських генетичних ліній та аури сім'ї з атмосферою виховання почуттів, які живитимуть пам'ять усе життя. Пізніше з'явиться більш широка амплітуда почуттів — від егоцентризму, самовпевненості до прихованих сумнівів у можливій майбутній реалізації закладеного потенціалу.

Найбільш яскравим та відомим є старший брат Михайло (1889–1975) — літературознавець, літературний критик, письменник, перекладач з французької мови творів О. Бальзака та П. Меріме і навпаки на французьку — оповідання В. Стефаніка та М. Яцкова. Михайло здобував освіту спочатку у Львівському університеті на факультетах права та філософії, пізніше в Сорбоні. Крім того, старший брат входив у відоме угруповання «Молода муза», що діяло в 1907–1909 роках: «туди входили Михайло Яцків, Петро Карманський, Василь Пачовський, Богдан Лепкий, Степан Чарнецький, Сидір Твердохліб та інші. Близьким до ідей угруповання був юний Михайло Рудницький, який лише починав свою літературну діяльність» [47, с. 174]. «Олімпом “Молодої Музи” була кав'ярня» — написав пізніше наймолодший її учасник Михайло Рудницький, процитувавши при цьому слова якогось авторитета, що колись пророки промовляли по горах, тепер — по кав'ярнях» [40, с. 6]. Літературознавець товаришував з Миколою Зеровим та поетами-неокласиками. Працював професором кафедри української літератури Львівського університету імені Яна Казимира, був членом Спілки письменників України, маючи в творчому портфелі низку наукових розвідок, такі як «Творчі будні Івана Фран-

ка», «Письменники зблизька», «У наймах Мельпомени» та «Ненаписані новели». З приходом «перших советів» дружина з дочкою емігрували, як і всі його брати і сестра. Проте сам Михайло Рудницький вирішив залишитися у Львові. Під час німецької окупації, як напівєврей, змушений був переховуватися. Восени 1947 року був звинувачений у націоналізмі, а тому виключений зі Спілки письменників УРСР, звільнений з посад завідувача кафедри зарубіжних літератур і декана, а видавництва не брали його роботи до друку. Усі ці обмеження та покарання закінчилися лише 1951 року. Однак після визнання «своїх помилок» Михайла Рудницького примусили стати учасником написання збірника «Під чужими прапорами» — вульгарних памфлетів про українських культурних діячів і націоналістів.

Сестра Мілена (1892–1976) — політичний і громадський діяч, журналістка, феміністка, педагог. Вона добре зналася та підтримувала контакти з урядовими й громадськими колами Західної Європи, будучи з 1928 року головою «Союзу українок» виступала з доповідями про місце жінки в соціумі на міжнародних з'їздах. Була активісткою політичної партії Галичини і Польщі Українського національно-демократичного об'єднання (УНДО) та відправляла петиції до Ліги Націй з приводу голоду в Україні 1933 року. Після вторгнення до Львова радянських військ разом із сином тікала до Кракова, потім були Берлін, Прага, Женева, Нью-Йорк, Рим, Мюнхен. Працювала в українській газеті «Свобода» в Нью-Йорку, «Радіо Свобода» в Мюнхені, а в 1950-х роках стала представницею Української народної ради в Швейцарії. Чоловіком Мілени Рудницької став український політик і юрист Павло Лисяк¹⁰.

Другий брат, Володимир (1896–1955), став відомим журналістом, істориком, політиком, громадським діячем, знаним під псевдонімом Іван Кедрин. В. Рудницький був членом Наукової спільноти імені Т. Шевченка, віце-президентом цієї спільноти у США. Беручи участь в бойових діях 1919 року, редагував фронтову газету «Ставка». У 1922 році закінчив Віденський університет, а також редагував відділ хроніки у щотижневому виданні «Воля». Спів-

¹⁰ Павло Лисяк (1887–1948) — діяч українського національного руху.

працюючи майже з усіма редакціями авторитетних українських часописів Галичини до 1939 року, пізніше працював у редакціях українських видань у США, зокрема в газеті «Свобода».

Отже, родинне середовище стало для Антіна важливим простором ранньої культурної соціалізації. У ньому формувалися ті ціннісні й рольові орієнтири, що згодом виявилися в його інтелектуальній активності, громадській та багатовекторній культурній дієвості. Можливо саме тому подальша музична діяльність А. Рудницького закономірно поєднуватиме не одну, а кілька професійних ролей: композиторську, виконавську, диригентську, педагогічну, критико-публіцистичну та організаційно-просвітницьку.

Антін Рудницький, на відміну від своїх братів і сестри, обрав музичну сферу як основний простір професійної самореалізації. Однак це не означало відриву від родинної традиції інтелектуальної праці та громадської заангажованості. Навпаки, успадкована з родинного середовища широта культурних інтересів виявилася у багатовекторності його подальшої діяльності. А. Рудницький не обмежувався лише композиторством. Він також активно працював як диригент, піаніст, музикознавець, музичний критик, педагог і організатор українського музичного життя. Тому його постать доцільно розглядати в ширшому контексті української інтелектуальної культури.

Рання творчість митця є важливим етапом становлення його індивідуального художнього мислення. Саме в цей період перші композиторські спроби, зокрема ранні опуси, засвідчують поступове осягнення зовнішнього світу, формування професійного слухового досвіду, естетичних орієнтирів і власного ставлення до музичної мови доби. Для молодого композитора особливого значення набувають не лише безпосередні творчі імпульси, а й зустрічі з авторитетними постатями, ознайомлення з новітніми мистецькими течіями та включення у ширший контекст європейського музичного модернізму.

У багатовимірному культурному середовищі початку ХХ століття молоді обдарування природно тяжіли до пошуку наставників, інтелектуальних орієнтирів і художніх зразків, здатних спрямувати їхні перші професійні заці-

кавлення. Для А. Рудницького такий процес був пов'язаний не лише з опануванням академічної композиторської техніки, а й з активним вслуховуванням у «звуки модерної епохи» — у нові ритмічні, гармонічні, темброві та драматургічні рішення, що визначали обличчя модерністської європейської культури. У цьому контексті можна говорити про першу професійно-естетичну біфуркацію в становленні митця, що позначила не лише зміну його творчих орієнтирів, а й глибшу трансформацію способу музичного мислення, у межах якого поступово формується прагнення поєднати український інтонаційний матеріал із модерною системою музичної виражальності.

Перші композиторські зацікавлення А. Рудницького виявилися вже у п'ятнадцятирічному віці й були значною мірою пов'язані з враженням від авторського концерту К. Шимановського. Сучасна музична мова польського композитора привернула увагу молодого музиканта й спонукала його до ширшого ознайомлення з творчістю інших представників новітньої європейської музики, зокрема І. Стравінського. Особливо важливим для А. Рудницького став балет «Весна священна». У 1922 році в Берліні він уперше почув цей твір під керівництвом швейцарського диригента Е. Ансерме на концерті Міжнародного товариства нової музики. У програмі того вечора також звучали твори К. Дебюссі та Ф. Бузоні. Концерт зібрав визначних представників європейського музичного середовища, серед яких були Р. Штраус, Г. Пфіцнер, Ф. Шрекер, А. Шнабель, В. Фуртвенглер, К. Флеш, Л. Блех та Ф. Бузоні.

Силу цього мистецького враження А. Рудницький пізніше зафіксував у спогадах, підкреслюючи виняткове значення музики І. Стравінського для власного становлення: «Трудно описати враження, яке зробила “Свята Весна” на нас, молодих адептів музичного мистецтва. Це найбільше — ще й досі — музичне враження, якого я зазнав у житті, можу порівняти тільки з одним: здається мені, що таке власне враження мусить мати сліпець, якому повернули зір і він вперше побачив сонце...» [110, с. 288]. Як своєрідний біфуркаційний поворот цей епізод дає підстави говорити про раннє входження А. Рудницького в коло модерністських художніх ідей, які надалі позначилися на його ком-

позиторському мисленні та естетичних орієнтирах. З погляду біфуркаційного повороту цей епізод постає не лише як прояв естетичного захоплення твором уславленого композитора, а й як важливий імпульс до внутрішньої переорієнтації слухового та композиційного досвіду молодого митця. Очевидно, що раннє зацікавлення модерними техніками безпосередньо позначилося на формуванні його композиторського почерку у 1920–1930-х роках, професійному етапі життєтворчості.

А. Рудницький отримав фундаментальну мистецьку освіту, брав приватні уроки композиції, історії та теорії музики у В. Барвінського. На той час він був директором Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка, замінивши С. Людкевича, що перебував тоді в австрійській армії чи, точніше, в російському полоні. Крім уже згадуваних, Василь Олександрович активно провадив музично-публіцистичну діяльність як музичний рецензент «Нового Часу», автор оглядів української музики, статей і дописів про музичне життя, що мало вплив на формування довоєнного музичного життя Львова та всієї Західної України. Безумовно, молодому початківцеві-композитору А. Рудницькому було дуже цікаво навчатися в такого талановитого, відомого професіонала. До нього в клас А. Рудницький потрапив завдяки рекомендації першого вчителя Вілема Курца¹¹ своєму учню повчитися у Барвінського гармонії та композиції. Митець у монографії пише, що він ішов на лекції «<...> буквально під кулями, під час обстрілу Цитаделі, недалеко якої мені треба було йти до помешкання Барвінського» [110, с. 190].

Попри взаємну повагу, між учителем і учнем досить рано виявилися відмінності в поглядах на природу композиторської творчості. А. Рудницький згадував: «Ми різнилися з Барвінським в поглядах на проблеми творчості майже від перших днів знайомства — від тоді, коли я приніс йому свої перші композиції і він, переглянувши їх, здивовано сказав: “Ви зачиняєте в g-moll, а кінчаєте в A-dur... Як це можна?!” А я в молодечім запалі відповів також запитом: “А чому б ні?!”» [110, с. 191]. Цей епізод виразно окреслює ранню

¹¹ Вілем Курц (Vilém Kurz, 1872–1945) — чеський піаніст, редактор і педагог.

схильність молодого митця до пошуку нестандартних композиційних рішень і водночас засвідчує характер його діалогу з наставником: дискусійного, але не конфліктного. У методологічному сенсі діалог «зрілий Барвінський vs молодий Рудницький» показує, що фігура вчителя виконувала подвійну функцію. З одного боку, вона вводила молодого музиканта в українську професійну школу, а з іншого — провокувала його до самостійного визначення меж власної композиторської свободи.

Як уже наголошувалося, А. Рудницький був налаштований на оновлення музичної мови й критичне переосмислення усталених академічних норм. Саме тому його розмови з В. Барвінським нерідко набували характеру творчих суперечок, у яких зіставлялися традиційне розуміння композиційної логіки та модерні художні імпульси. Водночас ці розбіжності не руйнували довіри між учителем і учнем, а радше поглиблювали їхній професійний діалог.

В. Барвінський підтримав і подальші важливі рішення А. Рудницького, зокрема його від'їзд 1927 року на працю до Харкова й Києва. Цей етап відкривав перед молодим митцем нові професійні перспективи й розширював коло тем для спілкування з учителем, передусім щодо сучасних тенденцій європейського та українського музичного життя. За усним свідченням Романа Рудницького, В. Барвінський був серед тих, хто проводжав подружжя Рудницьких на потяг під час їхнього від'їзду до Америки. На той момент, очевидно, ніхто з присутніх не міг передбачити, що ця подорож стане остаточним розривом безпосереднього контакту між учителем і його талановитим учнем.

Важливе значення для подальшого фахового зростання А. Рудницького мало навчання у Єжи Лялевича (Jerzy Lalewicz, 1875–1951) — піаніста-віртуоза, професора Віденської музичної академії (Staatsakademie für Musik Wien) та Національної консерваторії в Буенос-Айресі (Conservatorio Nacional de Música). Після завершення вищої музичної освіти митець продовжував удосконалювати виконавську майстерність у відомого піаніста Лео Сіроті (1885–1965). Водночас він розпочав активну практичну діяльність у Львові, працюючи помічником диригента Міської опери та диригентом об'єднаних хорів

«Боян» і «Бандурист». Потрібно зазначити, що саме на цьому етапі формується рольова множинність А. Рудницького, що стане однією з найстійкіших ознак його життєтворчості. Він не входить у музичне середовище лише як композитор-початківець, а одночасно опановує кілька професійних позицій (піаніст, диригент, хоровий керівник, педагог та культурний діяч). Така багаторольовість згодом стане для нього характерним способом культурної дії та самоствердження, особливо в жорстких умовах еміграції.

Етап професійного становлення А. Рудницького припав на 1920-ті, період помітної активізації українського музичного життя у Львові. Як згадував М. Колесса, «в 1920-х роках минулого століття у Львові розхитаність та пошук “натхнення” у кав’ярнях витісняється більш систематичною і організованою працею, як в літературі, так і в музиці» [47, с. 10]. У цей час посилюються процеси професіоналізації різних сфер музичного мистецтва — інструментального виконавства, оперної практики, музикознавства, хорової культури та музичної освіти. Водночас продовжували функціонувати аматорські хорові товариства, зберігалася традиція домашнього музикування, а музичне середовище Львова дедалі виразніше набувало ознак організованого професійного простору. Яскравим прикладом цієї тенденції стало створення у 1934 році Союзу Українських Професійних Музик (СУПроМ) [див.: 140], діяльність якого була спрямована на консолідацію українського музичного середовища та відповідала потребам модерного мистецького життя. Загалом, львівський культурно-мистецький простір міжвоєнного часу виконував функцію дальнього середовища життєтворчості А. Рудницького. Воно створювало інституційні умови для професійного самовизначення митця, задавало горизонт дискусій про модерність української музики й водночас потребувало активної участі в організації національного музичного життя. У цьому контексті А. Рудницький формувався не лише як автор, а й як учасник інституційного творення української професійної культури.

1920-ті роки — час активного оновлення європейського мистецького мислення, позначеного впливом техніцизму, урбанізації та індустріалізації. У

культури посилюється увага до раціонально організованої форми, конструктивної логіки, ритмічної чіткості й структурної впорядкованості художнього матеріалу. У музиці ці тенденції виявлялися через звернення до неокласичних, експресіоністичних і пізньоромантичних стильових моделей, а також через пошук нових засобів організації тембру, ритму, фактури й музичного часу. У цьому контексті показовими є художні здобутки Бориса Лятошинського, композиторське мислення якого, зорієнтоване на загострену конфліктність, напружену гармонічну мову, складну тематичну розробку та інтенсивну драматургію форми, засвідчило входження української музики в широкий простір європейського модернізму. Для молодших композиторів, зокрема й для А. Рудницького, цей досвід мав значення не тільки як безпосередній творчий орієнтир, а й як свідчення того, що оновлення національної музичної мови можливе через засвоєння модерних принципів художнього мислення.

У цьому стильовому контексті формувався ранній композиторський стиль А. Рудницького, який у зазначений період активно працював у камерно-інструментальному та камерно-вокальному жанрах. Його музика виявляє зацікавлення новою фактурною організацією, ритмічною енергією, загостреною експресією та динамікою тематичного розвитку. Показовими для цього етапу є фортепіанні твори митця, частина яких зберігається у бібліотеці Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Серед них особливе місце посідає Соната ор. 10 (1931), що може розглядатися як один із важливих зразків раннього модерністського мислення композитора. У цьому опусі виявляються монтажність музичного мислення, контрастність тематичних утворень, загострена ритмічна й фактурна організація, а також жестикуляційність вислову, що надає музичному образу виразної пластичності та «втілюються неофольклорні, неокласичні і урбаністичні тенденції в українській музиці початку ХХ століття» [77, с. 82].

Сама Соната побудована на тематизмі українських стрілецьких пісень «Ой видно село» та «Ой та зажурились стрільці січовії». Водночас композитор не обмежується прямим цитуванням чи традиційним опрацюванням пі-

сенного матеріалу, а створює оригінальний тричастинний простір, у якому національний тематизм включено в складну модерністську фактурно-гармонічну систему. Як наголошує Т. Фішер, А. Рудницький «майстерно вплітає мелодію в складне фактурне мереживо», а сам твір позначений невпинним токатним рухом супроводу, дисонантними модерними гармоніями, загостреними ритмічними акцентами та поступовим нашаруванням фактурних пластів [156]. Як уже зазначалося, у музичній драматургії Сонати відчутні імпресіоністичні стильові впливи, політональні нашарування, лінеарність фактури, а також ознаки модерністського ритмо-гармонічного мислення, споріднені з художніми пошуками І. Стравінського. Дисонантна гармонічна мова, акорди кварто-квінтової будови, часта зміна тактових розмірів і загострена ритмічна організація формують експресивний, внутрішньо напружений характер твору. Саме тому Сонату доцільно розглядати як один із ключових зразків раннього композиторського стилю А. Рудницького, у якому українська побутова пісня поєднується з новаційною модерною мовою. У 1937 році цей твір відзначений на міжнародному конкурсі композиторів, що засвідчило фахове визнання автора поза межами українського музичного середовища.

У музично-вербальній перспективі Соната ор. 10 є показовою ще й тому, що її тематичною основою стають стрілецькі пісні — носії історичної пам'яті та звитяги. Залучення цього цитатного матеріалу як своєрідного семантичного маркера дає підстави розглядати задум твору не лише як ранній модерністський досвід митця, а й як один із перших виявів його звернення до національної тематики крізь призму модерної музичної мови.

Починаючи від 1923 року, у творчості А. Рудницького виразніше простежуються ознаки зацікавлення новітніми європейськими композиторськими системами, зокрема естетикою нововіденської школи. У цей період з'являються такі твори, як «Варіаційні студії», цикл пісень на тексти К. Бальмонта та Соната для віолончелі і фортепіано. Їхній стильовий контекст засвідчує увагу композитора до музики Б. Бартока, І. Стравінського, а також до пошуків А. Шенберга та його кола, що розширювали уявлення молодого митця про можливості сучасної музичної мови.

Звернення А. Рудницького до китайської поезії в камерно-вокальних опусах 1920-х свідчить про складний тип музично-поетичної взаємодії. Продуктивною для такого аналізу є концепція музично-вербальної еміненності О. Фрайт, що ґрунтується на мистецтвознавчій адаптації гадамерівської категорії «емінентного тексту» і передбачає розуміння глибинного зв'язку музики та слова як внутрішньої творчої трансформації закладеного у творі додаткового змісту [157, с. 2–3, 23].

Зауважимо також і про те, що китайський поетичний матеріал у першій половині ХХ століття був одним із помітних чинників оновлення вокально-інструментальної творчості. Ю. Азарова, характеризуючи поширення орієнтальної тематики, називає серед показових прикладів «Пісню землі» Г. Малера на вірші Лі Бо, «Три вірші з японської лірики» І. Стравінського, «Китайську флейту» А. Рудницького, а також Три романси Б. Лятошинського на слова китайських старовинних поетів [1, с. 8]. Вочевидь, що звернення А. Рудницького до китайської поезії слід розглядати саме як частину знакової модерністської тенденції, у межах якої східний текст ставав засобом збагачення інтонаційної, образної та драматургічної мови камерно-вокального задуму.

Водночас, як зазначає І. Савчук, східна тема для тогочасних композиторів не була етнографічною реконструкцією, а швидше способом втілення екзистенційних станів — самозаглиблення, меланхолії, самотності, відчуття плинності часу [123, с. 130–131]. Показовою є й сама назва циклу «Китайська флейта» ор. 6. У світлі поняття музичної номеносфери, яке О. Фрайт пов'язує з інтермедіальним функціонуванням програми твору, слово «флейта» виступає не лише назвою інструмента, а знаком музики всередині поетичного тексту [157, с. 3]. Воно задалегідь задає слухачеві акустичну перспективу твору, а саме тонкість, віддаленість, медитативність, орієнтальну умовність. У цьому сенсі назва циклу не просто інформує про тему, а моделює спосіб її сприйняття.

Паралельно з орієнтальною лінією у вокальній творчості А. Рудницького важливе місце посідає символістська поезія. Насамперед ідеться про «Чотири пісні на тексти К. Бальмонта», ор. 4 (1924). У Рудницького звернення до Бальмонта слід розуміти як вихід за межі традиційної романсової «мелодиза-

ції» поезії. Символістський текст не вичерпується сюжетним змістом, а його сенс існує у сфері натяку, звукової сугестії, кольорової метафорики, повтору, фонічної гри. Тому завдання композитора полягає не в ілюструванні словесного змісту, а у виявленні прихованої акустичної структури поезії. Музика не дублює поетичний текст, а актуалізує його латентну енергію — внутрішній ритм, тембровий ефект, динаміку, асоціативну ауру тощо.

Показовим для українського музичного процесу 1920-х років є також досвід Б. Лятошинського, у творчості якого саме в цей час істотно оновлюється система музичного вислову. Композитор звертається до поезії символістів, працює у камерно-вокальній та камерно-інструментальній сферах, активно розширюючи межі гармонічного, фактурного й драматургічного мислення. Його опуси, такі як Соната для скрипки і фортепіано ор. 19, Соната-балада для фортепіано ор. 18, фортепіанний цикл «Відображення» ор. 16, низка вокальних опусів, зокрема вже згадувані вище «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» ор. 18 та ін. композиції 1920-х, свідчать про посилення експресивного начала, загострення інтонаційної мови, тяжіння до конфліктної драматургії та психологічної напруги у творчому методі уславленого українського композитора-модерніста.

У подібній атмосфері активного оновлення європейського музичного мислення, де співіснували пізньоромантичні, експресіоністичні, неокласичні та фольклорно-модерністські тенденції, формувався композиторський почерк А. Рудницького. Саме тому його ранні твори варто розглядати не як наслідування одного стильового напрямку, а як спробу входження в широку панораму модерної музики 1920-х років. Характеризуючи цей мистецький клімат, М. Колесса згадував: «В 1920–30-х роках дуже модним було захоплення нововіденською школою, теорією А. Шенберга, в Празі всі тільки про це й говорили, особливо молоді, і протиставляли творчості більш традиційній, наприклад, операм Пуччіні» [47, с. 96]. Цей контекст дає змогу точніше зрозуміти ранні стильові орієнтири А. Рудницького та його прагнення осмислити українську музичну традицію в координатах європейського модернізму.

З 1922 року А. Рудницький, один із тогочасного покоління українських композиторів, продовжував свої музичні студії в Музичному коледжі в Берліні (Staatliche Akademische Hochschule für Musik) у піаністів Егона Петрі (Egon Petri, 1881–1962), Артура Шнабеля та по композиції у Франса Шрекера і в Академії Мистецтв (Akademie der Künste zu Berlin) у Ферруччо Бузоні, творчість та погляд якого був дуже близьким молодому амбіційному композитору, який прагнув до новаторства, що було поширене в Європі. Завдяки урокам з Ф. Бузоні, композиторські погляди змінювалися.

У цей час Берлін представляв собою місто яскравих модерністичних пошуків у сфері мистецтва, музичного театру, режисури. Мистецьке життя Австрії та Німеччини 1920-х років надзвичайно прогресувало. Дослідниця австрійської та німецької музичної культури Лариса Неболюбова зазначає: «З'являються нові філософські кумири ідеалістичної орієнтації — А. Бергсон, Е. Мах, Е. Гуссерль, З. Фрейд та інші. <...> У різних містах — Мюнхені, Відні, Берліні формуються спільноти <...> “Союз творчих музикантів”, який ставив собі за мету відкриття нових шляхів в музиці, збирається навколо О. Цемлінського й А. Шенберга» [87, с. 12]. Поряд із Берліном, і Відень стає містом, у якому найбільше проявилися нові модерністичні тенденції та закладені основи музичного експресіонізму.

Саме студії в Берліні сприяли захопленню модерністичними течіями в музиці молодого композитора. Велике враження справило на нього особисте знайомство з Б. Бартоком, який в цей час працював над новими неофольклорними пошуками. Теоретична праця «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» («Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst», 1907) Ф. Бузоні, що присвячена новим естетичним пошукам у композиції, наснажила А. Рудницького на вивчення теоретичних засад нововіденської школи. Ще одна музична спеціалізація не пройшла повз захоплення студента А. Рудницького, який брав уроки диригування у видатного маестро, диригента Берлінської філармонії (Berliner Philharmonie) Юліуса Прювера (Julius Prüwer, 1874–1943). Уже 1926 року молодий композитор закінчив Музичний коледж як піаніст, композитор і дири-

гент, і водночас факультет музикології Берлінського університету (Humboldt-Universität zu Berlin) у професора Курта Закса (Curt Sachs, 1881–1959). Під час навчання концертував як піаніст у Німеччині й Західній Україні, де давав сольні концерти в 1921–1922 роках.

Берлінський період можна трактувати як одну з ключових професійно-комунікативних біфуркацій у життєтворчості А. Рудницького. Навчання у провідних європейських музикантів, перебування в осерді модерного руху, у безпосередньому контакті із новітніми естетичними програмами змінили масштаб його художнього мислення. Друга половина 1920-х років у життєвому й творчому шляху А. Рудницького позначена переходом до нового етапу професійної самореалізації. Набутий освітній досвід, спілкування з визначними європейськими музикантами, модерні композиторські спроби й активне входження у виконавське середовище поступово трансформувалися у розлогу практичну діяльність митця. У цей час розширюється географія його виступів, активізується концертна практика, формується досвід диригентської роботи, зокрема в оперному театрі, а також поглиблюється його композиторська й педагогічна діяльність. Отже, цей період можна розглядати як етап інтенсивного професійного становлення, коли потенційні можливості, закладені попереднім навчанням і ранніми мистецькими пошуками, починають набувати конкретного фахового втілення.

Водночас діяльність А. Рудницького в Україні кінця 1920-х — початку 1930-х років залишає низку питань, важливих для біографічної реконструкції. Одне з них стосується умов його праці між кількома культурно-політичними просторами — Львовом, Харковом і Києвом — у час, коли українські землі перебували в різних державних системах. Сам факт його професійної мобільності між Західною Україною та радянською Україною потребує окремого джерельного уточнення, оскільки йдеться не лише про мистецькі контакти, а й про правові, інституційні та політичні передумови такої діяльності.

Саме ця мобільність між різними українськими просторами набуває біфуркаційного значення. Для А. Рудницького переїзд до Харкова й Києва озна-

чав не лише зміну місця праці, а входження в іншу політичну, інституційну й естетичну систему художньої творчості. Тут він мав змогу безпосередньо долучитися до розбудови українського оперного й концертного життя, але водночас опинився в середовищі, де мистецька ініціатива дедалі більше підпорядковувалася ідеологічному контролю.

Одним із можливих пояснень появи А. Рудницького у Східній Україні є версія про укладення трудового контракту, який відкривав йому можливість офіційної праці й переїздів між західноукраїнським та радянським культурними середовищами. За свідченням старшого сина композитора, Романа Рудницького, Антін і Марія Рудницькі прагнули презентувати українську музику в концертній практиці, водночас не ототожнюючи себе з радянською мистецькою системою. Саме така позиція — поєднання активної національно-культурної місії з дистанціюванням від радянської ідеологічної самоідентифікації — могла стати однією з причин ускладнення їхнього становища на початку 1930-х років, розірвання контрактних відносин і подальшого виїзду до Львова.

Відомо, що у 1927 році А. Рудницького було запрошено до Радянської України, де до 1930 року він працював диригентом Харківської державної опери та професором Музично-драматичного інституту, зокрема як піаніст і викладач фортепіанних дисциплін. Важливу роль у цьому професійному повороті відіграв Пилип Козицький, який прибув до Львова для укладення з митцем відповідного контракту. Сам А. Рудницький згодом оцінював цю подію як одну з визначальних у власній біографії, зазначаючи, що підписання контракту та знайомство з П. Козицьким «повернуло колесо мого життя й майбутньої діяльності» [110, с. 196]. Безперечно, авторський вислів «повернуло колесо мого життя» є важливим свідченням внутрішнього усвідомлення змін і прочитується як чергова біфуркаційна у життєтворчості митця. Вислів певною мірою засвідчує, що сам А. Рудницький сприймав контракт із Харковом не як пересічний службовий епізод творчого життя, а як подію, що змінила напрям його професійної біографії. У цей момент особистий вибір, інституційна пропозиція та історичні обставини перетнулися, відкривши перед мит-

цем новий простір творчої й диригентської самореалізації в умовах радянської політичної дійсності.

Того ж 1927 року А. Рудницький і М. Сокіл виїздили на загальномузичні з'їзди до Ленінграда та Москви, що засвідчує їхнє входження у ширший професійний простір тогочасного музичного життя. На початку 1930-х років А. Рудницький активно виступав як піаніст із власними концертними програмами, організував у Харкові та Києві фортепіанне тріо, з яким здійснював серії так званих «історичних» концертів, а також виступав на чолі новоорганізованої Української державної філармонії. У 1929 році він диригував інавгураційним концертом, у програмі якого прозвучали Друга симфонія Л. Ревуцького, сюїта «Козак Голота» П. Козицького та «Гавриліада» М. Коляди.

Особливе значення в цей період мали авторські концерти А. Рудницького в Харкові та Києві, які стали одними з перших прикладів публічної презентації новітньої української композиторської творчості в такому форматі. У цих концертах брали участь співаки Марія Сокіл та Іван Паторжинський, виконавиця на челесті Людмила Тимошенко-Полевська, а також Струнний квіртет імені Миколи Леонтовича. Проведення цього концерту було пов'язане з постаттю П. Козицького — на той час уже відомого композитора, музикознавця та активного організатора українського музичного життя. Авторські концерти цього періоду важливі як форма публічного самопроєктування митця. У них А. Рудницький брав участь не лише як виконавець чи диригент, а як композитор нової модерної формації, орієнтований на авангардне переосмислення тодішнього українського музичного дискурсу. Такий формат також давав йому змогу поєднати власну творчу програму з ширшим завданням оновлення українського концертного репертуару.

Творчість А. Рудницького, а також його авторські концерти в Харкові та Києві кінця 1920-х років тодішня критика сприймала як новаторські й такі, що засвідчували початок нового етапу в розвитку української музики. Показовою подією стала прем'єра опери М. Лисенка «Тарас Бульба», що відбулася 15 січня 1928 року в Харківській опері під музичним керівництвом А. Рудни-

цького. Партію Марильці виконувала Марія Сокіл — майбутня дружина митця. Сам композитор характеризував театральний сезон 1927–1928 років як «золоту добу» українського оперного театру [144, с. 287]. Зустріч А. Рудницького й М. Сокіл мала не лише особистісне, а й важливе мистецьке значення. Відтоді їхні біографії дедалі тісніше переплітаються у спільній концертній, сценічній і культурно-просвітницькій діяльності. Шлюб, укладений 1930 року, остаточно поєднав двох яскравих представників українського музичного середовища, подальший життєвий і творчий шлях яких складно розглядати ізольовано один від одного.

У Харкові 1929 року А. Рудницький мав можливість особисто познайомитися з Белою Бартоком — одним із найвизначніших представників європейського музичного модернізму першої половини ХХ століття. Ця зустріч відбулася за посередництва вже згадуваного П. Козицького, який на той час очолював музичний відділ у Народному комісаріаті освіти УСРР. Згадуючи цей епізод уже в американський період життя, А. Рудницький писав: «Телефонує мені композитор Пилип Козицький <...> прохаючи прийти на залізничний двірцець, у делегації українських музик, а тому, що я самотній між ними говорю по німецьки, щоб “офіційно” зустріти і привітати від імені присутніх і не присутніх українських музик передового мадярського композитора Белу Бартока» [110, с. 282]. Перебування Б. Бартока в Харкові тривало близько десяти днів і стало для А. Рудницького важливим досвідом безпосереднього спілкування з митцем європейського масштабу. За спогадами композитора, Б. Барток був людиною стриманою, доволі замкненою і не схильною до широкого товариського спілкування. Водночас із А. Рудницьким він міг відверто говорити про становище України та стан української музики в радянських умовах. Імовірно, цьому сприяло те, що А. Рудницький сприймався угорським митцем не як представник офіційного радянського мистецького середовища, а як молодий музикант із західноукраїнським досвідом, європейською освітою та виразною прихильністю до сучасної музики.

Зустріч із Б. Бартоком стала для А. Рудницького ще однією професійно-естетичною точкою життєтворчості. У постаті угорського композитора він бачив приклад того, як національний фольклорний матеріал може бути включений у найсучасніші форми європейського музичного мислення. Саме тому цей контакт важливий як підтвердження можливості формування модерного національного стилю, до якого А. Рудницький прагнув у власній творчості.

Про характер цього спілкування А. Рудницький залишив промовистий спогад: «Прийнявши в перший день запрошення обідати в мене (заявивши, до речі, дуже поважно, що ненавидить... капусту й навіть її виду, отже щоб її не було на столі!), Барток перебував у мене на протязі цілого свого перебування в Харкові, йдучи до свого готелю тільки, щоб переночувати» [110, с. 283]. До домашніх розмов долучався також сусід А. Рудницького — героїчний тенор Харківської опери Михайло Голинський. За час перебування в Харкові Б. Барток дав два концерти в залі Міської бібліотеки, а також продовжував працювати над оркеструванням щойно написаної Рапсодії для скрипки з оркестром. А. Рудницький в дискусіях досить критично оцінював стан музичного середовища тогочасного Харкова. На його думку, місцеві музичні кола були переважно виховані на спадщині П. Чайковського та старій класичній традиції, тоді як новітні європейські процеси залишалися для широкого фахового середовища майже невідомими. Він наголошував, що творчість Р. Штрауса, Г. Малера, Я. Сібеліуса, М. Равеля, Ф. Бузоні, а тим більше Б. Бартока, не мала належного розуміння й реценції. У такій ситуації поява в Харкові останнього сприймалася як своєрідний виклик для місцевого традиціоналістського музичного середовища та їхніх усталених естетичних уявлень.

Знайомство харківської публіки з новою європейською музикою здійснювалося, зокрема, через концерти Української державної філармонії, у програмах якої звучали твори Б. Бартока, І. Стравінського, М. Равеля, С. Прокоф'єва та самого А. Рудницького. Спершу ці ініціативи могли сприйматися як ознака відкритості до мистецького оновлення, однак уже невдовзі вони стали об'єктом ідеологічної критики. У щоденній газеті «Комсомолец України»

опубліковано розгорнуту статтю «Лівий напрям в українській музиці», присвячену саме концертам нової музики. У ній модерністські тенденції оцінювалися з позицій ідеологічного осуду та означувалися як «гнило-буржуазні» й пов'язані з «капіталістичними ухилами». Цей епізод виразно демонструє, наскільки швидко в мистецькому просторі радянської України кінця 1920-х років звужувалася можливість вільного сприйняття європейського модернізму. Цей епізод виявляє ще одну важливу межу в українсько-радянському періоді життєтворчості А. Рудницького — зіткнення модерністської художньої свідомості з ідеологізованою моделлю радянської культури. Для митця, сформованого в європейському музичному середовищі, така ситуація означала не лише критику окремих концертів, а принципове обмеження свободи художнього пошуку. Саме тут починає окреслюватися майбутній конфлікт між його національно-модерним баченням української музики та радянською системою культурного контролю.

Особистий контакт між А. Рудницьким і Б. Бартоком не обмежився харківською зустріччю. Надалі вони неодноразово перетиналися в різних містах і мистецьких середовищах. Після від'їзду Бартока з Харкова композитори зустрілися у Відні на концерті, де Б. Барток презентував свій Другий фортепіанний концерт під орудою німецького диригента Отто Клемперера (Otto Klemperer, 1885–1973). Пізніше їхні зустрічі відбувалися також у Будапешті та Львові. Саме у Львові А. Рудницький познайомив Б. Бартока з В. Барвінським і Ф. Колессою, що мало особливе значення в контексті українсько-європейських музичних контактів.

Окремої уваги заслуговує згадка А. Рудницького про львівський концерт Б. Бартока, який, за його оцінкою, не був вдалим через недостатню підготовку диригента й оркестру до виконання складного фортепіанного концерту. Цей епізод показує не лише вимогливість Б. Бартока до якості інтерпретації, а й ширшу проблему рецепції модерної музики в середовищах, де виконавські ресурси та естетичні настанови ще не завжди відповідали складності новітнього репертуару.

Найпізніша й, імовірно, найважливіша зустріч двох митців відбулася вже під час Другої світової війни у Нью-Йорку, куди Б. Барток емігрував у складних політичних і воєнних обставинах. Він мешкав у готелі Buckingham на 57-й вулиці — тому самому, де свого часу жив і помер І. Я. Падеревський. У США Б. Барток заробляв викладацькою працею в Колумбійському університеті та виконанням композиторських замовлень. Зв'язок між А. Рудницьким і Б. Бартоком, започаткований у Харкові наприкінці 1920-х років, зберігався до останніх років життя угорського композитора й засвідчував включеність А. Рудницького в широку мережу європейсько-американських музичних контактів.

Від 1932 року А. Рудницький працював диригентом Київської опери та очолював кафедру диригування в Київській консерваторії. Водночас цей етап його біографії залишається недостатньо документованим, оскільки значну частину матеріалів Київської державної консерваторії довоєнного періоду було втрачено. Тому перебування митця в цьому навчальному закладі потребує подальшої архівної перевірки й нині реконструюється переважно на основі авторських свідчень. З цих матеріалів відомо, що під час праці в Києві А. Рудницький показував свої твори Л. Ревуцькому та Б. Лятошинському. Обидва композитори, котрі належали до провідних постатей української музики міжвоєнного часу, схвально відгукнулися про модерні опуси молодого автора. Цей факт є важливим не лише для біографії А. Рудницького, а й для розуміння його входження в середовище українського професійного музичного модернізму, репрезентованого різними стильовими моделями — від неоромантичної та неокласичної до експресіоністичної й конструктивно-раціоналізованої.

Схвальна реакція Л. Ревуцького та Б. Лятошинського має особливе значення для реконструкції професійного самовизначення А. Рудницького. Вона засвідчує, що його модерні пошуки не були ізольованим наслідуванням європейських зразків, а сприймалися як органічна частина українського професійного музичного процесу. У цьому сенсі київський етап став для композитора простором фахового визнання і водночас підтвердженням його моделі

композиторської творчості — модерністської за виражальними компонентами втілення задуму, проте міцно опертої на національний символізм образно-значеннєвого наповнення.

У цьому зв'язку важливо уточнити, що поняття модернізму в музикознавстві не зводиться до одного стильового напрямку чи сталої системи композиційних прийомів. Аналізуючи його тлумачення у вітчизняній музикології, Л. Русакова наголошує на розмаїтті стильової палітри музики ХХ століття, у межах якої співіснують пізньоромантична стилістика, неофольклорні течії, експресіонізм, неокласицизм, академізм та авангардні різновиди композиційної техніки [114, с. 86]. Дослідниця також підкреслює, що модернізм доцільно трактувати не як окремий стиль, а як надстильове явище, що охоплює багат шарову сукупність стильових тенденцій, «раціональну естетику ХХ ст.» і ширшу культуротворчу парадигму [114, с. 97]. У такому розумінні модернізм охоплює різні, не завжди однорідні художні напрями й тенденції: імпресіонізм, експресіонізм, символізм, неоромантизм, неокласицизм, фольклорний модернізм та ранні авангардні пошуки. Показовим прикладом є творчі здобутки Е. Саті, П. Дюка, Ф. Бузоні, Б. Бартока, І. Стравінського, А. Шенберга та ін. композиторів, що формували нові уявлення про можливості музичного висловлювання. Саме в такій перспективі слід оцінювати й ранні стильові пошуки А. Рудницького, позначені переглядом усталених художніх норм, оновленням музичної мови та пошуком нових принципів організації форми, ритму, гармонії, тембру й фактури.

У контексті сумнозвісних сталінських репресій 1930-х років позиція сім'ї Сокіл-Рудницьких щодо українізації та самостійності держави не могла не привернути до себе увагу НКВС, що її вони відчували постійно. Це посилювалося ще й арештом батька Марії, та й сам Антін Іванович часто закидав владі сприймання української музики, як другорядної [див.: 128]. Тому після закінчення контракту композитора в Харкові і Києві подружжя виїжджає 1932 року до Галичини, у Львів, чому допомогло польське громадянство А. Рудницького. «Відомий факт, що перед від'їздом до Львова, за спогадами Марії,

її викреслили з репертуару, з усіх афіш, а її партії віддали іншим співачкам, незважаючи на те, що за умовами контракту вона повинна була ще співати «Дездемону» [144, с. 289]. Повернення до Львова стало екзистенційно-політичним вибором. Воно засвідчувало неможливість подальшого існування Рудницьких у системі, де українська музика дедалі більше підпорядковувалася ідеологічним вимогам.

Повернувшись, А. Рудницький працює час від часу як директор філії Музичного Інституту імені М. Лисенка в Дрогобичі та на постійній роботі, до 1934 року, як диригент Міської Опери у Львові, мішаного польського хору «Лютня-Мацеж» та університетського чоловічого хору, а також як професор Консерваторії імені К. Шимановського. Водночас митець працював як музичний критик Львівської газети «Діло» та організатором музичного життя міста. Не в повному обсязі оприлюдненою є інформація про перебування молодого митця у Львові в період 1930-х років минулого століття та заснування спільно із В. Барвінським, С. Людкевичем і Н. Нижанківським уже згадувано раніше Союзу Українських Професійних Музик (СУПром). Відомо, що митці разом збиралися в домі у А. Рудницького та обговорювали діяльність союзу.

Участь у створенні СУПрому важлива для розуміння інституційного виміру життєтворчості А. Рудницького. Митець не обмежувався індивідуальною творчістю чи виконавською практикою, а долучався до формування професійного середовища, здатного координувати діяльність українських музикантів. Відомо, що А. Рудницький активно долучався до організації важливих культурно-мистецьких подій українського музичного життя. Зокрема, у 1931 році він організував перший український симфонічний концерт у Львові. Важливою подією стала й тисячна ювілейна вистава опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» на сцені Львівського театру. У цій постановці партію Одарки виконала дружина композитора, тоді як сам А. Рудницький виступив ініціатором, диригентом і музичним керівником сценічного дійства. Митець згадував, що згодом цю оперу транслиували всі польські радіостанції,

і це стало першим подібним випадком в історії українського музичного мистецтва [110, с. 56].

1935 рік для А. Рудницького став творчо продуктивним, оскільки митець виконав цикл концертів під назвою «Розвиток української музики» з музичним ілюструванням у берлінському університеті. Упродовж двох наступних років А. Рудницький гастролює як диригент в Оперному театрі, на Радіо й у Філармонії Варшави, де, між іншим, вперше у Польщі виконує виключно симфонічні твори сучасних українських композиторів, а також диригує Державними симфонічними й радіо-оркестрами Литви, тощо.

Отже, композиторська і диригентсько-продюсерська діяльність митця багата й різноманітна. За перший період творчості композитор намагається досягнути всі жанрові різновиди, крім симфонічного. Найбільше А. Рудницького цікавить камерно-вокальна та камерно-інструментальна музика. Композитор написав п'ять фортепіанних опусів, серед яких — прелюдії, балади, п'єси-мініатюри, а також сонати великої форми. Символічно, що перший опус композитора було помічено та відзначено мистецькою премією від громадськості Львова.

За перший український період композитор написав: «Три прелюди» для фортепіано, «Чотири мініатюри», Баладу (1916–1920), Дві мініатюри ор. 1 (1920), яку відзначено премією у Львові того ж року, Варіаційні студії ор. 5 (1924), Сонату ор. 5 (1924). Хорові твори: «Сумні ідем» (1921) для чоловічого хору, «Рожевий квіте» (1924) для мішаного хору; вокальні твори «Три тихі пісні» ор. 2 (1920) для сопрано і фортепіано, «Пісня про любов» ор. 3 (1921) для сопрано і фортепіано, «Чотири пісні на тексти К. Бальмонта» ор. 4 (1924) для сопрано і фортепіано, «Китайська флейта», ор. 6 (1926) для сопрано і фортепіано, «Три гімна індустріальній епосі» ор. 9 (1928) бас і фортепіано; музика до балету «Бурі над Заходом» (Київ, 1932); опера «Довбуш» (1937). Цей перелік творів важливий не лише як фактографічна фіксація ранньої спадщини. Він передовсім демонструє, як у творчості А. Рудницького поступово ви-

будовується розмаїта система жанрово-стильових орієнтирів: фортепіанна мініатюра, соната, камерно-вокальний цикл, хор, балет, опера.

Розпочавши свою композиторську діяльність ще в гімназії декількома фортепіанними творами та хорами, молодий митець у творчому портфелі за період 1920–1930-х років уже мав серію камерно-вокальних та камерно-інструментальних творів, балет та масштабний твір цього періоду оперу «Довбуш», побудовану на гуцульських мелодіях. Зазначали, що ця опера знаменувала вступ композитора на шлях «сучасного національного музичного реалізму» [див.: 128].

Отже, в межах запропонованої методології український період А. Рудницького постає як формувальна матриця його життєтворчості. У ній поєдналися родинне середовище, галицька інтелектуальна атмосфера, європейська музична освіта, модерністські стильові імпульси, рання композиторська практика, диригентська діяльність, педагогічна робота та участь в українському професійному музичному русі як репрезентант української культури в умовах двох різних, проте однаково напружених для українського мистецького самовиявлення середовищ — польської колонізаційно-асиміляційної політики міжвоєнної Галичини та радянської культурно-ідеологічної системи. Саме тоді сформувалася багатовимірна модель творчої особистості митця, яка згодом визначатиме і його американський етап.

З погляду життєтворчого підходу особливо важливо, що біографія А. Рудницького вже на ранньому етапі розгортається не лінійно, а через низку вузлових ситуацій, у яких відбувається зміна професійного й світоглядного масштабу митця. Родинне інтелігентське середовище сформувало первинні етичні й національно-культурні орієнтири; навчання у В. Барвінського започаткувало фахове входження в українську музичну традицію; берлінські студії відкрили безпосередній контакт із європейським модернізмом; праця в Харкові й Києві дала досвід активної участі в інституційному музичному житті радянської України; повернення до Львова як дистанціювання від ідеологічного тиску радянської системи — усі ці біфуркаційні за суттю події набувають

аналітичної ваги як чинники, що змінюють професійну поведінку митця, розширюють простір його творчої самореалізації та поступово формують стратегію культурного самопроекування.

Водночас не кожен факт цього періоду однаковою мірою важливий для розуміння життєтворчості А. Рудницького. Методологічно продуктивними є передусім ті епізоди, у яких біографічна подія перестає бути лише фактом життєпису й набуває значення чинника художнього, професійного або культурно-громадського самовизначення. Саме такими слід вважати перші композиційні досвіди А. Рудницького, його дискусії з В. Барвінським щодо меж академічної гармонічної логіки, захоплення музикою І. Стравінського, контакт із Б. Бартоком, роботу в українських оперних театрах, авторські концерти в Харкові й Києві, участь у музично-інституційному житті Львова та звернення до національно маркованого тематизму у власних творах. Ці моменти формують своєрідні «точки переходу», у яких особистісний досвід, професійна практика й художня мова починають діяти як єдина система.

Друга, музично-вербальна, перспектива дає змогу побачити, що рання творчість А. Рудницького не була лише реакцією на європейські модерністські впливи. У його творах 1920–1930-х років модерністська мова поєднується з національно значущими смисловими маркерами. У цьому сенсі Соната ор. 10 набуває особливого значення. Вона демонструє не лише засвоєння модерністських засобів, а й принципово важливу для А. Рудницького модель композиторського мислення. У цьому творі національний інтонаційний матеріал свідомо включається в систему модерної музичної виражальності й постає активним формотворчим і смислотворчим чинником. Опера «Довбуш» у цьому контексті підсумовує одну з головних ліній українського періоду А. Рудницького. Звернення до гуцульської тематики й народнопісенного матеріалу засвідчило прагнення композитора створити національно означений музично-драматичний текст, у якому фольклорний матеріал набуває модерної сценічної форми.

Український період став підґрунтям тих творчих, професійних і культурно-громадських стратегій, які А. Рудницький надалі реалізовував уже в емі-

грації. У США він продовжив репрезентувати українську музику в іншомовному середовищі, поєднувати композиторську працю з диригентською, музикознавчою та організаційною діяльністю, звертатися до історико-національної тематики й формувати концертні та інституційні майданчики для українського мистецтва. Тому американський етап його життєтворчості варто розуміти не як відрив від попереднього досвіду, а як його перенесення в новий соціокультурний простір, де сформовані в Україні художні, етичні й національні орієнтири набувають нових форм реалізації в умовах еміграції.

2.2. АМЕРИКАНСЬКИЙ ПЕРІОД. ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ

Період еміграції, що розпочався для А. Рудницького наприкінці 1930-х років, збігся з етапом його творчої зрілості — часом найповнішого розкриття професійного досвіду та широти мистецьких намірів. Саме в цей період композиторська індивідуальність митця виявляє особливу внутрішню напругу: з одного боку, вона спирається на здобутий в Україні та Європі фаховий досвід, а з іншого — відкриває нові можливості для реалізації власних естетичних, філософських і культурно-громадських ідей.

Для А. Рудницького цей етап глибоких психологічних, соціальних і світоглядних зрушень розпочинається вже в середині 1930-х років і збігається з кардинальними історико-політичними змінами в Європі, яка невдовзі опинилася в епіцентрі воєнних катаклізмів. У таких обставинах особисте й творче самовизначення митця дедалі тісніше пов'язувалося з усвідомленням власної належності до українського народу та відповідальності перед його культурою. Метафоричний образ «України в огні» О. Довженка в цьому контексті може бути прочитаний не лише як художнє означення історичної трагедії, а й як символ того духовного стану, у якому український митець мусив коригувати свої життєві й професійні плани відповідно до долі Батьківщини. Подібну логіку зрілого періоду творчої особистості окреслює Н. Савицька, зазначаючи, що саме в цей час «виникає відчуття внутрішньої спільності з сучасника-

ми, соціумом, світобудовою <...> жадоба життя врівноважується благоговінням перед його невичерпністю» [117, с. 97]. У випадку А. Рудницького ця внутрішня спільність виявилася передусім у прагненні не втратити зв'язку з українським культурним світом, навіть перебуваючи поза його географічними межами.

У методологічному вимірі американський період А. Рудницького доцільно розглядати не лише як новий географічний етап його біографії, а як біфуркаційний поворот, що змінив сам спосіб присутності митця в культурі. Йдеться про ситуацію, коли зовнішня історична обставина — війна, неможливість повернення, вимушене перебування в іншомовному середовищі — переходить у площину внутрішнього вибору й спричиняє переорганізацію професійних ролей, комунікативних стратегій та художніх пріоритетів. Від цього моменту А. Рудницький постає не тільки як композитор і виконавець, а як репрезентант української музики в еміграційному просторі.

Перший виїзд подружжя Рудницьких до США відбувся 1937 року на прохання митрополита Андрея Шептицького та громадськості Львова. Метою поїздки було збирання коштів на будівництво народної «лічниці» у Львові. Українська громада США зацікавлено сприйняла виступи талановитих музикантів: під час цього турне було зібрано майже 10 000 доларів і кілька комплектів медичного інструментарію, які передали львівській громаді [див.: 92]. Через рік, у 1938-му, відбулися нові гастролі до Америки й Канади, також позначені значним успіхом, де подружжя дало понад сто концертів. Однак цього разу повернення з-за океану вже не відбулося. Початок Другої світової війни змінив саму природу цієї поїздки, внаслідок чого концертне турне, не заплановане як еміграція, фактично стало початком тривалого перебування Рудницьких у США.

У наявній копії листа з підписом митрополита Андрея Шептицького, датованого 31 жовтня 1938 р. і адресованого «Його Екссцеленції Преосвященному Богачевському К. у Філядельфії», міститься важливе підтвердження організаційної участі митрополита у північноамериканському турне М. Сокіл та

А. Рудницького. У листі зазначено, що до Сполучених Держав Північної Америки та до Канади прибудуть «операва співачка Марія Сокіл і її муж композитор Антін Рудницький, щоби концертувати у користь Українського Шпиталю мого імені у Львові», а також висловлено прохання до українського духовенства в США допомогти митцям «в їх благородному ділі» [див.: 71]. Оприявнений документ засвідчує, що митрополит Андрей Шептицький не лише підтримував саму благодійну ініціативу, а й особисто долучав до неї церковну мережу української діаспори, використовуючи авторитет владики Костянтина Богачевського у Філадельфії [див.: 20]. Ця участь А. Шептицького була цілком закономірною з огляду на його тривалу опіку над львівською «Народною лічницею», для якої саме 1938 року спорудили новий корпус.

Контакти подружжя Рудницьких з митрополитом не обмежувалися лише цим листом. В еміграційному середовищі цей зв'язок зберігався і надалі. Відомо, що Рудницькі брали участь у заходах з нагоди 75-річчя митрополита у 1940 році. У ширшому родинному контексті варто згадати і Мілену Рудницьку, сестру Антіна Рудницького, яка у 1933 році стала заступницею голови Громадського комітету рятунку України, створеного після пастирського послання Андрея Шептицького про Голодомор [див.: 144].

Потрібно наголосити, що саме зміна статусу останньої поїздки родини Рудницьких до США — від благодійного концертного турне до фактичного початку еміграції — є першою важливою біфуркаційною точкою американського періоду. Її значення полягає не тільки в тому, що подружжя опинилося за межами України, а в тому, що попередня модель мистецького служіння Батьківщині мусила бути перенесена в інший культурний простір. Відтепер українська музика для А. Рудницького стає не лише сферою творчості, а й засобом збереження національної присутності в умовах історичного розриву.

Важливо наголосити, що Рудницькі не мали наміру остаточно залишити Батьківщину. Еміграційний статус був радше наслідком історичних обставин, ніж заздалегідь обраною життєвою стратегією. Але в умовах війни та радянської політичної дійсності повернення стало неможливим. Водночас перебу-

вання за кордоном означало не лише фізичне віддалення від України, а й складне переозначення власного становища. У США родина отримала статус біженців, тоді як у радянському офіційному дискурсі опинилася поза межами прийняттого культурного й політичного поля.

Оселившись у старовинному двоповерховому будинку в Томс-Рівері, штат Нью-Джерсі, Рудницькі були змушені будувати життя фактично заново. Еміграція поставила перед ними не лише професійні, а й побутові, соціальні та матеріальні виклики. Потрібно було шукати місце в новому музичному середовищі, адаптуватися до американських умов, налагоджувати контакти з українською громадою, підтримувати концертну діяльність і водночас забезпечувати щоденне існування родини. У цьому особливо виразно виявляється взаємодія ближнього й дальнього середовищ у життєтворчості митця. Ближнє середовище охоплювало родину, побут, щоденну працю, виховання дітей і необхідність матеріального виживання. Дальнє середовище формували українська громада, американські концертні інституції, еміграційні організації, преса й ширший іншомовний культурний простір. Саме між цими двома рівнями — приватним і громадським — розгорталася нова модель діяльності А. Рудницького в США.

Попри ці обставини, Рудницькі залишалися переконаними репрезентантами української культури. Їхня діяльність у США не зводилася до індивідуальної артистичної кар'єри: вона мала виразний культурно-просвітницький і національно-презентаційний характер. На багатьох концертах А. Рудницький виступав не лише як піаніст, диригент чи композитор, а й як інтерпретатор української музичної традиції, проводячи «критико-популяризаторські огляди з питань окремих аспектів розвитку української музики» [див.: 128]. У такий спосіб концерт ставав для нього не тільки мистецькою подією, а й формою культурної комунікації з діаспорною та ширшою американською аудиторією.

Духовний зв'язок із Батьківщиною подружжя не переривало і в роки війни. Після завершення окупації України 1945 року Рудницькі активно долучилися до благодійних ініціатив, пов'язаних із допомогою українському на-

родові, який зазнав величезних втрат у воєнний час. У межах діяльності Всеукраєвого комітету допомоги Україні вони давали численні концерти, спрямовані на підтримку «українського народу, який дуже багато потерпів у війні» [див.: 128]. Відгукуючись на заклик Головного українського комітету допомоги рідній Батьківщині, подружжя разом із проукраїнськими громадськими організаціями збирало кошти «на допомогу братам та сестрам на Україні» [див.: 128]. Особливо промовистим є факт, що М. Сокіл переказала на відбудову України майже весь гонорар від концертного турне Америкою — приблизно 10 000 доларів США. Цей жест засвідчує, що мистецька діяльність подружжя мала не лише професійний, а й виразний етичний вимір. Вони діяли не з позиції політичної кон'юнктури, а з почуття відповідальності перед українською культурою та людьми, які залишилися на Батьківщині.

У цьому епізоді виразно проступає етичний вимір життєтворчості. Допомога Україні була для подружжя не політичним жестом, а формою відповідальності перед спільнотою, з якої вони вийшли і з якою не втрачали духовного зв'язку. Водночас саме цей учинок став критичною комунікативною точкою, оскільки виявив розходження між їхнім гуманітарним розумінням обов'язку перед Батьківщиною та політизованими очікуваннями частини еміграційного середовища.

На жаль, благодійна діяльність подружжя Рудницьких не була однозначно сприйнята частиною української діаспори. Повоєнне еміграційне середовище перебувало в стані внутрішньої політичної напруги, спричиненої травматичним досвідом втрати державницьких сподівань, поразкою визвольних змагань, ідеологічними розбіжностями та складним процесом адаптації до життя на чужині. У цьому контексті будь-яка форма допомоги Україні, що перебувала під радянським контролем, могла бути витлумачена як політично неоднозначний учинок.

Саме тому рішення А. Рудницького та М. Сокіл спрямувати кошти на допомогу українцям у повоєнний час викликало осуд у частини діаспорної громади. Подружжя зазнало критики в пресі, а окремі їхні концерти супро-

воджувалися виявами відкритого спротиву. У публічному просторі почали поширюватися звинувачення в політичній нелояльності, що згодом спричинило усунення А. Рудницького від керівництва одним із музичних об'єднань української діаспори та фактичне таврування подружжя як осіб, нібито пов'язаних із комуністичними симпатіями.

Ці обставини мали безпосередній вплив і на сценічну діяльність М. Сокіл, яка на певний час відійшла від активної концертної практики. Наслідком цього стала помітна зміна життєвих умов родини. Погіршення фінансового становища змусило Рудницьких шукати додаткові джерела утримання. Виживання в еміграції вимагало від них не лише мистецької активності, а й практичної витривалості та здатності пристосовуватися до нових соціально-побутових обставин. Згодом подружжя залишило Нью-Йорк і оселилося на фермі в Томс-Рівері, штат Нью-Джерсі, де поряд із вихованням дітей займався господарством, зокрема птахівництвом. Цей побутовий поворот не варто сприймати лише як вимушений відхід від мистецького життя. У життєтворчій перспективі він демонструє компенсаторний механізм еміграційного буття: втрата стабільного концертного середовища й репутаційна криза компенсуються працею, родинною самоорганізацією та створенням нового простору підтримки.

Ферма Рудницьких поступово стала не лише місцем родинного проживання, а й своєрідним осередком допомоги для українців, які після війни опинилися в складному становищі переміщених осіб. Тут знаходили прихисток родичі Марії Сокіл, друзі, знайомі та інші українські емігранти, що прибували з європейських таборів для переміщених осіб. За свідченнями джерел, допомогу в домі Рудницьких отримали десятки людей: їм сприяли в пошуках житла, праці, налагодженні побуту та воз'єднанні з рідними [див.: 128]. Отже, приватний простір родини поступово набув громадського значення. Дім і ферма Рудницьких виконували функцію неформальної мікроінституції допомоги, у якій побутова опіка, підтримка новоприбулих українців, пошук праці й житла ставали продовженням культурно-громадської місії митців. У цьому

сенсі життєтворчість подружжя реалізовувалася не лише через концерти чи композиції, а й через конкретну практику солідарності.

Родинне життя також набувало нового змісту. У 1942 році в подружжя народився первісток Роман, згодом — син Доріан. Батьківські обов'язки, побутові труднощі й господарська праця не припинили творчої активності А. Рудницького, а радше змінили її форми та акценти. У цей період особливо значення для митця набуває проблема збереження й репрезентації українського фольклору в іншокультурному середовищі. Він дедалі виразніше усвідомлює народнопісенну традицію не лише як матеріал для композиторської роботи, а як одну з основ української культурної ідентичності.

У книзі «Про музику і музик» А. Рудницький наголошував: «Коли говорять про “багатства” української народної пісні, то звичайно мається на думці чисельне багатство наших пісень, себто їх кількість, яка йде в тисячі й десятки тисяч, далі різноманітність цих пісень в характері, настрою і мелодії, ритміці і т. і. — різноманітність, яка є наслідком, не тільки того, в якому кутку нашої країни постала ця, чи інша народна пісня, передовсім за все наслідком багатства творчих сил нашого народу взагалі» [110, с. 40]. Ця думка засвідчує, що для композитора фольклор був не архаїчним залишком минулого, а живим виявом творчої енергії народу, здатним функціонувати і в нових культурних умовах. У цьому контексті народна пісня постає для А. Рудницького не тільки як джерело тематичного матеріалу, а як символічний код української культури. Саме через фольклор композитор міг відновлювати зв'язок із Батьківщиною, втраченою як безпосередній життєвий простір, але збереженою в інтонаційній пам'яті. Тому обробки народних пісень, хорові твори й звернення до українських текстів слід розглядати як важливу форму музично-вербальної комунікації з діаспорною спільнотою.

Інші напрями діяльності А. Рудницького в еміграції були пов'язані з диригентською, композиторською, редакторською та громадською працею. У композиторській сфері цього періоду помітним стає певне зміщення до академічно врівноваженого стилю з більш прозорою гармонічною мовою, вираз-

нішою мелодичною основою та доступнішою системою музичного висловлювання. Таке стильове спрямування мало не лише естетичні, а й комунікативні причини. В умовах діаспори українська музика мала бути зрозумілою широкій громаді, виконувати об'єднавчу функцію й водночас зберігати зв'язок із традиціями національної професійної школи, передусім із лінією М. Лисенка. Саме тому А. Рудницький приділяв значну увагу обробкам українських народних пісень, хоровим творам, кантатам, оперним задумам і сценічним проєктам, пов'язаним із українською тематикою. Його звернення до більш демократичної музичної мови не означало відмови від попереднього модерністського досвіду, а радше засвідчувало зміну художньої стратегії. Композитор прагнув бути почутим у діаспорному середовищі, для якого музика була не лише мистецькою практикою, а й засобом підтримання колективної пам'яті та культурної самобутності.

Показовим у цьому плані стало повторне звернення А. Рудницького до опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». У 1942 році він повернувся до цього твору, з яким працював іще в український період, з метою його постановки на американській сцені. За спогадами митця, він здійснив повну редакцію опери, зокрема «убрав все зайве, що розхолоджує та спиняє хід дій» [110, с. 54]. У тому самому році оперу поставлено в Нью-Йорку та Чикаго. Цей проєкт мав не лише художнє, а й ширше культурно-репрезентаційне значення, адже завдяки йому один із ключових творів класичного українського оперного репертуару був представлений на американській сцені. У життєтворчому вимірі ця постановка засвідчувала здатність А. Рудницького переносити український музично-театральний канон у нове середовище. «Запорожець за Дунаєм» виконував тут не лише репертуарну функцію, а й функцію культурної пам'яті, адже через знайомий сюжет, українську мову, мелодіку й сценічні образи діаспорна аудиторія отримувала можливість символічного повернення до національного простору.

Поступова й наполеглива праця подружжя з часом змінювала ставлення до них у діаспорному середовищі. У 1953 році А. Рудницький став диригентом

том мішаного хору «Кобзар» у Філадельфії, більшість складу якого становили українці, і залишався на цій посаді до кінця життя. Репертуар колективу охоплював твори української класики, композиції сучасних авторів, народні пісні та духовну музику. Разом із хором «Кобзар» митець виступав у багатьох містах США, брав участь у мистецьких заходах, оперних постановках українських композиторів, а також сприяв появі платівок із записами українських пісень [див.: 128]. У такий спосіб хорова діяльність А. Рудницького стала важливою формою збереження й поширення української музичної традиції в еміграції. Одним напрямком його праці була організація американського ансамблю *Cosmopolitan Stars of Opera*, який супроводжував виступи Марії Сокіл. Проект засвідчив прагнення А. Рудницького інтегрувати українське виконавство в ширший американський мистецький контекст і водночас підтримувати сценічну присутність української співачки на професійному рівні. У 1959 році його було обрано диригентом Союзу українських хорів в Америці [див.: 28, с. 119].

Поряд із цим митець продовжував педагогічну діяльність, а з 1962 року працював професором Музичної академії у Філадельфії. Саме в цей час особливо виразно виявляється рольова множинність А. Рудницького. Він діє не в межах однієї професійної ідентичності, а поєднує функції композитора, диригента, педагога, організатора концертного життя, популяризатора українського репертуару й культурного посередника між українською громадою та американським мистецьким середовищем. Така багаторольовість була не лише вимогою еміграційних обставин, а й формою його культурного самоздійснення.

У подальші 1950–1960-ті роки А. Рудницький дедалі активніше долучається до громадського, концертного та інституційного життя української діаспори. Його діяльність у цей час уже не обмежується композиторською працею чи окремими виконавськими виступами, а набуває системного характеру. Митець послідовно працює над тим, щоб українська музика звучала в американському культурному просторі як повноцінне явище професійного мистецтва, здатне репрезентувати історичну пам'ять, духовний досвід і художню са-

мобутність народу. Показовою подією цього періоду стала участь А. Рудницького у Великому музичному фестивалі, присвяченому 25-річчю Українського національного об'єднання, де 1957 року він виступив як диригент симфонічного оркестру. Важливим виявом його культурно-громадської позиції стало також написання симфонічної кантати на слова Шевченкового «Послання» — «І мертвим, і живим...», створеної до сотої річниці від дня смерті Т. Шевченка на прохання української громади. Твір виконано 8 квітня 1962 року хором «Кобзар» на концерті «Кобзар — Кобзареві» у Нью-Йорку. З цим колективом А. Рудницького пов'язувала тривала праця, адже від 1953 року він був диригентом хору, а після заснування 1959 року Союзу українських хорів Америки став мистецьким керівником і головним диригентом цієї організації.

В еміграційному середовищі А. Рудницький реалізував себе і як організатор українського музично-сценічного життя. Він заснував Українську оперну компанію, вистави якої відбувалися в Нью-Йорку, Ньюарку, Детройті та Чикаго, викладав у Семінарії й Коледжі св. Василя у Стенфорді, виступав як диригент у престижних концертних залах, зокрема в Carnegie Hall у Нью-Йорку, а також на «Фестивалі симфоній» у Торонто. Його концертна географія охоплювала великі міста США — Нью-Йорк, Філадельфію, Детройт, Вашингтон та інші осередки українського й американського культурного життя.

Як уже зазначалося вище, окремим напрямом його діяльності була праця з ансамблем *Cosmopolitan Stars of Opera*, музичним керівником якого він виступав упродовж кількох років. Цей колектив супроводжував виступи Марії Сокіл і водночас давав можливість презентувати українське вокальне мистецтво в ширшому американському контексті. Поряд із виконавською та організаційною роботою А. Рудницький активно займався педагогічною діяльністю. Він працював професором Академії вокального мистецтва у Філадельфії, де викладав оперний і концертний репертуар та історію музики, від 1958 року був професором *Philadelphia Conservatory of Music*, а від 1962 року також *Philadelphia Musical Academy*. Крім того, у Філадельфії заснував музичну школу «Українські музичні курси», а в окрузі Оушен — *Ocean County School of Music*.

Інституційне визнання А. Рудницького засвідчує і його участь у наукових та громадських організаціях. У 1943 році його обрано членом Польського наукового інституту в Америці. Від 1959 року він належав до американської філії Наукового товариства імені Шевченка, а від 1962 року став дійсним членом НТШ. Така активність свідчить, що в еміграції він мислив себе не лише як митець-практик, а й як представник української інтелектуальної спільноти, відповідальний за осмислення, збереження й популяризацію національної музичної культури.

На багатьох авторських концертах А. Рудницький звертався до слухачів із критико-популяризаторськими оглядами, присвяченими окремим аспектам розвитку української музики [див.: 128]. Ця форма діяльності була для нього особливо важливою, оскільки давала змогу поєднати концертну практику з музикознавчим коментарем і просвітницькою місією. Українська музика в його інтерпретації поставала не як вузько етнічний або локальний феномен, а як частина ширшого європейського й світового культурного процесу.

Не менш інтенсивною в цей час була й композиторська праця А. Рудницького. Упродовж 1940–1960-х років він створює близько тридцяти опусів, різних за жанровим спрямуванням і художніми завданнями. До камерно-інструментальної сфери належать «Два танці» ор. 36, «Варіації на прості теми» ор. 38, написані 1963 року, «Сюїта» ор. 40, «Фантазія» ор. 41, дивертисмент «Італійський щоденник» ор. 42, створений у 1965–1966 роках, а також «Чотири концертні етюди на українські народні пісні» ор. 44, датовані 1967 роком. У камерно-вокальній галузі композитор звертається до поезії Т. Шевченка, К. Бальмонта, а також продовжує працювати з українською народнопісенною традицією.

Особливо помітне місце в його спадщині американського періоду посідають хорові та вокально-симфонічні твори. Серед них — «11 пісень для хору» ор. 22, «Гамалія» ор. 28 для чоловічого хору, «На світанку» ор. 27 для мішаного хору та оркестру, «Любіть Україну!» ор. 30 для мішаного хору та оркестру, «Пролог до Мойсея» ор. 31 для хору та оркестру, «22 січня 1918»

ор. 32, «О, приходьте, о, зірка» ор. 34 для хору та струнного оркестру, «Повідомлення» ор. 35, «Молитва за пригноблених і страждаючих» ор. 37, «Сім струн» ор. 49 для мішаного хору і фортепіано, а також «Гайдамаки» ор. 51 для мішаного хору та оркестру. Уже сам перелік цих творів засвідчує домінування історико-національної, духовної та громадянської тематики, що стала однією з провідних ліній зрілої творчості композитора. Назви й вербальна першооснова цих творів мають не лише жанрово-орієнтаційну, а й виразну смислову функцію. «Гамалія», «Любіть Україну!», «22 січня 1918», «Молитва за пригноблених і страждаючих», «Гайдамаки» формують своєрідну номеносферу еміграційної пам'яті, у якій поєднуються Шевченкове слово, історична дата, національна травма, громадянський заклик і духовне прохання. Через такі вербальні маркери музичний твір виходить за межі автономної художньої структури й набуває значення культурного гімнічного звернення до української спільноти.

Після першого досвіду в оперному жанрі, пов'язаного з «Довбушем», А. Рудницький знову звертається до масштабної музично-сценічної форми. У пізній період він працює над операми на історичні сюжети — «Анна Ярославна» 1969 року та «Княгиня Ольга» 1970 року, що залишилися незавершеною. Обидва задуми пов'язані з історією України-Руси, а отже, з тією сферою національної пам'яті, яка в умовах еміграції набувала особливої символічної ваги. Звернення до постатей Анни Ярославни й княгині Ольги розширювало межі української історичної тематики, виводячи її в європейський культурно-історичний контекст. У цих оперних задумах історія України-Руси постає не як відчужений у часі сюжет, а радше як досить дієвий спосіб утвердження української історичної суб'єктності в еміграційному просторі. Для А. Рудницького звернення до княжої доби мало репрезентаційний сенс, адже воно давало змогу показати українську культуру як частину європейської історії, а не як периферійне явище, замкнене в етнографічних або локальних межах.

До останніх років життя А. Рудницький зберігав потребу активної праці — композиторської, диригентської, педагогічної та громадської. Зрілий і піз-

ній періоді його життєтворчості позначені не згасанням творчої енергії, а її зосередженням навколо головних для митця смислів. Ідеться передусім про Україну, її історію, духовну культуру й право на власне місце у світовому мистецькому просторі. У цьому контексті доречно згадати спостереження дослідників про особливу психологічну структуру пізнього віку митця, коли творча особистість дедалі виразніше спрямовується до узагальнення досвіду, осмислення сенсу пройденого шляху та вироблення цілісної картини світу. Стан, коли фізичні сили поступово слабшають, а духовний досвід, за висловом Х. Ортеги-і-Гасета, набуває особливої інтенсивності, формує специфічний психоемоційний образ автора [90, с. 269]. У випадку А. Рудницького цей образ пов'язаний не з усамітненням чи відходом від суспільного життя, а з активним служінням українській культурі. До останніх років він залишався діяльним учасником мистецьких і громадських процесів, спрямовуючи свої зусилля на утвердження образу України на американському континенті.

Поряд із композиторською, диригентською, педагогічною та громадською діяльністю А. Рудницький залишив значну критико-публіцистичну й музикознавчу спадщину. Тематика його праць майже повністю зосереджена на українській музиці — її історії, провідних постатях, жанрових процесах, виконавських традиціях, сучасному стані та перспективах розвитку. У цьому виявляється послідовність його культурної позиції, адже навіть перебуваючи поза межами України, митець продовжував мислити українську музику як цілісну історичну й художню систему.

Особливе місце серед його музикознавчих праць посідає книга «Українська музика: історично-критичний огляд», видана 1963 року мюнхенським видавництвом «Дніпрова хвиля» [112]. Прикро, що ця праця, попри її масштаб і концепційну вагу, тривалий час не отримала належного осмислення в українському музикознавстві. У радянському науковому просторі вона фактично не могла бути сприйнята об'єктивно, оскільки її автор перебував в еміграції, а сама концепція книги суперечила офіційним ідеологічним настановам. У методологічному плані ця праця є однією з найважливіших форм піз-

ньої життєтворчості А. Рудницького. Вона засвідчує перехід від окремих критико-популяризаторських виступів до створення цілісного історико-критичного нарративу української музики. У цьому випадку музикознавчий текст сприймається і як результат фахової компетентності, і як форма культурного самопроекування, через яку митець вибудовує власне бачення української музичної традиції як єдиного процесу, що охоплює материковий і діаспорний виміри.

Характерним прикладом такого ідеологізованого сприйняття стала негативна рецензія Івана Ляшенка, тодішнього викладача Київської консерваторії [74]. У ній А. Рудницького звинувачували у прагненні нібито сфальсифікувати історію української музики, звести її до «буржуазно-націоналістичних» концепцій і відірвати від радянського тлумачення культурного процесу. Однак у контексті того часу така критика потребує обережної інтерпретації. В умовах радянської системи, що нав'язувала ідею « нової історичної спільності » — радянського народу, будь-яка спроба послідовно обґрунтувати самостійність української музичної історії, фольклору, професійної творчості та культурної традиції неминуче потрапляла під ідеологічний осуд.

Сам А. Рудницький у своїй праці відстоював право української музики на власну історію, внутрішню логіку розвитку й повноцінне місце серед інших європейських культур. Не менш важливою була й інша його теза, звернена до молодшого покоління митців. Він фактично закликав не архівувати національну традицію, а шукати модерні способи праці з українським матеріалом, залучаючи новітні композиційні техніки, зокрема додекафонію, полістилістику, неофольклорні принципи, атональність, сонористику та інші засоби музичного мислення другої половини ХХ століття. Саме ця відкритість до модерних композиційних засобів засвідчує, що А. Рудницький розглядав українську музичну традицію як живий, динамічний і відкритий до оновлення процес.

Парадоксальним є те, що сам І. Ляшенко згодом став одним з ініціаторів сміливіших публікацій і відкритих звернень, пов'язаних із підтримкою

молодої української композиторської генерації, яка продовжувала естетико-стильові пошуки школи Б. Лятошинського. Тому його критику на адресу праці А. Рудницького доцільно оцінювати з урахуванням суперечливого історичного контексту, коли навіть авторитетні науковці змушені були діяти в межах ідеологічного тиску та заданих радянською системою інтерпретаційних схем.

Ознайомитися з працею А. Рудницького «Українська музика: історично-критичний огляд» нині можна у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, а також на web-ресурсі <https://diasporiana.org.ua>. Автор присвятив її українським музикантам Києва та Харкова, з якими його єднала «щира дружба під час моєї діяльності в цих містах років 1927–1932» [112, с. 9]. Особливо теплі слова він адресував П. Козицькому, адже саме знайомство з ним і запрошення до праці в Україні, за свідченням самого А. Рудницького, змінили траєкторію його професійного й особистого життя.

Структура монографії А. Рудницького значною мірою продовжує логіку історичного викладу, що її започаткував Микола Грінченко у своїй основоположній праці «Історія української музики» (1922) [26]. Розділи розміщено в послідовності, що відтворює основні етапи розвитку української музики: «Народна пісня», «Церковна музика», «Початки світської музики», «Микола Лисенко», «Сучасники та музичні спадкоємці Лисенка», «Сучасна доба», «Виконавці», «Музичне життя». Водночас, порівняно з працею М. Грінченка, огляд А. Рудницького суттєво розширює історичну перспективу, доводячи її до середини ХХ століття. Особливо важливим є те, що автор включив до свого огляду композиторів і музичні процеси різних регіонів України — Західної України, Східної України, Києва, Харкова, Одеси, Закарпаття та Буковини. Окрему увагу він приділив українським виконавцям другої половини ХІХ — першої половини ХХ століття, а також музичному життю та інституційному розвитку Львова, східноукраїнських центрів, українських осередків у США, Канаді та Югославії. Завдяки цьому праця виходить за межі історико-описового огляду й набуває інтеграційного характеру, оскільки концепційно поєднує в єдиному наративі материковий і діаспорний виміри української музич-

ної творчості. Для радянського музикознавства такий підхід був неприйнятним, оскільки руйнував ідеологічно контрольовану модель історії української музики. Натомість для сучасного дослідника саме ця інтеграційна оптика є особливо цінною. Вона дає змогу побачити українську музику ХХ століття як складну розгалужену, але цілісну систему, що розвивалася не лише в межах УРСР, а й у численних осередках еміграції. Праця «Українська музика: історично-критичний огляд» є важливою також як широке інформаційне поле маловідомих імен композиторів, виконавців, музикологів, культурних діячів, що працювали як на території України, так і поза її межами. Вона фіксує не лише персоналії та твори, а й саму логіку українського музичного буття в умовах історичних розривів, еміграції, ідеологічного тиску та потреби культурного самозбереження. У ХХ столітті історія української музики була осмислена в кількох фундаментальних працях.

Книга А. Рудницького стала третім значним дослідженням після праць М. Грінченка [26] та А. Ольховського [89]. Першим в Україні фундаментальним підручником стала «Історія української музики» М. Грінченка, на концепційні засади якої спирався й А. Рудницький.

У 1940-х роках було написано й видано дослідження А. Ольховського з історії української музики [89], доля якого склалася драматично. У перші дні нападу нацистських військ на Київ бомбою було знищено ангар, де зберігався майже весь надрукований наклад у кількості 3000 примірників. Як зазначає Л. Корній, «залишилися тільки два авторські примірники, один із яких А. Ольховський надіслав у Ленінград своєму вчителю Б. Асаф'єву» [цит. за: 55, с. 30]. Лише через пів століття, у 1990-х роках, син Андрія Ольховського знайшов у США тодішнього художнього керівника фестивалю «Київ Музик Фест» Івана Карабиця, завдяки чому частину матеріалів і документів композитора було повернено в український науковий обіг. Серед них містився другий авторський примірник підручника «Історія української музики», перевиданий 2003 року за підтримки українського мецената й видавця зі США М. Коця зі вступною статтю Л. Корній.

У цьому історіографічному ряду праця А. Рудницького посідає особливе місце. Вона постала в еміграції, але була написана з виразним усвідомленням цілісності українського музичного процесу. Її значення полягає не лише в широті охопленого матеріалу, а й у самому принципі бачення української музики як національної культури, що зберігає внутрішню тяглисть попри політичні кордони, еміграційні розриви й ідеологічні викривлення. Саме тому «Українська музика» А. Рудницького потребує повернення до активного наукового обігу як одна з ключових праць української музичної історіографії ХХ століття. Крім того, музикознавча праця А. Рудницького завершує не лише один із напрямків його інтелектуальної діяльності, а й увесь комплекс еміграційного самовизначення митця. Після концертів, хорової праці, педагогіки, оперних проєктів і громадської активності саме історико-критичний огляд української музики став формою узагальнення його культурної місії. У цьому тексті А. Рудницький створив цілісний науковий концепт становлення національної музичної культури у її іманентних проявах (стильова та жанрово-видова палітра, а також історико-хронологічна реконструкція на прикладі видатних імен та їхнього внеску у скарбницю музичної творчості).

Загалом, американський період А. Рудницького постає як етап найповнішого розгортання його життєтворчої моделі. Еміграція, що спершу була наслідком історичних обставин, поступово перетворилася на простір активного культурного самопроєктування. У США митець не лише продовжив композиторську, диригентську й педагогічну діяльність, а й узяв на себе функцію репрезентанта української музики в іншомовному середовищі. Саме тому його американський період не можна зводити до адаптаційної біографії емігранта. Він є прикладом того, як досвід втрати Батьківщини трансформується у стратегію культурної присутності.

У цьому процесі виразно простежуються кілька взаємопов'язаних механізмів життєтворчості: біфуркаційний, рольово-диспозиційний, компенсаторний, інституційний та музично-вербальний. Біфуркаційний вимір виявляється у вимушеній еміграції, неможливості повернення, конфлікті з частиною

діаспори та переорієнтації життєвого простору. Рольово-диспозиційний — у поєднанні функцій композитора, диригента, піаніста, педагога, музикознавця, організатора концертного життя й культурного представника української громади. Компенсаторний — у прагненні відновити втрачений зв'язок із Батьківщиною через фольклор, Шевченкове слово, історичні сюжети, хорову практику та музикознавчу працю. Інституційний — у діяльності хору «Кобзар», Союзу українських хорів Америки, Української оперної компанії, музичних шкіл і наукових товариств. Музично-вербальний — у зверненні до назв, текстів, символів і програмових образів, що формували простір української пам'яті в еміграції.

У такій перспективі твори «Посланіє», «Любіть Україну!», «22 січня 1918», «Гайдамаки», «Анна Ярославна», «Княгиня Ольга», а також праця «Українська музика» постають не лише як окремі опуси чи наукові тексти, а як знакові форми культурної комунікації. Через них А. Рудницький артикулював належність до української традиції, водночас представляючи її в американському й ширшому західному культурному просторі. Отже, американський період митця засвідчує, що еміграція не зруйнувала його зв'язку з Україною, а надала цьому зв'язку нових форм — музично-інтонаційних, інституційних, історіографічних і громадсько-культурних.

2.3. ДЖЕРЕЛЬНА ОПТИКА ЖИТТЄТВОРЧОСТІ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО

2.3.1. Щоденники Марії Сокіл-Рудницької 1938–1948 років як реляційно-гетеродіаристичний простір реконструкції життєтворчості

Особливе місце в реконструкції американського відтинку життєтворчості Антіна Рудницького посідають документи особового походження, передусім щоденники його дружини, видатної української співачки М. Сокіл-Рудницької. У джерельному корпусі, пов'язаному з постаттю композитора, ці матеріали мають виняткове значення, оскільки дають змогу перейти від зовнішньої подієвої канви біографії до реконструкції щоденного буття митця, його

комунікативних зв'язків і способів збереження творчої ідентичності в умовах іншокультурного середовища.

Як уже наголошувалося, щоденник як різновид особового письма належить до кола еготекстів, ширше — егодокументів, у яких авторське «Я» фіксує не лише подієву канву власного життя, а й індивідуальні способи переживання, оцінювання та осмислення життєвого досвіду в конкретному історико-культурному середовищі. У цьому розумінні щоденники М. Сокіл-Рудницької є передусім її власним еготекстом, однак у контексті дослідження життєтворчості А. Рудницького вони набувають додаткового статусу — стають гетеробіографічним джерелом, тобто джерелом про іншого, зафіксованим не самим митцем, а близькою до нього особою. По суті, ці щоденникові записи — це реляційно-гетеродіаристичний простір — джерельно-інтерпретаційне поле, у якому життєтворчість митця реконструюється через щоденниковий еготекст іншої, екзистенційно близької особи, де постать композитора постає не в режимі прямого самосвідчення, а крізь подружню, родинну, професійну й еміграційну візії дружини.

Щоденник, на відміну від мемуарів, має особливу часову природу. Філіп Лежен визначав його як «серію датованих слідів / свідчень», наголошуючи, що дата є принциповою ознакою щоденникового письма, а сам щоденник починається там, де окремі датовані записи вибудовуються в серію, здатну схоплювати рух часу [182, с. 179]. Ці конотації є слухними для аналізу щоденників М. Сокіл-Рудницької, адже їхня цінність полягає в тяглоті, повторюваності та своєрідному буттєвому ритмі фіксації подій. Серійність щоденникових записів дає змогу простежити процес поступового входження родини Рудницьких в американське середовище, зміну умов існування, накопичення досвіду еміграційної адаптації, чергування творчої активності з побутовою напругою, кризами й спробами стабілізації тощо.

Щоденники як документи особового походження формують унікальні відомості про реалії життя, думки й дії людей, а їхня суб'єктивність відкриває доступ до атмосфери подій, приватного бачення й емоційної структури часу

їх написання). Водночас О. Коляструк слушно застерігає, що такі матеріали не можна сприймати як нейтральний «протокол» дійсності, адже на думку дослідниці, вони вибіркові, залежать від настрою автора, його оптики, пам'яті, моральних норм, соціального досвіду й комунікативної ситуації [49, с. 145–146]. Саме тому їхня наукова цінність розкривається через джерельну критику, контекстуалізацію та зіставлення з іншими матеріалами.

У випадку щоденників М. Сокіл-Рудницької така критична позиція особливо важлива. Вони не є автощоденником її чоловіка, не передають безпосередньо його внутрішній монолог і не можуть автоматично замінити його власні самосвідчення. Проте саме ця опосередкованість і становить їхню методологічну цінність. Перед нами не прямий автодіаристичний образ композитора, а його образ, сформований у щоденниковій свідомості дружини — мисткині, партнерки, співучасниці творчої праці, матері його дітей, свідка побутових труднощів, концертної практики, фінансових криз, діаспорних контактів і психологічних станів родини тощо. Тож, на нашу думку, реконструкція життєтворчості А. Рудницького за цими матеріалами має виразний характер реляційно-гетеродіаристичної реконструкції, про що наголошувалося вище.

Термін *реляційно-гетеродіаристичний простір* доцільно вживати для позначення такої джерельно-інтерпретаційної ситуації, у якій життєтворчість митця реконструюється через щоденник іншої особи, але не зовнішньої щодо його життя, а екзистенційно, родинно, емоційно й професійно пов'язаної з ним. Компонент *реляційний* підкреслює, що йдеться не про ізольовану біографічну постать, а про особистість у мережі зв'язків (подружніх, родинних, творчих, соціальних, культурних тощо). Компонент *гетеро-* вказує на те, що джерело належить іншому авторові, а не самому об'єктові реконструкції. Наголос на *діаристичності* фіксує жанрову природу джерела (датовану, серійну, фрагментарну тощо), наближену до моменту письма. Нарешті, поняття *простір* дає змогу розглядати щоденник не як своєрідний пасивний контент фактів, а як багаторівневе поле взаємодії між авторкою записів, зображуваною особою, родиною, еміграційним середовищем, історичним часом і дослідни-

ком. Саме тому щоденники М. Сокіл-Рудницької доцільно читати подвійно: і як її автобіографічний текст, і як джерело до біографії А. Рудницького. Цей подвійний статус джерела відкриває специфічний спосіб пізнання життєтворчості митця крізь простір щоденного співіснування в системі родинних, емоційних, побутових і професійних взаємозв'язків.

Методологічно важливим у цьому річизі є поняття *реляційності*. Сідоні Сміт і Джулія Вотсон формулюють одну з ключових тез сучасних автобіографічних студій, умову, де «реляційність характеризує все автобіографічне письмо» [195, с. 279]. Пол Джон Ікін також наголошує, що ідентичність має реляційний характер, а автобіографічне письмо часто виявляє себе як вербальні свідчення про себе через інших і про інших через себе [174, с. 43–44, 69]. В контексті аналізу щоденників М. Сокіл-Рудницької це означає, що її «Я» постає не окремо від Антіна Рудницького, а в постійному співвіднесенні з ним (вона прочитується як дружина, партнерка, виконавиця, організаторка спільного побуту, учасниця концертного життя й носійка родинної пам'яті тощо). Водночас чоловік у її записах постає не лише як «він», а як частина подружнього «ми» — спільного життєвого проєкту, в якому творчість, праця, еміграція, діти, господарство та культурна діяльність перебувають у нерозривній єдності.

Показово, що у музикознавстві вже існують приклади використання щоденників дружин композиторів як важливих джерел біографічної та творчої реконструкції. Один із найвідоміших випадків — щоденники Клари Шуман (уродженої Вік), дружини Роберта Шумана. У 1840–1844 роках Роберт і Клара Шуман вели спільний подружній щоденник, розпочатий 13 вересня 1840 року, наступного дня після їхнього шлюбу. Почергове ведення записів, принаймні на початковому етапі, створювало унікальний простір взаємного самоспостереження, у якому подружнє життя, творча праця й повсякденний досвід поставали як взаємопов'язані виміри спільного існування. В контекст уявлень про життєтворчість німецького композитора, це джерело важливе не лише для формування біографічних наративів про Р. Шумана, а й для розу-

міння Клари Шуман-Вікк як самостійної мисткині, виконавиці, композиторки та учасниці спільного художнього союзу. У такому контексті щоденники Марії Сокіл-Рудницької варто розглядати як самостійний жіночий еготекст, який водночас виконує функцію гетеробіографічного джерела стосовно постаті композитора.

Близьким до цього є кейс Маргарити Царевич, дружини Бориса Лятошинського. У низці досліджень Т. Гомон, присвячених реконструкції раннього періоду творчості українського композитора-модерніста, серед оприятених матеріалів знаходимо листи й щоденникові записи самого митця 1914–1916 років, а також щоденникові записи М. Царевич і її листи до нього 1907–1916 років. Авторка наголошує, що ці матеріали дають змогу окреслити живий та множинний образ молодого митця, специфіку його творчого процесу у комунікації з широким колом мистецьких інтересів, захопленням композицією поряд з прохолодним дистанційованим ставленням до занять юриспруденцією [див.: 21; 22].

Щоденникові записи та епістолярій Маргарити Царевич мають істотне значення для нашого дослідження, оскільки відкривають кілька важливих площин біографічної та життєтворчої реконструкції. По-перше, цей джерельний масив засвідчує, що щоденник дружини композитора може функціонувати як повноцінний інструмент музикознавчої реконструкції. По-друге, він виявляє специфічну пізнавальну цінність жіночого щоденникового письма, здатного фіксувати не лише приватно-побутову сферу, а й цілі зрізи художньо-середовищного буття (концертні враження, музичні смаки, родинну атмосферу, педагогічні контакти, інтенсивність творчого навчання тощо). По-третє, ці свідчення підтверджують, що реконструкція творчої особистості часто здійснюється на перетині власних і чужих еготекстів (листів, щоденників, спогадів, коментарів, нотаток, маргіналій тощо), які у своїй сукупності формують багатопланове поле біографічного прочитання.

У цьому сенсі щоденники М. Сокіл-Рудницької можуть бути поставлені в один типологічний ряд із подібними джерелами, але мають власну специфі-

ку. Якщо щоденники М. Царевич допомагають реконструювати ранній київський період Лятошинського, то щоденники М. Сокіл-Рудницької відкривають американський еміграційний період А. Рудницького — період, у якому життєтворчість композитора розгортається в умовах культурного переміщення, професійної нестабільності, матеріальних випробувань і необхідності заново та спільно вибудовувати соціальні та мистецькі зв'язки.

Матеріальна форма цих щоденників становить окремий рівень джерелознавчого аналізу. Кишенькові календарі-щоденники (усього десять зошитів), невеликі записні книжки, датовані сторінки та щільна рукописна фіксація подій вказують на безпосередність письма, його включеність у ритм повсякдення й наближеність до моменту переживання. Отож для дослідження щоденників М. Сокіл-Рудницької важливим є не лише їхній зміст, а й матеріальна організація тексту (формат книжечки, календарна структура, спосіб датування, інтенсивність почерку, характер скорочень, пропуски, повтори, мовні переходи тощо). Саме ці ознаки дають змогу точніше окреслити жанрову природу документа, рівень його спонтанності, інтимності та часової близькості до зафіксованих подій. При цьому, як уже неодноразово наголошувалося, наближеність до події становить одну з головних джерелознавчих переваг щоденника. На відміну від мемуарного письма, що здебільшого постає з часової дистанції й передбачає певний відбір, інтерпретацію, виправдання або драматизацію пережитого, щоденник фіксує момент у його відкритості, процесуальності й незавершеності. Він не знає майбутнього, не підпорядковує події остаточному підсумку й не вибудовує життя за логікою наперед оформленої біографічної схеми. Саме тому щоденники М. Сокіл-Рудницької дають можливість осмислити американський період родини Рудницьких не як завершений сюжет «еміграційного успіху» або «еміграційної драми», а як щоденний процес виживання, адаптації, праці, сумнівів, надій і творчого самозбереження.

Важливо й те, що щоденники М. Сокіл-Рудницької не формують т. зв. одновимірного героїзованого наративу. Поряд із фіксацією концертних успі-

хів у них постають матеріальні труднощі, емоційне виснаження, професійні невдачі, фізична втома, побутові турботи й кризи комунікації із середовищем. Саме ця неоднорідність досвіду посилює джерельну переконливість щоденникових записів. Для нас це означає, що записи дружини митця слід інтерпретувати не як вичерпну картину життя, а як систему симптоматичних фіксацій (іншими словами, того, що в конкретний момент виявлялося для авторки дописів значущим).

Перший рік перебування Рудницьких у США вже засвідчує досить швидко входження подружжя в американський концертний простір. Після одного з перших виступів у Філадельфії М. Сокіл-Рудницька занотувала: «Філадельфія. Відбувся наш другий з черги концерт в Амер. Сала була повнісінька. [...] Успіх був колоссальний публіка плакала на салі і била браво. Піднесли мені гарні квіти, а по концерті вся публіка, стоячи, проспівала нам “Многая літа”... Було дуже зворушуюче. Постановили урядити ще один наш концерт» [129, запис від 13 січня 1938 року]. Не менш промовистим є зафіксований у щоденнику практичний наслідок цього успіху: «Замовлених концертів маємо дуже багато — яких 10–12 міст. Віримо в успіх усіх концертів, коли два перші пройшли з таким великим успіхом» [129, запис від 13 січня 1938 року] Ці нотатки дають змогу відчутти емоційний ефект від виступу, а також простежити механізм формування нової концертної перспективи родини в еміграційному середовищі.

Концертна діяльність Рудницьких уже в перший рік перебування у США почала виходити за межі традиційної сцени. У щоденниках фіксуються можливості виступів на радіо, участі в кінематографічних проєктах, а також перші спроби входження в нові медійні формати американського культурного життя. Марія занотує: «Можливо, що співатиму в радіо, бо голос мій сподобався!» [129, запис від 25 січня 1938 року]. Окремий інтерес становлять записи про фільм «Запорожець за Дунаєм», до якого родину залучили Василь Авраменко та Олександр Кошиць: «Кошиць запрошує Тося до співпраці до сл. фільму щоб Т. писав музику. Хотять зробити окрему картину зі мною і Т.

зі сценками і співом» [129, запис від 9 лютого 1938 року]. Ці нотатки демонструють, що американський період Рудницьких від початку був пов'язаний не лише з гастрольною практикою, а й із пошуком нових форм мистецької репрезентації.

Щоденникові записи фіксують також поступове розширення професійного поля Антіна Рудницького. У записах Марії з'являються згадки про запрошення, замовлення, пропозиції співпраці, що засвідчують його входження в американське музично-культурне середовище. Так, вона нотувала: ««прийшов лист від дириг. Штока з Чикаго, що [...] чекає Тося з його музикою до балету» [129, запис від 3 квітня 1938 року]; «Т. написав “весняну Симфонію” на теми Лисенківських веснянок вийшла дуже гарно, віддасть Дзімітровському» [132, запис від 13 грудня 1941 року]; «W.O.R. замовило Тосіну весняну суїту, я дуже рада що її виконають» [133, запис від 21 березня 1942 року]; «з Канади маємо запрошення на концерт» [130, запис від 25 січня 1939 року]; «Працюємо, Т. заробляє — має лекції концертики, халтурки і т.д. Фільм скінчив, гроші дістав» [131, запис від 27 лютого 1940 року]; «Тося одержав несподівано пропозицію: оркестр. приготувати і подиригувати польську оперету “Krasowiacu I go`rale”» [133, запис від 20 вересня 1942 року]; «Т. пропонують укр. аудиторію в Polish inform. Center, платять добрі гроші» [134, запис від 20 квітня 1943 року].

Поряд із зовнішніми запрошеннями щоденники засвідчують і власні творчо-організаційні ініціативи А. Рудницького. Марія фіксує його наміри видавати й популяризувати український музичний матеріал, зокрема народнопісенний репертуар: «Т. хоче видати збірником свої нар. пісні хоче робити англ. переклади» [133, запис від 5 серпня 1942 року]; «Скінчив оркестр. три танці і дуже з цього вдоволений. Взагалі в ост. часом найшов на нього творчий настрій. Хочє аранж. аж 10 хорів, а 4 вже має» [133, запис від 13 серпня 1942 року]. Важливою є й згадка про ідею «вечорів словянської нар. пісні», запропоновану концертній агенції» [133, запис від 11 грудня 1942 року]. Ці фрагменти виявляють А. Рудницького не лише як композитора, а й як ініціатора

культурно-просвітницьких форматів, спрямованих на репрезентацію української та ширше слов'янської музики в американському середовищі.

У цьому контексті щоденники М. Сокіл-Рудницької постають як мікроісторичне джерело, що уможливорює реконструювати не лише вузлові біографічні події, а й повсякденні практики, з яких формувалася професійна адаптація родини Рудницьких в американському середовищі (домовленості про концерти, реакції публіки, кількість запрошень, маршрути поїздок, втому після виступів, переживання щодо стану голосу, матеріальні наслідки концертної діяльності тощо). Саме такий джерельний ракурс дає змогу осмислити життєтворчість А. Рудницького як конкретну щоденну працю, що розгорталася в умовах еміграційної адаптації, побутових викликів та професійного самоствердження. При цьому не менш важливими є записи, що відкривають драматичний бік професійного життя. Такі записи мають особливу джерельну цінність, оскільки засвідчують відсутність панегіричної установки. Авторка дописів не лише фіксує успіхи, а й визнає професійну вразливість, певну залежність мистецького результату від стану голосу, нервового напруження та конкретних обставин виступу. У такий спосіб щоденник розкриває внутрішню історію виконавської професії — з її сумнівами, напруженням, самокритикою і щоденною відповідальністю за художній результат.

У реляційно-гетеродіаристичному прочитанні такі самостереження Марії важливі і для реконструкції Антіна Рудницького. Вони допомагають зрозуміти, що його життєтворчість у цей період розгорталася не в ізольованій композиторській лабораторії, а в подружньому мистецькому тандемі, де вокальна діяльність Марії, акомпаніаторська, диригентська, організаційна й композиторська діяльність Антіна взаємно підтримували одна одну. Через щоденник дружини ми бачимо не лише «композитора», а й спільну творчу систему, у якій родинне й мистецьке співіснують у гармонії.

Окремий пласт щоденників пов'язаний з адміністративно-правовим виміром еміграційного існування. Зокрема, запис від 9 лютого 1942 року фіксує візові ускладнення, необхідність звернення до відповідних інституцій і

психологічну напругу, пов'язану з невизначеністю правового статусу родини. У цій короткій нотатці міститься цілий спектр еміграційної нестабільності: залежність від бюрократичних процедур, ризик зриву планів, психологічне виснаження від очікування. У пізніших біографічних викладах такі обставини часто редукуються або зникають. Натомість щоденник повертає в біографію митця досвід несвободи, залежності й тривоги, без якого неможливо адекватно зрозуміти американський період Рудницького.

Адміністративно-правова невизначеність еміграційного становища не скасовувала потреби в щоденному заробітку й професійному самозабезпеченні. У щоденниках простежується, що Антін Рудницький працював при коледжі св. Василя у Стенфорді, хоча його правовий статус у США на той час залишався нестабільним. Марія занотовує: «Ректор пропонує Т. новий контракт на 3 роки і суму підвищив» [131, запис від 3 квітня 1940 року]. Також, він отримував пропозиції і від інших навчальних закладів: «Сьогодні Т. дістав повідомлення з агенції з N.Y [...] що коло N.Y. village вільна посада диригента орх і хоч у в жіночому collage» [135, січень 1944 року]. Такі записи демонструють, що професійна адаптація Рудницького відбувалася в умовах постійного балансування між творчою самореалізацією, педагогічною працею, матеріальною потребою та правовою невизначеністю емігрантського існування. Проте знайомі допомагали йому та давали можливість отримати будь-який додатковий заробіток.

Важливим є також запис від 26 лютого 1942 року, у якому М. Сокіл-Рудницька фіксує потребу звукозаписного закріплення власної виконавської практики. Йшлося не лише про збереження голосу й репертуару на платівках, а й про можливість ширшої мистецької репрезентації та потенційного заробітку в умовах еміграційної нестабільності. Співачка занотовує: «Голос звучить добре. Перестала співати з Владком може і погано зробила, бо все ж трохи скористала. Треба робити пластинки а я зволікаю сама не знаю чому? Треба зробити» [133, запис від 26 лютого 1942 року]. Цей допис вказує на прагнення технічно закріпити власну присутність у новому музичному прос-

торі. Ідеться не лише про концертну практику, а й про ширшу стратегію культурної видимості: звукозапис стає способом продовження виконавської діяльності поза межами конкретного залу, засобом фіксації репертуару, формою репрезентації української музики й українського голосу в американському середовищі.

Поступове звуження кола спілкування, народження дітей і потреба матеріальної стабільності підвели родину до ідеї придбання ферми. У щоденнику Марія неодноразово фіксує сумніви щодо цього рішення: «Т. часом починає зі мною поважно говорити про [...] куплю ферми! Мені здається що це не для нас справа, бо хоч я і виховалась на селі все ж на господарстві я не розуміюсь, а Т. цілком до цього не надається» [133, запис від 25 березня 1942 року]; «Тося дуже поважно про це думає, а я боюсь що він до ферми не надається і погано почувався б там» [133, запис від 7 квітня 1942 року]; «Засіла нам думка купувати ферму і не знаю чи це мудро чи ні?» [133, запис від 15 квітня 1942 року]. Водночас вона добре усвідомлювала економічну мотивацію такого кроку: «треба подумати, як зберегти і ще побільшити зароблені гроші, а не проживати їх у Н.Й. Слід. рік напевно буде для нас тяжкий» [133, запис від 25 березня 1942 року]. Ці записи важливі, оскільки показують ферму не як випадковий побутовий епізод, а як результат тривалого обговорення, страхів, сумнівів і прагнення забезпечити майбутнє родини.

Особливо промовистими є щоденники 1943 і 1945 років, які відкривають соціально-економічну реальність життя родини. Запис від 10 січня 1943 року лаконічно повідомляє: «Купили курячу ферму. Я поїхала з Т. подивитись і сказати свою думку. Думаємо що купили в добрий час» [134, запис від 10 січня 1943 року]. Уже за кілька днів цей факт набуває глибшого аксіологічного змісту: Марія пише, що «горда з того, що Т. рішився піти на ферму», що він «дбає про нас» і «роботи не лякається». За кілька тижнів вона фіксує психологічний перелом: Антін «забірається до праці з ентузіазмом і з доброю вірою. Маю вражіння, що він аж віджив зараз, енергії набрав», купує робочі речі, «аж віджив зараз» [134, запис від 29 січня 1943 року].

На тлі війни, скорочення концертних можливостей, зростання цін і невизначеності майбутнього ферма поступово почала сприйматися як форма економічного захисту. Марія писала: «Я горда з того, що Т. рішився піти на ферму, дбає про нас, хоче і нас і себе забезпечити на будуче і роботи не лякається» [134, запис від 26 січня 1943 року]. Водночас вона не приховувала внутрішнього дискомфорту від різкої зміни способу життя: «Часом, аж прикро робиться, що нам з Т. такою роботою займатись приходиться» [134, запис від 16 вересня 1943 року]; «Добре нам зараз живеться лише працювати тяжко приходиться [...] Я часом добре чуюся часом прикро. Мрію про той час, як все зміниться і ми знову будемо в культурному середовищі, а то зараз лише курячі розмови [...] Але гріх мені нарікати [...] ще рік тому назад що за ситуація у нас була: без роботи, без перспектив, з дитиною і видатками і з капіталом, що все зменьшується... А зараз? Живемо безтурботно, гроші видаємо, гроші складаємо і нічого і нікого не боїмось!» [134, запис від 15 жовтня 1943 року]. Ця амбівалентність — гордість, тривога, втома і відчуття вимушеності — є особливо показовою для реконструкції еміграційної життєтворчості Рудницьких.

Ферма у щоденниковому наративі постає не лише як побутовий епізод, а як знак зміни життєвої стратегії. Вона стає частиною життєтворчості Антіна Рудницького, хоч на перший погляд перебуває поза мистецькою сферою. Саме щоденник уможливорює побачити, що творчість в еміграції не відбувається «поза побутом», а часто виживає всередині побуту — крізь господарство, працю, втому, дітей, борги, дорогу, невизначеність. Масштаб щоденної роботи проступає навіть у лаконічних нотатках Марії: «А яєць щодня зараз понад 1200» [135, лютий 1944 року]. Водночас у її записах з'являється усвідомлення практичної виправданості цього рішення: «Добре нам зараз живеться лише працювати тяжко приходиться... [...] ще рік тому назад що за ситуація у нас була: без роботи, без перспектив, з дитиною і видатками і з капіталом, що все зменьшується... А зараз?. Живемо безтурботно, гроші видаємо, гроші складаємо і нічого і нікого не боїмось!» [134, запис від 15 жовтня 1943 року]. Отже,

ферма постає як простір і напруженої фізичної праці, і водночас як засіб збереження автономії та простір родинної безпеки.

Попри господарське навантаження, А. Рудницький не полишав творчої та педагогічної праці. Марія занотувувала: «Я подивляю його енергію, поза фермою, хатньою роботою він і статті пише, і грає, лекції дає іще плани якісь має» [135, лютий 1944 року]. В іншому місці вона фіксує ще одну творчу ініціативу: «Захотілось Т. побавитися в письменника — хоче написати повість на конкурс подати. Я трохи скептично дивлюсь на це, але хай спробує [...] шкода лише, що пише уривками цілковито часу не має, шкода буде труда як що не встигне окінчити на час» [135, вересень 1944 року]. Водночас і сама Марія намагалася втримати виконавську форму: «Знахожу зараз хоч ½ год. для грання на роялі крім години співу, а позатим хатня робота і Ромонько забирають в мене весь час» [133, запис від 4 грудня 1942 року]. У такому ж контексті запис від 1 січня 1945 року — «Тось переписує опери, я співаю хоч 5 хвилин, але перестала це робити щодня. Хотіла би грати, та часу не має» [136, запис від 1 січня 1945 року] — набуває особливої ваги: він показує драму творчості жінки, яка змушена існувати між господарством, дітьми, втомою і щоденною працею. Тут реляційно-гетеродіаристичний характер джерела виявляється особливо виразно. Марія пише про себе, про власний голос, втому, бажання грати, але в тому самому реченні фіксує композиторську працю Антіна. Її «я» і його «він» утворюють спільне «ми» — поле подружньої життєтворчості. Це принципово важливо з огляду на ризик редукції жіночого щоденника до «допоміжного джерела про чоловіка». У межах цього спостереження дописи Марії Сокіл-Рудницької мають подвійний статус. По-перше, вони є джерелом до історії самої Марії — співачки, жінки-емігрантки, матері, мисткині, організаторки родинного життя. По-друге, вони є джерелом до життєтворчості самого А. Рудницького. При цьому Марія не лише «свідчить про Антіна», вона пише власне життя, у якому її чоловік є центральною, але не єдиною фігурою.

Саме це зближує щоденники Марії Сокіл-Рудницької з ширшим корпусом жіночих життєписних текстів у музичній культурі. Скажімо, щоденникові нотатки Клари Шуман у подружньому щоденнику дають змогу бачити не лише величного мистця Роберта Шумана, а й її саму як мисткиню, чия виконавська кар'єра, фінансовий внесок, родинна праця й емоційне життя були невіддільними від історії подружнього творчого союзу. На матеріалі щоденникових записів та епістолярію Маргарити Царевич простежуємо, що ці джерела дають змогу реконструювати не лише окремі факти біографії Б. Лятошинського, а й художньо-естетичне середовище, у якому формувалася творча особистість молодого композитора [див.: 22]. Так само щоденники Марії Сокіл-Рудницької відкривають Антіна Рудницького через перелік творів і посад, через еміграційний побут, спільну працю, родинні рішення, реакції на громаду, мистецькі контакти тощо.

З погляду реконструкції життєтворчості Антіна Рудницького щоденники Марії дають змогу виокремити кілька взаємопов'язаних вимірів. Перший — *подієво-хронологічний*: записи уточнюють дати, маршрути, концерти, зустрічі, переїзди, господарські рішення, правові труднощі. Другий — *побутово-економічний*: вони демонструють умови життя, матеріальні стратегії, працю на фермі, обмеженість часу, фінансову залежність від концертів і господарства. Третій — *професійно-мистецький*: у них фіксуються виступи, репертуарні плани, звукозапис, переписування опер, стан голосу Марії, емоційні наслідки успіхів і невдач. Четвертий — *соціально-комунікативний*: щоденники відображають контакти з українською громадою, діаспорним середовищем, концертними організаторами, добродійними ініціативами. П'ятий — *емоційно-аксіологічний*: записи дають змогу реконструювати систему цінностей родини, у якій праця, творчість, турбота про дітей, українська культурна місія й подружня підтримка творять єдине поле життєтворчості.

Потрібно наголосити, що саме емоційно-аксіологічний вимір щоденників особливо виразно розкривається в записах Марії про Антіна як чоловіка. Її характеристики сповнені ніжності, вдячності й глибокої подружньої

прив'язаності: «Т. золотко і господарює і працює, а вже до своєї жіночки ставиться так ліпше не можна!!» [132, запис від 31 січня 1941 року]; «Тосюня такий ніжний, такий виrozumілий, добрий, найліпший з усіх мужів на світі!! [...] Він би прихилив мені небо як би міг добрий мій хлопчик!» [132, запис від 23 липня 1941 року]; «Т. золото, а не чоловік, який уважний, добрий, ласковий» [133, запис від 30 серпня 1942 року]. З погляду реляційно-гетеродіаристичної реконструкції ці записи не слід сприймати як «об'єктивний портрет» митця в прямому сенсі, радше вони фіксують, яким Антін поставав у щоденному досвіді найближчої людини — у просторі подружньої близькості, турботи й взаємної підтримки.

Не менш важливими є записи, у яких А. Рудницький постає в ролі батька. Народження дітей змінює структуру щоденникового письма Марії: дедалі більше місця в ньому посідають спостереження за зростанням синів, родинними реакціями, новими формами турботи й відповідальності. Про Антіна вона пише: «просто пізнати не можу! Він так перенятий своєю новою ролею, такий гордий з сина, з мене, з себе... Кожною дрібницею цікавиться, про все дбає, робить пляни зі мною разом, обговорюємо кожен дрібницю про нашого бубонька» [133, запис від 10 листопада 1942 року]. Інші записи фіксують вже емоційну близькість батька й дитини: «Тоська просто захоплений своїм сином, часто бере його на руки, цілує і грається з ним» [133, запис від 10 листопада 1942 року]; «Тоська просто захоплений своїм сином, часто бере його на руки, цілує і грається з ним. А як колись не хотів і боявся дітей, а тепер каже: як приємно мати свого синочка!» [134, запис від 13 серпня 1943 року]; «З татком своїм такі приятелі, що просто до істерики доходить. Як побаче або почує Т. голос аж трясеться, пищить, скаче від радості» [134, запис від 17 грудня 1943 року]. У цих фрагментах життєтворчість композитора вимальовується як спосіб родинного буття, де творчість, батьківство й подружня відповідальність утворюють єдине ціннісне поле. Вони уможливають конкретизувати емоційно-аксіологічний вимір щоденникового корпусу, показуючи А. Рудницького як уважного, ніжного, родинно відповідального чоловіка й

батька, а не лише як митця чи культурного дієвця. Це суттєво для реконструкції постаті митця, оскільки поняття життєтворчості передбачає єдність творчого доробку й способу існування.

Водночас слід чітко окреслити межі такого джерела. Щоденник М. Сокіл-Рудницької не може бути використаний як пряме свідчення внутрішнього світу Антіна Рудницького там, де він сам не говорить. Будь-яке судження про його психологічний стан, мотиви чи світогляд, виведене з її записів, має бути позначене як реконструктивне, опосередковане, інтерпретаційне. Якщо Марія пише, що він «аж віджив» після початку праці на фермі, це є насамперед її спостереженням і оцінкою його стану. Проте саме в цьому й полягає джерельна цінність запису: він фіксує не «об'єктивну психологію» А. Рудницького, а те, як його стан прочитується близькою людиною в конкретній родинній ситуації.

Отже, гетеродіаристична реконструкція потребує особливої дослідницької дисципліни. Вона передбачає розрізнення щонайменше трьох рівнів: факту, зафіксованого в записі; авторської оцінки цього факту; дослідницької інтерпретації. Наприклад, купівля ферми — це фактографічний рівень. Гордість Марії з того, що Антін «роботи не лякається», — оцінний рівень. Висновки про етичну модель його еміграційної життєтворчості — інтерпретаційний рівень. Змішування цих рівнів може призвести до некритичного біографізму. Проте їхнє розмежування, навпаки, дає змогу перетворити щоденник на надійний інструмент наукової реконструкції.

Поняття реляційно-гетеродіаристичного простору також дає можливість уникнути іншої крайності — розгляду щоденника лише як набору фактів. Щоденниковий запис має не лише інформаційну, а й структуротворчу функцію: він організовує досвід, надає йому значення, встановлює ієрархію важливого й другорядного. О. Коляструк слушно зауважує, що у приватних документах, на відміну від офіційних, головне і другорядне можуть мінятися місцями, а випадково зафіксована деталь іноді точніше відображає сутність явища, ніж офіційний документ [49, с. 146]. Саме тому для реконструкції

життєтворчості А. Рудницького важливими є не тільки записи про концерти чи творчі плани, а й нотатки про візи, ферму, дітей, втому, побутову працю, громадські непорозуміння. Вочевидь саме у цьому виявляється реальність еміграційного життя.

Окремого значення набуває соціально-комунікативний аспект. Щоденники Марії Сокіл-Рудницької фіксують складні взаємини родини з українською громадою, добродійну діяльність, очікування діаспорного середовища, реакції на концерти, запрошення, побутові й професійні контакти. Через це вони важливі не лише для біографії подружжя, а й для історії української музичної культури в еміграції. Американський період Антіна Рудницького постає в них як простір постійного посередництва між українською традицією, новим соціальним середовищем, потребою заробітку й культурно-просвітницькою місією.

Попри драматичність еміграційного досвіду, щоденники М. Сокіл-Рудницької засвідчують і наявність соціальних зв'язків, які підтримували родину у скрутні часи. У новому середовищі Рудницькі були змушені самостійно виводувати коло професійних контактів, шукати можливості для концертів, педагогічної праці, медійних виступів і культурних ініціатив. Допомога знайомих, посередництво окремих діячів, рекомендації й запрошення ставали важливими чинниками адаптації родини в американському просторі. Тому соціально-комунікативний вимір щоденників не менш істотний, ніж подієво-хронологічний. Він правдиво показує, через які зв'язки, підтримку та конфліктні ситуації формувалася життєтворчість Рудницьких а еміграції.

У щоденниках регулярно фіксуються нові знайомства, які відкривали перед родиною професійні й адміністративні можливості. Марія занотує: «Познайомились з членами редакції газети “Америка”» [129, січень 1938 року]; «Антін познайомився з диригентом Штоком» [129, березень 1938 року]. Окремо вона виділяє знайомство з особою, здатною допомогти у правовій ситуації родини: «Найважливіше, що зробили дуже важне знайомство з mr. Warren — велика шишка в еміграційнім якимсь уряді, який згодився нам допомогти в

нашій справі» [131, запис від 22 лютого 1940 року]. Такі записи дають змогу реконструювати і коло контактів, і механізм соціального входження Рудницьких у нове для родини культурно-мистецьке середовище США.

Соціальні контакти часто перетворювалися на конкретні професійні пропозиції. У щоденниках зафіксовано плани симфонічного концерту української музики, співпрацю з В. Авраменком і Біберами, а також ідеї щодо українського радіоформату. Марія записує: «Т. з Чутро говорить про влаштування симф. конц. укр. музики тут у Н. Йорку, що було б надзвичайно» [129, запис від 15 лютого 1938 року]; «Вечером був з Авр. і Біберов. [...] хотять замовляти Т. музику до Запор. і мене як Оксану» [129, запис від 19 лютого 1938 року]; «Привіз Т. цікаву пропозицію з N.y. пропонують йому ні більше ні менше як відкрити укр. радіо годину» [135, червень 1944 року]. Ці фрагменти показують, що професійна самореалізація Рудницьких у США була тісно пов'язана з мережею діаспорних, мистецьких і медійних комунікацій.

Щоденники водночас фіксують соціальну відкритість родини. Дім Рудницьких постає не лише як приватний простір, а й як місце зустрічей, розмов, професійних контактів і неформального спілкування. Характерною є коротка, але промовиста нотатка Марії: «Тося дуже любить гості і все запрошує» [133, запис від 2 квітня 1942 року]. У реляційному прочитанні ця деталь важлива, оскільки показує Антіна не лише як митця, а й як людину комунікативну, відкриту до контактів, здатну творити навколо себе простір професійного та духовного спілкування.

Водночас щоденники не приховують крихкості соціальних зв'язків. З початком Другої світової війни, посиленням політичної напруги та ідеологічних розбіжностей коло спілкування родини звужується, а частина попередніх контактів втрачає стабільність. Марія з гіркотою занотовує: «бач, як нам треба було допомогти, то всі крутили носом. Та ми не будемо свині» [129, запис від 20 червня 1938 року]; «Багато переживань і ударів дістали ми цього року переконались в нетрівких людських відносинах» [131, запис від 31 грудня 1940 року]; «Так мало маємо приятелів — просто по пальцям можна почислити —

але ми вже не раз попеклись на “приятелях” — може так і ліпше» [132, запис від 23 жовтня 1941 року]. Ці фрагменти істотні, бо виявляють не лише зовнішню соціальну історію контактів, а й емоційну ціну розчарувань, що супроводжували еміграційне життя.

Показовим прикладом складності діаспорного середовища є канадський гастрольний досвід Рудницьких. Родина сподівалася на зацікавлення української громади, однак частина концертів не виправдала очікувань ані організаційно, ані матеріально. Марія пов’язувала це з ідеологічними впливами в українському середовищі: «Так погано нам ще ніде не повелось... як нема наших людей, то робити нема чого. Тут больш. група досить сильна і зривала мої оголошення» [130, запис від 9 березня 1939 року]. Водночас щоденник фіксує й поступове відновлення інтересу: «Прийшов лист з Canada, що нам роблять концерт...» [133, запис від 23 серпня 1942 року]. Такі записи важливо читати як свідчення авторської оптики Марії. Вони передають не лише факт організаційних труднощів, а й її емоційне сприйняття політично розшарованого діаспорного поля.

Окремою лінією в щоденниках постають складні взаємини Рудницьких з Українським Національним Об’єднанням. Попри культурно-освітню місію цієї організації, Марія фіксує її неприязне або принаймні дистанційоване ставлення до родини: «У.Н.О. нас бойкотує, але показалось, що без них можна обійтися і шкода заходів їх переконувати. Ліцеміри, в очі одне, поза очі друге» [130, запис від 6 березня 1939 року] (і це після того, як на початку гастрольного туру Канадою представники УНО обіцяли допомогти з організацією концертів по містам). Цей запис показує, що українське еміграційне середовище не було однорідним простором підтримки. На жаль, окремі його представники продукували конкуренцію, недовіру, створювали ідеологічну напругу та почасти штучні перепони, організаційні бар’єри у творчому просуванні родини.

Щоденникові записи Марії дають змогу реконструювати ширший соціально-політичний контекст ставлення частини українського середовища до

культурної діяльності Рудницьких. Її формулювання є нерідко емоційно гострими: «Інтелігенція страшно проти нас» [130, запис від 29 квітня 1939 року]; «Виставовий комітет та інтерверті більшовиків, заборонили тут українцям брати участь у світовій виставі. Більшовики самі роблять український відділ у своєму повіті...» [130, запис від 17 травня 1939 року]; «болить мене що від кількох літ наші «лідери» мене ігнорують, не запрошують на свої «наради» але з др. боку я їх так само ігнорую і не потребую. Яке щастя, що ми з Т. від них не залежні і їх не потребуємо не підхліблюємо і не просимо нічого вони не знають і може також бісяця воліли б щоб ми їм кланялися...» [135, лютий 1944 року]. Для дослідника ці записи важливі не як нейтральна характеристика всієї діаспори, а як джерело до розуміння конфліктного поля, у якому Рудницькі намагалися зберегти культурну автономію та професійну незалежність.

Воєнний час загострив психологічну напругу, невизначеність і відчуття втрати орієнтирів. Марія фіксує тривогу Антіна щодо майбутнього родини в еміграції: «Тось журиться, що ми на чужині в такому положенню, що не знаємо якими шляхами йти, щоб цілковито не згубитись і не опинитись в положенню бідного емігранта» [136, запис від 3 березня 1945 року]. Війна впливала і на концертні плани: «Планували ми разом поконцертувати, але не думаю, що це вдасться, зараз всі журяться війною а не концертами» [134, запис від 13 грудня 1943 року]. Емоційну реакцію Марії на політичні події передано особливо різко: «Журюся війною. Злостять мене большевики, утікають без задніх ніг! “Непобедимая К. А.” Бандити, не могли приготувитись за 20 літ до війни. Ситуація скрізь погано» [133, запис від 11 серпня 1942 року]. Ці фрагменти повертають у біографічну реконструкцію атмосферу страху, дезорієнтації, а також загальної нестабільності, у якій здійснювалася життєтворчість родини.

Особливо складним у моральному сенсі був момент, коли після певного затишшя публічної діяльності й народження дітей Рудницькі змушені були погоджуватися на пропозиції, що викликали внутрішній спротив. Марія болісно переживала бойкот і відчуження з боку частини українського та поль-

ського мистецького середовища: «Майже всі тут від нас відвернулись (Т. каже що вони вже давно відвернулись і це правда!)» [136, запис від 7 грудня 1945 року]. Водночас родина мала гостру потребу заробляти, зокрема для допомоги численним родичам: «Та тепер тим більш мушу заробляти, бо ми тут одинокі з цілої нашої родини що мусимо помагати, спроваджувати аж... 16 осіб!!» [136, запис від 14 червня 1945 року]. Саме тому співпраця із середовищем, яке Марія означувала як «большевицьке», викликала в неї глибоке моральне напруження: «Тепер большевики ще більш зненавиджені мені і те що ми з Т. звязались зараз з ними дуже затроює мені радість [...] виступів і зарібку...» [136, запис від 13 червня 1945 року]; «Т. каже, хай думають про нас що хочуть: ми больш. не зробились, а заробляти треба, бо гроші потребуємо зараз не для себе» [136, запис від 18 грудня 1945 року]. Ці записи особливо важливі, бо показують життєтворчість не як безконфліктну культурну місію, а як простір моральних компромісів та вимушених рішень.

Саме поняття місії є тут принциповим. Для Рудницьких концертна діяльність у США не була лише професійним заробітком. Вона виконувала репрезентативну функцію, зокрема, презентувала українську музику, український голос, українську виконавську традицію, український культурний статус. У цьому сенсі життєтворчість А. Рудницького в американський період слід розуміти як поєднання композиторської, диригентської, виконавсько-організаційної й просвітницької діяльності. Щоденники Марії яскраво засвідчують, якою ціною ця місія реалізовувалася в реальному житті — через втому, переїзди, матеріальну нестабільність, родинні обов'язки, побутові компроміси й водночас через постійне прагнення не втратити мистецьку форму.

У цьому полягає одна з головних відмінностей щоденника від офіційної біографії. Офіційна біографія схильна фіксувати результат: концерти, посади, твори, публікації, дати. Щоденник фіксує процес і ціну результату. Він показує, як концерт стає можливим, як творчість втиснута в щоденний побут, як професійний успіх співіснує з виснаженням, як еміграційна культура народжується не лише в залах, а й у кухнях, на фермах, у листах, у подорожах, у коротких записах між працею й сном.

У цьому сенсі щоденники М. Сокіл-Рудницької можна визначити як мікроархів еміграційної життєтворчості. Вони формують не тільки біографічний наратив родини Рудницьких, а й показують без прикрашання досвід української культурної еміграції середини ХХ століття. Через них відкривається повсякденна історія українських митців у США: пошук місця в новому суспільстві, професійна адаптація, залежність від громади, потреба зберігати українську ідентичність, складність поєднання високої культури з економічною необхідністю. У такому контексті ці щоденники мають значення не лише для персональної біографістики, а й для історії української музичної діаспори.

Важливо наголосити, реляційно-гетеродіаристична реконструкція не скасовує потреби в інших джерелах, а навпаки — передбачає їх системне залучення. У зіставленні з листуванням, концертними програмами, афішами, рецензіями, архівними документами, родинними матеріалами, нотними автографами та спогадами сучасників щоденники М. Сокіл-Рудницької формують багатопланове джерельне поле, необхідне для комплексного осмислення життєтворчості А. Рудницького. Саме в такому перехресному прочитанні щоденниковий текст перестає бути ізольованим приватним свідченням і набуває статусу повноцінного інструмента наукової реконструкції.

У підсумку щоденники Марії Сокіл-Рудницької 1938–1948 років можна визначити як унікальний корпус документів особового походження, що формує реляційно-гетеродіаристичний простір реконструкції життєтворчості Антіна Рудницького. Їхня унікальність полягає в тому, що вони поєднують близькість до події, серійність фіксації, емоційну щирість, побутову конкретність, професійну деталізацію та родинну оптику. Вони не дають прямого автопортрета композитора, але дозволяють побачити його в щоденному співбутті з Марією Сокіл, дітьми, українською громадою, американським середовищем і власною творчою працею.

2.3.2. Антін Рудницький — Борис Лятошинський. Епістолярний наратив

У системі документів особового походження лист посідає особливе місце. На відміну від щоденника, який здебільшого зорієнтований на внутрішню фіксацію досвіду, лист первісно передбачає адресата, тобто є не тільки актом письма, а й актом зв'язку. Саме ця адресність надає епістолярному текстові особливої реконструктивної цінності. У ньому автор не лише повідомляє факти, а й вибудовує образ себе перед іншим — актуалізує спільну пам'ять, окреслює простір довіри, професійного діалогу або емоційного контакту. У межах концепту еготексту епістола постає як один із його ключових різновидів. Вона репрезентує авторське «Я» не ізольовано, а в ситуації звернення до іншого. Якщо щоденник фіксує самоспостереження, то лист моделює самопрезентацію. Автор добирає факти, інтонації, аргументи й оцінки відповідно до уявного або реального образу адресата. Тому лист є своєрідною формою комунікативної життєтворчості, у якій особистість виявляє себе через спосіб говорити з іншим, пам'ятати про нього, звертатися до нього по допомогу, оцінювати його творчість, пропонувати співпрацю або засвідчувати духовну спорідненість тощо.

Попри належність епістоли до кола егодокументального письма, вона потребує окремого аналітичного підходу, оскільки її еготекстуальність має виразно діалогічну природу. На відміну від щоденника, зорієнтованого переважно на самофіксацію, лист передбачає адресата, а отже, не лише репрезентує авторське «Я», а й конструює простір міжособистісного контакту, у якому самосвідчення поєднується з комунікативною дією. Ліз Стенлі у межах свого концепту *epistolarium*, пропонує розглядати листи як частину ширшої епістолярної системи, де окрема кореспонденція співвідноситься з цілісністю епістолярної діяльності особистості [196, с. 204]. Для музикознавчого дослідження такий підхід є продуктивним, адже листи митців нерідко фіксують ті аспекти творчого процесу, які не потрапляють до офіційних біографій, авторських списків творів, програм концертів чи рецензій. Вони дають змогу поба-

чити не лише результат, а й сам процес творення (обставини написання твору, труднощі виконання, пошук партитур, репертуарні стратегії, оцінку колег, реакцію на культурне середовище, приватну мотивацію творчої праці тощо).

У цьому контексті дослідники епістолярію, попри відмінність методологічних підходів, виявляють спільне коло аналітичних акцентів. Насамперед ідеться про увагу до форми листа, його матеріальної репрезентації, стилю, граматики та орфографії, а також до усталених формул ввічливості. Важливим є й аналіз того, у який спосіб лист моделює стосунок з Іншим — адресатом вищого соціального статусу, рівним співрозмовником або підлеглим. Не менш значущим залишається вивчення тематичного й смислового наповнення листів, а також соціальних і культурних референцій, закладених у них. У цьому аспекті праця Лізелотте Штайнбрюгге є важливою для осмислення подвійної природи листа: з одного боку, як своєрідного матеріального знака, що циркулює між адресантом і адресатом, а з іншого — як носія смислу, здатного виконувати комунікативну, семантичну та сюжетотворчу функції [див.: 197]. На нашу думку, реконструктивний потенціал епістолярних текстів полягає в тому, що вони відкривають доступ до тих вимірів життєтворчості митця, які рідко фіксуються в офіційних біографічних джерелах: домашньої, приватної та інтимної сфер, емоційних реакцій, способів сприйняття й оцінювання дійсності, ціннісних настанов і прихованих ідеологічних кодів. У такий спосіб листи репрезентують не лише історичний час свого написання, а й авторів, адресатів та специфіку комунікативного зв'язку між ними.

В українському музикознавстві фундаментальне теоретико-методологічне осмислення епістолярних джерел здійснила М. Копиця. У дисертації «Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика» [див.: 51] дослідниця виводить листування за межі побічного чи суто допоміжного матеріалу до біографії митця, розглядаючи його як самостійний об'єкт музично-історичного пізнання. Показово, що авторка окреслює епістологію не лише як історію вивчення листів, а як науку узагальнення, що рухається «від концепції листа — до відкриття нового в історії», адже ли-

стування є «фактом культури свого часу», «резервом наукового, інформаційного потенціалу» та джерелом пізнання епохи через особистість і особистості — через події епохи [51, с. 12]. На думку дослідниці, листи, на відміну від мемуарного письма, фіксують події «свіжими слідами», зберігаючи безпосередність реакції, ситуаційний настрій і мотивацію вчинків [51, с. 13]. Водночас листування не позбавлене суб'єктивності: кореспонденції, написані під враженням певних подій, передають калейдоскоп ситуацій і створюють «ефект присутності» [51, с. 14]. У цьому сенсі епістола зближується зі щоденником, однак на відміну від нього має виразну адресну спрямованість, що уможливорює розглядати її як еготекст, у якому приватне самовираження поєднується з комунікативною дією.

Дослідниця виокремлює два взаємопов'язані рівні функціонування листів у музично-історичному пізнанні. На об'єктивному рівні епістолярій поповнює історико-культурну панораму, висвітлює елементи культури часу, дає змогу окреслювати соціально-психологічні портрети сучасників і вводити до наукового обігу нові джерельні пласти. На суб'єктивному рівні листи постають як внутрішній носій творчих зв'язків: вони сприяють реконструкції життєвого шляху митця, відкривають його творчу лабораторію, виявляють психологічні риси особистості та фіксують різні типи індивідуального сприйняття однієї й тієї самої історичної події [51, с. 14]. Саме така двоплановість — між документом доби й індивідуальним голосом автора — визначає методологічну цінність епістолярного матеріалу для реконструкції життєтворчості Антіна Рудницького. У цьому разі лист розглядається не лише як джерело фактографічних відомостей, а як форма самопрезентації творчої особистості, у межах якого взаємодіють важливі компоненти — біографічний досвід, професійна самосвідомість, емоційні реакції, комунікативні стратегії та аксіологічні орієнтири митця.

З огляду на окреслені методологічні засади два листи А. Рудницького до Б. Лятошинського 1963 і 1965 років слід розглядати як цінний фрагмент ширшого епістолярного нарративу української музичної культури ХХ століття.

Водночас у джерелознавчому сенсі цей наратив має виразно асиметричний характер (на жаль, листів-відповідей Б. Лятошинського в архіві А. Рудницького, переданому авторці дисертації нащадками Антіна й Марії Рудницьких, не виявлено). Ця обставина потребує особливої методологічної обережності, оскільки дослідник має справу не з повним епістолярним діалогом, а з його частково збереженою, односторонньо репрезентованою формою. Як зазначає М. Копиця, для цілісного аналізу бажаним є «повний двосторонній процес взаємовідносин осіб», адже листи разом із відповідями дають змогу глибше реконструювати логіку комунікації; водночас вона зауважує, що зібрати обидві половини епістолярію вдається далеко не завжди [51, с. 41]. У випадку листування А. Рудницького з Б. Лятошинським доцільно говорити про асиметричний епістолярний наратив або фрагментований епістолярний діалог. Проте відсутність листів-відповідей не означає відсутності комунікації як такої. Навпаки, другий лист 1965 року засвідчує, що Б. Лятошинський реагував на звернення А. Рудницького: у листі А. Рудницький дякує за примірники видань «Польської сюїти» для симфонічного оркестру та «Трьох прелюдій» для фортепіано, наголошуючи, що найбільшою приємністю для нього був сам факт згадки про нього. Таким чином, навіть за умов неповного архівного збереження можна реконструювати відповідну ланку епістолярного діалогу. Вона присутня не у формі листа Б. Лятошинського, а через матеріальні й комунікативні маркери його відповіді: факт надісланих нотних видань, вдячну реакцію А. Рудницького, подальше осмислення цих творів у контексті українського фортепіанного репертуару та виконавських перспектив Романа Рудницького, його сина. У цьому сенсі епістолярний корпус Рудницький — Лятошинський, попри свою фрагментарність, зберігає реконструктивну культурну цінність — дає можливість простежити механізм функціонування українського музичного зв'язку між радянською Україною та діаспорним середовищем, яке у повоєнний час 1960-х тільки-но почало налагоджуватися.

Важливим контекстом цього листування є давні особисті й професійні зв'язки між обома митцями. За наявними свідченнями, у київський період

(1931–1932), коли А. Рудницький працював диригентом Київської опери та очолював кафедру диригування в Київській консерваторії, він входив до кола приятелів Б. Лятошинського. Антін і Марія Рудницькі бували в домі подружжя Лятошинських. Ця обставина є істотною для інтерпретації інтонаційної природи листів 1960-х років, що прочитуються як спроба відновлення давнього дружнього й творчого контакту після тривалої часової дистанції, еміграції та політичного роз'єднання української музичної культури.

Порівняння творчих траєкторій Б. Лятошинського й А. Рудницького дає підстави говорити про глибинну типологічну спорідненість їхніх композиторських пошуків, особливо у 1920-х роках. Обидва митці належать до покоління, яке входило в українську музику в умовах активного засвоєння модерністських ідей першої третини ХХ століття. Загальний контекст українського музичного модернізму 1917–1937 років сьогодні дедалі активніше переосмислюється в музикознавстві. Як зазначає Лія Бетстоун, український музичний модернізм досі «не отримав належної наукової уваги», хоча композитори Львова, Києва й Харкова між 1917 і 1937 роками «створили велику кількість переконливої новітньої музики» [169]. Американська дослідниця наголошує, що цей корпус виявляє «унікальну відкритість» українських композиторів до різних форм експериментування, а також поєднує модерністські стильові пошуки з актуалізацією пригніченого національного минулого [169, с. 49]. Саме в цьому ширшому полі і Б. Лятошинський, і А. Рудницький постають як митці, чия творчість поєднувала передові європейські стильові імпульси з національною тематикою, модерністську мовну напругу — з українським культурним кодом.

У творчості Б. Лятошинського модерністська спрямованість пошуків виразно виявляється у вокальній, фортепіанній та камерно-інструментальній сферах 1920-х років. Про це, зокрема, свідчать Два романси на слова К. Бальмонта 1923 року, романси на слова П. Шеллі й М. Метерлінка, а також Три романси на слова старовинних китайських поетів (1925). Такий вибір поетичних джерел не був випадковим. Символістська поезія, екзотизований «схід-

ний» образний горизонт, інтерес до камерної психологізованої мініатюри й загостреність інтонаційно-гармонічної мови формували систему художніх орієнтирів, типову для модерністського мислення першої третини ХХ століття. Цю тезу підтверджують сучасні дослідження раннього й модерного періодів творчості Б. Лятошинського. Т. Гомон, аналізуючи камерно-вокальний доробок композитора 1910-х років, наголошує на його зверненні до поетів модерного напрямку та на прагненні висловлюватися через алегорії й символи [22, с. 172]. І. Савчук, своєю чергою, пов'язує стильовий дискурс Лятошинського 1920-х з експресіоністичним типом висловлювання та екзистенційним песимізмом [119, с. 280]. У спільній статті І. Савчука й Т. Гомон простежено еволюцію від модифікації пізньоромантичної виражальності в 1910-х роках до симфонізованих модерністських експериментів 1920-х років [121, с. 85].

Аналогічні жанрово-тематичні маркери простежуємо й у ранньому доробку А. Рудницького. Його композиції — Чотири пісні на тексти К. Бальмонта, ор. 4 (1924), вокальний цикл «Китайська флейта», ор. 6 (1926), Три гімни індустріальній епосі, ор. 9 (1928) засвідчують схожий вимір модерності — інтерес, збагачений увагою до урбаністичного, техніцизованого, соціально-енергетичного образу часу. Таким чином, у 1920-х роках обидва композитори виявляють спорідненість не лише за рівнем загальної модерністської спрямованості, а й за конкретними жанровими моделями: камерно-вокальна мініатюра, символістський текст, китайська тема, психологізована інтонаційність, загалом — відкритість до нової тематики доби.

Проте подальші творчі траєкторії Б. Лятошинського й А. Рудницького розійшлися відповідно до різних історичних, культурних і суспільно-політичних обставин. Лятошинський залишився в радянській Україні, де його зрілий композиторський доробок найповніше реалізувався у сфері великих симфонічних форм. Його творчість охоплює п'ять симфоній, симфонічні поеми, сюїти, увертюри, «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром (1953), баладу «Гражина» (1955), «Польську сюїту» (1961), «Слов'янську увертюру» (1961) та «Слов'янську сюїту» (1966). Поряд із цим важливим складником

його доробку залишаються музично-сценічні твори, зокрема опери «Золотий обруч» і «Щорс». Зріла творчість Б. Лятошинського постає як простір масштабного симфонічного мислення, напруженої драматургії задуму та художнього осмислення історичної, національної й наднаціональної (панславізм) проблематики. Натомість у пізньому періоді життєтворчості А. Рудницького особливого значення набувають великі вокально-симфонічні та музично-сценічні форми. Кантата «Послання» на слова Т. Шевченка репрезентує шевченківську лінію творчості композитора й водночас постає як вагомий вияв української музичної Шевченкіани ХХ століття, сформований в умовах діаспорного культурного середовища. Опера «Анна Ярославна», звернена до історичного образу киеворуської князівни, розкриває інший вимір зрілої творчості митця — осмислення національної історичної пам'яті в координатах європейського культурного простору. У цьому зіставленні творчі шляхи Б. Лятошинського й А. Рудницького можна інтерпретувати як два споріднені, проте історично розведені вектори українського музичного модернізму. Перший вектор — внутрішньоукраїнський, сформований у радянському культурному просторі й позначений тиском ідеологічної системи, однак спрямований до симфонічної монументальності та філософського узагальнення. Другий — еміграційно-діаспорний, пов'язаний із проблемою культурної видимості, обмеженістю інституційної підтримки та потребою збереження українського історичного, поетичного й духовного коду в іншокультурному середовищі.

Саме тому листи А. Рудницького до Б. Лятошинського мають значення не лише як документи приватного спілкування двох митців. Вони фіксують символічну зустріч двох українських музичних світів — київського й еміграційного, радянсько-українського й українсько-американського, симфонічного й оперно-кантатного. У цій епістолярній комунікації проступає не лише особиста пам'ять про давні професійні та дружні зв'язки, а й ширші культурні сенси, безпосередньо пов'язані з прагненням зберегти тяглість української музичної традиції попри історичні розриви, політичні кордони й надто різні умови творчої реалізації.

Перший лист А. Рудницького до Б. Лятошинського, датований 15 квітня 1963 року [69, див. Додаток Е, № 1], позначений інтонацією споминів та емоційного повернення до спільного минулого: «Скільки літ, скільки зим...»; далі автор згадує момент прощання на Київському вокзалі й підкреслює, що протягом років, читаючи про нові твори та здобутки Б. Лятошинського, хотів його привітати й «у душі завжди це робив». Уже цей початок засвідчує, що лист не є суто діловим проханням. Він розгортається як акт відновлення давнього зв'язку, де професійна потреба накладається на емоційну пам'ять, а звернення до адресата має виразно особистісний характер.

Водночас діловий мотив листа з'являється майже одразу й пов'язаний із конкретною виконавською ситуацією. Рудницький пише про брак доступу до великих партитур українських радянських композиторів у США. Він додає, що у музичних крамницях трапляються романси або збірні альбоми, але зовсім рідко — партитури більшого формату; особливо йому хотілося б мати Третю симфонію Лятошинського, «Гражину» та інші твори. Ця деталь має істотне джерелознавче значення. Вона показує реальний стан культурної комунікації між Україною та діаспорою, коли твори існують, про них знають, їхні назви циркулюють у пресі чи чутках, проте матеріальна доступність партитур залишається обмеженою.

Центральним практичним імпульсом першого листа є прохання про партитуру «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського. Старший син Рудницьких, Роман, був запрошений 17 листопада 1963 року виступити з філармонічним оркестром в Торонто й мав виконати «обов'язково український фортепіанний концерт». Р. Рудницький зазначає, що фактично єдиною можливим твором бачить «Слов'янський концерт», але для його виконання потрібна оркестрова партитура, з якої на місці можна буде розписати оркестрові партії. Формула «обов'язково український фортепіанний концерт» у листі має особливу вагу. Вона виявляє не тільки репертуарну умову конкретного концерту, а й ширшу еміграційну культурну стратегію. Для А. Рудницького виконання твору Б. Лятошинського Романом Рудницьким у Торонто означало б репре-

зентацію української музики на інституційно знаковій сцені. У такому ракурсі лист постає своєрідним прикладом української музичної дипломатії: батько-композитор, син-піаніст і адресат-композитор утворюють комунікативно-виконавський ланцюг, завдяки якому українська музика набуває публічного звучання в іншокультурному середовищі.

Далі лист набуває автобіографічних рис. А. Рудницький коротко повідомляє про життя родини в Америці: вони з Марією Іванівною працюють професорами Музичної академії у Філадельфії, мешкають над морем, старший син Роман є піаністом, молодший Доріан — віолончелістом, студентом університету. У цих фрагментах епістола перетворюється на стислий родинно-професійний автопортрет. Рудницький подає себе не лише як композитора, а й як педагога, батька музикантів, представника української музичної родини, яка в новому середовищі зберігає професійну спадкоємність. Особливо показовим є авторський перелік власних творів. А. Рудницький пише, що за ці роки «чимало написав», і називає серед важливіших творів оперу «Довбуш», «3 симфонії», Концерт для віолончелі, чотири симфонічні поеми для хору з оркестром, симфонічну кантату «Послання» на слова Т. Шевченка, а також згадує фортепіанну Сонату, написану в Києві, яка 1937 року отримала першу премію на міжнародному конкурсі у Варшаві. Цей перелік важливий як форма епістолярної самопрезентації. А. Рудницький ніби поновлює перед Лятошинським власну творчу біографію, яку десятиліття еміграції зробили невидимою або малодоступною для київського колеги.

Найдраматичнішими конотаціями у першому листі від 15 квітня 1963 року є зізнання А. Рудницького про становище композитора-емігранта в американському музичному середовищі. Він пише, що створення музики в США є «розкішшю для власної приємності», бо власні твори «ніде виконувати й нема ким»; творами з українською тематикою загальноамериканський музичний ринок не цікавиться, а композиторам, які приїхали до США вже у зрілому віці, важко навіть мріяти про часте виконання їхньої музики. Цей фрагмент має виняткову цінність для реконструкції життєтворчості А. Рудницько-

го, адже в ньому подано ключову колізію еміграційного існування, де творча активність триває, проте механізми її суспільної реалізації надто обмежені.

У цьому сенсі лист характеризує життєтворчість А. Рудницького як напружене балансування між творчим потенціалом, родинною музичною спадкоємністю, педагогічною працею та браком інституційної підтримки українського композитора в американському середовищі. Він не полишає композиції, формує довкола себе професійну родинну систему, прагне виводити українські твори на концертні майданчики, але водночас гостро усвідомлює обмеженість культурного простору, у якому перебуває. Саме тут епістола стає еготекстом у найповнішому сенсі. Вона фіксує сутнісні характеристики самоświadомості митця, його біль, гордість, професійну відповідальність та потребу бути почутим.

Другий лист А. Рудницького до Б. Лятошинського від 8 березня 1965 року [70, див. Додаток Е, № 2] фіксує продовження контакту між митцями та опосередковано засвідчує відповідну реакцію Б. Лятошинського. А. Рудницький дякує за «Польську сюїту» та «Три прелюди», наголошуючи: «Та найбільше тим, що про мене згадали». Ця фраза надзвичайно промовиста. Для А. Рудницького важливим є не лише отримання нот, а й сам факт пам'яті, визнання з боку київського колеги. Отже, епістолярна комунікація виконує тут функцію відновлення перерваного зв'язку між українським музичним середовищем і діаспорним простором.

У цьому листі епістолярна позиція А. Рудницького дещо змінюється. Якщо у першому листі від 1963 року домінувало прохання про партитури, нові твори тощо, то в другій епістолі від 1965 року на передній план виходить професійна оцінка композицій, що надіслав Б. Лятошинський американському колезі. А. Рудницький повідомляє, що ознайомився з «Польською сюїтою» «з великою насолодою», згадує про попередню обізнаність із «Трьома прелюдами», які раніше були йому відомі як «Сюїта»¹², та окремо виявляє інтерес

¹² Три прелюди для фортепіано, перша назва — Сюїта для фортепіано, цикл відомий також під назвою «Шевченківська сюїта», ор. 38, 1942. Першовидання — Київ : Мистецтво, 1964. Лятошинський Б. Шевченківська сюїта : для фортепіано. : тв. 38 [Ноти] = Шевченковская сюита для фортепиано / Б. Лятошинський. Київ : Музична Україна, 1986. 16с.

до фортепіанного «Етюд» Б. Лятошинського віртуозного характеру¹³. У коментарі до листа уточнено, що йдеться про Концертний етюд-рондо для фортепіано 1962 року. При цьому А. Рудницький не просто фіксує факт отримання нот, а осмислює їх у контексті українського фортепіанного репертуару, оцінює з позиції музиканта-практика та співвідносить із можливістю подальшого виконання Романом Рудницьким, сином і відомим на той час концертуючим піаністом зі світовим ім'ям.

Особливо важливою є думка А. Рудницького про потребу українського фортепіанного репертуару «великого стилю». Він пише, що Роман давно чекає з України творів, масштабних «як змістом, так і технічними засобами», і порівнює бажаний тип композиції із Сонатою Самюела Барбера або Сонатою Альберто Гінастери, пропонуючи за потреби надіслати ці твори Б. Лятошинському. Це один із найцікавіших моментів листування. У цьому епізоді А. Рудницький виступає не лише як адресант, що звертається по допомогу до київського колеги, а й як посередник у зворотному напрямі музичної комунікації. Його готовність надіслати до Києва зразки новітнього американського фортепіанного репертуару свідчить про поступове формування потенційної культурної комунікації між радянсько-українським і західним музичними просторами — середовищами, розділеними не лише географічно, а й політично, інституційно та естетично.

Далі А. Рудницький знову повертається до теми великих полотен Б. Лятошинського. Він пише, що читає згадки про його виступи, ювілейний концерт і нову Четверту симфонію, яку дуже хотів би почути, ба навіть виконати разом із Третьою симфонією та Фортепіанним концертом («Слов'янський концерт», ор. 54). У цьому прочитується глибока професійна зацікавленість музикою Б. Лятошинського не лише як репертуарною можливістю для сина, а як диригентським і композиторським викликом для самого А. Рудницького. Б. Лятошинський у цьому листі постає не абстрактним «радянським компо-

¹³ Лятошинський Б. Концертний етюд-рондо : для фортепіано [Ноти] = Концертный этюд-рондо. Київ : Мистецтво, 1963. 16 с.

зитором», а автором творів, які А. Рудницький прагне почути, прочитати, виконати, ввести в інший музичний простір.

Водночас другий лист увиразнює професійну відповідальність А. Рудницького як диригента. Пояснюючи, чому «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського не був виконаний одразу після надходження партитури, він зазначає, що на всю концертну програму міг розраховувати лише на одну оркестрову репетицію, до того ж з оркестром, з яким раніше не працював. Саме тому Рудницький, за його ж словами, «побоявся» виконувати твір «на коліні», оскільки «на це він надто добрий». У цьому поясненні виявляється не лише повага до композиторського задуму Б. Лятошинського, а й чітко окреслена виконавська позиція самого А. Рудницького — український твір високого художнього рівня не може представляти публіці у недостатньо підготовлений спосіб. Його виконання потребує належної виконавської відповідальності та професійної поваги до авторського задуму.

Подальший виклад листа стосується постаті Романа Рудницького — старшого сина Антіна й Марії Рудницьких. А. Рудницький зазначає, що «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського Романові «дуже до вподоби» і що, раніше чи пізніше, він неодмінно його виконуватиме. Характеризуючи сина як піаніста «великого стилю», композитор згадує його перемогу в конкурсі Джульєрської школи з «Бурлескою» Р. Штрауса, а також майбутню поїздку до Вільгельма Кемпфа для роботи над сонатами й концертами Л. ван Бетховена. У цих фрагментах епістолярний наратив набуває родинно-професійного виміру. Роман Рудницький постає як потенційний репрезентант українського фортепіанного репертуару в західному концертному просторі, тоді як Антін Рудницький — як батько, педагогічний наставник і культурний посередник, зацікавлений у доборі для сина українських творів високого художнього та виконавського рівня.

Окремий змістовий блок листа становить самопрезентація А. Рудницького як композитора. Серед власних творів останніх років він виокремлює «Послання» на слова Т. Шевченка — симфонічну кантату в чотирьох частинах

для великого оркестру, мішаного хору, соло сопрано, баритона та віолончелі. Автор наголошує, що вже неодноразово виконував цей твір у різних містах «з великим успіхом». Ця згадка є важливою для реконструкції зрілого відтинку творчості А. Рудницького, оскільки виявляє особливий статус «Послання» у його власному авторському самоусвідомленні. Повідомляючи Б. Лятошинському про неодноразове виконання кантати, композитор водночас окреслює її місце у своєму доробку. У тексті епістоли «Послання» постає як один із центральних художніх здобутків митця, у якому ємно сконцентровано композиційні, світоглядні та національно-репрезентативні компоненти зрілого композиторського почерку А. Рудницького.

Показовою є також згадка про технічний засіб передавання музики — *tape recorder*, магнітофон, тодішню технологічну новинку для запису й відтворення звукових стрічок. А. Рудницький запитує Б. Лятошинського, чи має той відповідний апарат, і пропонує надіслати копії різних виконань Романа — сольних і з оркестром, а також запис «Послання». У цьому фрагменті епістолярна комунікація виходить за межі власне письмового обміну й передбачає можливість звукового передавання музики. Якщо партитура репрезентує твір як нотний текст і потенційну виконавську перспективу, то магнітний запис фіксує вже здійснене звучання. Таким чином, лист стає посередником між адресантом і адресатом, а також між партитурою, виконавською практикою та слухацьким досвідом.

Не менш важливою є інформація про працю А. Рудницького «Українська музика — історично-критичний огляд» (1962, опубліковано у 1963-му). Автор характеризує її як масштабне і детальне дослідження з історії української музики, окремо наголошуючи, що найоб'ємніший розділ у ній присвячено сучасній добі. Цей фрагмент дає змогу побачити А. Рудницького як глибокого історика української музики, який у діаспорному середовищі виконує функцію збереження, систематизації та інтерпретації національної музичної пам'яті.

Прикінцева частина другого листа розгортає своєрідну комунікативну мапу українського музичного світу, що охоплює як радянсько-українське, так і діаспорне середовище. А. Рудницький згадує В. Грудина в Нью-Йорку, В. Шутя в Чикаго, Г. Лапшинського у Німеччині, а також просить передати вітання Л. Ревуцькому, Ф. Надененку, І. Белзі, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Тессейр-Донець, О. Колодубу та ін. представникам української музичної культури, з якими тісно пов'язала його доля у київській період життя. Окремо він радить Б. Лятошинському звернути увагу на піаніста О. Закіна, якщо в Києві виступатиме скрипаль І. Стерн. Цей перелік імен формує приватну комунікативну карту українського музичного світу, розосередженого між Києвом, Харковом, Нью-Йорком, Чикаго, Німеччиною та ширшим західним концертним простором.

У цій комунікативній карті виразно проступає подвійна позиція А. Рудницького. З одного боку, він залишається представником українського музичного кола, зберігає пам'ять про київське середовище, орієнтується в його персоналіях і підтримує символічний зв'язок із давніми колегами. З іншого — він уже функціонує як учасник американського та загалом західного музичного простору (апелює до Джульєрдської школи, В. Кемпфа, С. Барбера, А. Гінастери, І. Стерна, О. Закіна, до можливостей звукозапису, особливостей американської музичної освіти та концертного ринку тощо). Саме ця подвійна належність робить його епістолярний голос особливо цінним для реконструкції життєтворчості.

Підпис другого листа — «Ваші Марія Сокіл і Антін Рудницький» — також потребує уваги. Хоча основний текст листа написаний від першої особи Антіна Рудницького, фінальна формула увиразнює подружній вимір цієї комунікації. Марія Сокіл-Рудницька постає як співучасниця спільного життєвого, педагогічного, родинного й мистецького простору. Її присутність у підписі засвідчує, що контакт із Б. Лятошинським і Маргаритою Царевич-Лятошинською сприймається як своєрідний акт подружньої пам'яті та спільної епістолярної репрезентації. У цьому сенсі листування органічно перегукується з

попереднім підрозділом, присвяченим щоденникам Марії Сокіл-Рудницької. І якщо щоденниковий корпус відкриває постать А. Рудницького крізь реляційно-гетеродіаристичний простір дружини, то листи до Б. Лятошинського репрезентують подружжя Рудницьких у площині спільної комунікативної присутності.

Таким чином, два листи А. Рудницького до Б. Лятошинського дають змогу виокремити кілька рівнів епістолярної реконструкції. На біографічному рівні вони уточнюють обставини життя родини Рудницьких у США, їхню педагогічну працю, професійне становлення синів, плани подорожей і контакти з українським музичним середовищем. На творчому рівні листи фіксують авторське самоусвідомлення А. Рудницького, його оцінку власного доробку, згадки про оперу «Довбуш», симфонії, фортепіанну Сонату, кантату «Послання», нові задуми тощо. Виконавсько-репертуарний рівень пов'язаний зі спробою актуалізувати твори Б. Лятошинського в американському й канадському концертному просторі через постать Р. Рудницького. Соціально-комунікативний рівень виявляє мережу українських музикантів і культурних діячів, розосереджених між Києвом, Харковом, Нью-Йорком, Чикаго, Німеччиною та ширшим західним мистецьким середовищем. Нарешті, аксіологічний рівень уможливорює реконструювати систему цінностей А. Рудницького, у якій поєднуються професійна відповідальність, повага до високого художнього стилю, потреба української культурної репрезентації, родинна музична спадкоємність і вірність давнім дружнім та мистецьким зв'язкам.

Ці дві епістоли від митця з еміграції є сумним свідченням про роз'єднаність української музичної культури ХХ століття. У них немає прямої політичної декларативності, однак сама ситуація листування через океан, прохання про партитури, складність доступу до творів Б. Лятошинського, проблема виконання української музики в американському концертному середовищі, а також згадки про українських музикантів у різних країнах формують образ розірваної, проте далеко не втраченої цілісності української культури. Листи засвідчують, що ця цілісність підтримувалася саме приватними каналами комунікації.

Водночас ці епістолярні документи не можна інтерпретувати як повний діалог Б. Лятошинського й А. Рудницького. Оскільки в наявному корпусі збереглися лише листи А. Рудницького до Б. Лятошинського їхня джерельна структура є неповною, асиметричною та фрагментарною. Проте така неповнота є симптоматичною для історії української музики ХХ століття, у якій значна частина контактів збереглася не у вигляді завершених архівних комплексів, а через окремі документи, непрямі згадки, опосередковані свідчення, матеріальні підтвердження обміну та фрагменти рефлексій третіх осіб тощо.

Висновки до Розділу 2

У другому розділі дисертації здійснено біографічну реконструкцію життєтворчості, що дало змогу осмислити постать митця як цілісну систему творчого самоздійснення, у якій поєднуються родинна пам'ять, національна ідентичність, професійна багаторольовість, еміграційний досвід та послідовне прагнення репрезентувати українську музику в іншокультурному середовищі. У межах розділу обґрунтовано доцільність поділу життєвого і творчого шляху А. Рудницького на два великі періоди — український та американський. Український період постає як матриця, що формувала його життєтворчість. Саме в межах цього відтинку сформувалися родинні, етичні, національно-культурні та професійні орієнтири митця. Родинне середовище Рудницьких, позначене високим рівнем інтелектуальної, громадської та культурної активності, сформувало в майбутнього композитора широту мислення, схильність до багаторольової діяльності та відчуття відповідальності перед українською культурою. Саме тому А. Рудницький від початку постає не лише як композитор, а як митець комплексного типу — піаніст, диригент, педагог, музикознавець, критик, організатор і культурний посередник.

Особливе значення у становленні А. Рудницького мало навчання у В. Барвінського, студії у Берліні, контакти із представниками європейського модернізму, зацікавлення музикою І. Стравінського, Б. Бартока, Ф. Бузоні, а також досвід роботи в Харкові, Києві та Львові. Ці події осмислено як біфур-

каційні точки його життєтворчості, оскільки кожна з них змінювала масштаб професійного самоусвідомлення митця й відкривала нові форми його творчої дії. Важливим є те, що ранній модерністський досвід А. Рудницького не був механічним наслідуванням європейських стильових моделей. Навпаки, уже в український період він прагнув поєднати модерну музичну мову з національно значущими інтонаційними, поетичними та історичними маркерами.

Аналіз ранньої творчості композитора засвідчив формування у 1920–1930-х роках однієї з провідних моделей його художнього мислення, у межах якої український тематизм, фольклорний та історико-культурний матеріал інтегруються в систему модерністської музичної виражальності й набувають значення активних формотворчих і смислотворчих чинників. Це виразно простежується у фортепіанній Сонаті оп. 10, камерно-вокальних творах на символістські та орієнтальні тексти, а також в опері «Довбуш». У цих творах уже окреслюється одна з провідних образно-сміслових моделей подальшої творчості А. Рудницького, у межах якої образ України осмислюється як активний смислотворчий чинник музичної драматургії.

Американський період А. Рудницького розглянуто як етап найповнішого розгортання його життєтворчої моделі. Еміграція, що спершу була наслідком історичних обставин, поступово перетворилася для митця на простір активного культурного самопроекування. У США А. Рудницький не лише продовжив композиторську, диригентську, педагогічну та музикознавчу діяльність, а й узяв на себе функцію репрезентанта української музики в іншомовному середовищі. Отже, американський період життєтворчості А. Рудницького виходить далеко за межі усталеного сюжету еміграційної адаптації. Він виявляє процес перетворення вимушеної географічної віддаленості від України на послідовну культурну стратегію, у межах якої композитор зберігав, осмислював та репрезентував українську музичну традицію в іншомовному середовищі.

У цьому періоді особливо виразно виявляються кілька взаємопов'язаних механізмів життєтворчості: біфуркаційний, рольово-диспозиційний, ком-

пенсаторний, інституційний та музично-вербальний. Біфуркаційний вимір пов'язаний із вимушеною еміграцією, неможливістю повернення, конфліктами з частиною діаспори та переорієнтацією життєвого простору. Рольово-диспозиційний вимір виявляється у поєднанні різних професійних функцій — композитора, диригента, піаніста, педагога, музикознавця, організатора концертного життя й культурного лідера української громади. Компенсаторний вимір полягає у прагненні відновити втрачений зв'язок із Батьківщиною через фольклор, Шевченкове слово, історичні сюжети, хорову практику й музикознавчу працю. Інституційний вимір реалізується через діяльність хору «Кобзар», Союзу українських хорів Америки, Української оперної компанії, музичних шкіл, педагогічних осередків і наукових товариств. Музично-вербальний вимір простежується через програмність композиторського задуму, залучення українських поетичних текстів і національно маркованих символів, а також через образно-сміслову палітру творів, що в сукупності формують простір української культурної пам'яті в еміграції.

З'ясовано, що американський період творчості А. Рудницького позначений активним зверненням до великих вокально-симфонічних, хорових і музично-сценічних форм. Твори «Посланіє», «Любіть Україну!», «22 січня 1918», «Гайдамаки», «Анна Ярославна», «Княгиня Ольга», а також праця «Українська музика: історично-критичний огляд» постають як форми культурної комунікації. Через них композитор артикулював належність до української традиції, водночас представляючи її в американському й ширшому західному культурному просторі. Отже, еміграція не зруйнувала зв'язку митця з Україною, а надала цьому зв'язку нових форм — музично-інтонаційних, інституційних, історіографічних і громадсько-культурних.

Важливим результатом розділу стало осмислення джерельної оптики біографічної реконструкції життєтворчості А. Рудницького. Особову документалістику — щоденники, листи, спогади, архівні матеріали — розглянуто як самостійний інструмент реконструкції творчої особистості. У цьому контексті щоденники Марії Сокіл-Рудницької 1938–1948 років набули статусу уніка-

льного реляційно-гетеродіаристичного простору. Вони є власним еготекстом Марії, але водночас — гетеробіографічним джерелом до життєтворчості Антіна Рудницького. Через щоденникову оптику дружини постать митця постає не у формі прямого самосвідчення, а через простір подружнього співбуття, еміграційного побуту, професійної адаптації, концертної практики, матеріальних труднощів та культурної місії.

У щоденниках М. Сокіл-Рудницької реконструйовано кілька ключових вимірів американського періоду родини Рудницьких: подієво-хронологічний, побутово-економічний, професійно-мистецький, соціально-комунікативний та емоційно-аксіологічний. Завдяки цим записам американський період постає не як сюжет «еміграційного успіху» чи «еміграційної драми», а як щоденний процес виживання, адаптації, праці, сумнівів, надій і творчого самозбереження. Особливо важливим є те, що щоденники не формують героїзованого нарративу. У цих свідченнях концертні успіхи співіснують із втомою, матеріальною нестабільністю, побутовими труднощами, господарською працею на фермі, розчаруваннями в людських взаєминах і напруженням у стосунках із діаспорним середовищем. Саме ця неоднорідність досвіду робить щоденники особливо цінним мікроісторичним джерелом.

У розділі також обґрунтовано, що щоденниковий корпус Марії Сокіл-Рудницької не можна трактувати лише як допоміжне джерело до біографії її чоловіка. Його наукова цінність визначається подвійним джерельним статусом: по-перше, це самостійний еготекст Марії — співачки, жінки-емігрантки, матері, мисткині й організаторки родинного життя; по-друге, це гетеробіографічне джерело, через яке відкривається можливість опосередкованої реконструкції життєтворчості Антіна Рудницького. Саме в полі між її «Я», його «Він» і спільним подружнім «Ми» відкривається той вимір біографії митця, який не може бути відтворений лише за офіційними документами, списками творів чи публічними свідченнями.

Епістолярний нарратив «Антін Рудницький — Борис Лятошинський» розглянуто як ще один важливий компонент джерельної реконструкції. Два

листи А. Рудницького до Б. Лятошинського 1963 і 1965 років інтерпретовано як епістолярні еготексти митця в еміграції та водночас як документи української музичної роз'єднаності ХХ століття. Їхня структура є асиметричною, оскільки листів-відповідей Б. Лятошинського в наявному корпусі не виявлено. Проте ця неповнота не скасовує реконструктивної цінності листування. Навпаки, вона виявляє характерну для української музичної історії ХХ століття фрагментарність джерельного збереження, коли важливі контакти відновлюються через окремі документи, непрямі згадки, надіслані нотні видання, комунікативні маркери та приватну пам'ять.

У листах до Б. Лятошинського А. Рудницький постає не лише як композитор, а як батько музичної родини, педагог, диригент, дослідник української музики, культурний посередник і представник діаспори, який прагне зберегти зв'язок із київським мистецьким середовищем. Водночас Б. Лятошинський постає опосередковано — через адресованість листів, пам'ять Рудницького, надіслані нотні видання, бажання їх виконати, почути й включити до ширшого виконавського обігу. У цьому епістолярному контакті перетинаються два українські музичні простори — радянсько-український і діаспорно-американський, київський і еміграційний, симфонічний і оперно-кантатний. Саме тому цей невеликий за обсягом корпус має значну реконструктивну вагу.

Порівняння творчих траєкторій Б. Лятошинського та А. Рудницького дало змогу окреслити два споріднені, проте історично розведені вектори українського музичного модернізму. У 1920-х роках обидва композитори виявляють близькість у зацікавленні камерно-вокальними формами, символістською поезією, китайською тематикою, коли загострена інтонаційно-гармонічна та фактурна мова творів стають важливими ознаками їхніх модерністських пошуків. Водночас подальші творчі траєкторії Б. Лятошинського та А. Рудницького розгортаються в різних історичних умовах. У зрілому стилі Б. Лятошинського домінує симфонічне мислення, зорієнтоване на масштабну драматургію, конфліктну логіку розвитку, філософське узагальнення та опрацювання історико-національної й наднаціональної (панслов'янської) пробле-

матики. Натомість у доробку А. Рудницького еміграційного періоду особливої ваги набувають хоріві, вокально-симфонічні, кантатні та оперні жанри, через які композитор осмислює українську історичну пам'ять та поетичну традицію у просторі діаспорної культури.

Таким чином, другий розділ заклав підстави для подальшого аналізу творчого доробку А. Рудницького. У ньому з'ясовано, що образ України в його життєтворчості формується не лише на рівні тем, сюжетів чи текстових першооснов, а як цілісна система буттєвих, професійних, етичних і мистецьких орієнтирів. Україна для А. Рудницького — це не лише втрачений географічний простір, а й духовна, історична, мовно-поетична, фольклорна та культурна реальність, яку він послідовно відтворює, репрезентує й переосмислює у своїй творчості.

Саме ця логіка відкриває перехід до третього розділу дисертації, де біографічну та джерельну реконструкцію буде продовжено безпосереднім аналізом музичних творів. Таким чином, другий розділ створює біографічне, методологічне та джерельне підґрунтя для подальшого аналізу музичної спадщини А. Рудницького, де увагу буде зосереджено на різних жанрових формах осмислення образу України у період еміграції — камерно-вокальній, кантатній та оперній.

РОЗДІЛ 3
ОБРАЗ УКРАЇНИ ЯК МУЗИЧНО-ВЕРБАЛЬНИЙ КОНЦЕПТ
ТВОРЧОСТІ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО
АМЕРИКАНСЬКОГО ПЕРІОДУ

**3.1. ШЕВЧЕНКОВЕ СЛОВО В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ:
 ЦИКЛ «ТРИ ПІСНІ НА СЛОВА Т. ШЕВЧЕНКА», ОР. 25**

Камерно-вокальний цикл «Три пісні на слова Т. Шевченка», ор. 25 (1940) належить до зрілих зразків камерно-вокальної Шевченкіани А. Рудницького американського періоду. У ньому образ України осмислюється через систему Шевченкових смислових домінант — неволі, долі, волі, пам'яті й духовного утвердження, що набувають музичного втілення у вокальній інтонації, фортепіанній фактурі, ладо-гармонічній організації та формотворчій логіці циклу. Тому аналітичний розгляд спрямовано на виявлення того, як поетичне слово функціонує не лише як вербальна основа солоспівів, а як активний чинник музично-драматургічного моделювання національно окресленої образності.

У такому підході Шевченковий поетичний текст постає вагомим чинником для формування образно-драматургічної осі, в якій екзистенційне переживання неволі, інтимно-споглядальна сфера уявної зустрічі та пророчо-піднесене утвердження Шевченкових строф формують цілісний музично-поетичний простір. Причому композитор працює з поетичними строфами не як із незмінною літературною основою, а як із семантично активним, живим матеріалом, який можна драматургічно ущільнювати та інтонаційно переакцентувати в межах вокального концепту. У низці випадків композитор змінює пунктуацію, осучаснює правопис, скорочує окремі фрагменти, а подекуди вдається до словесних варіантів, що потребують окремого текстологічного звіряння з редакціями Шевченкового тексту.

Цей тип роботи з поетичним текстом співвідноситься з поняттям музично-вербальної еміненності, у межах якого слово й музика функціонують і як два паралельні виражальні ряди, і як взаємопов'язані семіотичні системи. У камерно-вокальному циклі А. Рудницького поетичний ряд виконує не лише тематичну, а й архітектонічну функцію. Він, по-суті, задає смислові опори, визначає інтонаційну логіку та спрямовує драматургічний розвиток.

Перший солоспів циклу «*Немає гірше, як в неволі*» починається фортепіанним вступом, що одразу окреслює напружене семантичне поле твору. Вступні такти витримано в акордовому складі. Короткий мотив, позначений м'якою, майже вальсоподібною пластикою, проводиться чотириразово у двох звуковисотних площинах, пов'язаних із опорними звуками *as* та *e*. Його звучання доповнюється резонансом нижніх голосів, де квартово-октавні інтервали створюють стриману, але внутрішньо напружену звукову основу. Головний мотив вступу має висхідне спрямування й розгортається переважно через секундні ходи. Поступове введення півтонових інтонацій, а також низхідний підголосок у нижньому шарі фактури посилюють відчуття внутрішнього неспокою. Акордова мова вступу є м'якою, фонічно загущеною, імпресіоністично забарвленою. Тут не домінує чітко окреслена функціональна логіка. Натомість важливішою стає колористична взаємодія співзвуч, що формує атмосферу невизначеності та психологічної напруги.

Тональний центр у вступі окреслюється поступово й найвиразніше виявляється лише наприкінці четвертого такту, де останнє співзвуччя може бути потрактоване як своєрідна *b-moll* тоніка з підвищеною секстою та мажорною надбудовою. Саме на цьому гармонічному тлі вступає вокальна партія. Така відкладена тональна визначеність має смислове значення, адже вона не стільки стабілізує музичний простір, скільки підкреслює стан пошуку відповіді на болісне екзистенційне питання. У цьому можна вбачати опосередковану алюзію до шевченківської сфери внутрішньої розмови, зокрема до інтонаційного типу роздуму, пов'язаного з відомим Шевченковим «Думи мої, думи...».

Перший розділ твору (тт. 5–25) позначений гнучкою взаємодією речитативного та кантиленного начал. Вокальна партія тонко реагує на смислові нюанси поетичного тексту. Її ритмічна організація є досить різноманітною. Серед прийомів — рівномірний рух восьмими поряд з тріольним розгортанням, пунктирний ритм та ритмічне згущення шістнадцятими. За всієї розмаїтості вокальних засобів відчувається дивовижний синтез речитативної природи та романтичної кантилени широкого дихання. На тлі хвилеподібної мелодичної пластики особливого смислового значення набувають висхідні інтонаційні злети до наголошених складів тексту та низхідні стрибки-спади додолу на словах: «свіжо-молодою» (у Шевченка — «гарно-молодою») — ч 4↑, в 3↓; «в неволі» — ч 8↓; «доле!» — м 3↓; повторно «доле!» — ч 8↓; «проспівана воле» — ч 8↓. Саме у такий спосіб відбувається певне акцентування ключових слів поетичного тексту цього розділу. Фортепіанний супровід солоспіву за своїм смисловим навантаженням абсолютно не поступається вокальній партії. З її початком верхній шар акомпанементу веде синхронну мелодію, яка то дублює основну недовершеними консонансами (т. 8 — децимами; т. 11 — терціями), то створює тонку імітацію (т. 12), то рухається комплементарно до неї. Партія лівої руки демонструє підбірку різних типів акомпанементу. Серед них — хоральні акорди (тт. 15–19), розкладені вгору та вниз гармонії з барвистими обертоновими ефектами (тт. 7, 8, 9), тремолуючі звуки (т. 10), пасажі шістнадцятими (тт. 10, 11), фігураційний органний пункт (тт. 20–25) та ін. Така мінливість фортепіанного письма наближає твір до фантазійного типу розгортання, де музичний матеріал ніби прямує за думкою автора у прагненні втілити глибокі психологічні та філософські думки поета-кобзаря.

Гармонічний план I розділу поєднує логіку ладо-функціональної різнобарвненої гармонії з імпресіоністично-колористичними співставленнями акордів (див. Рис. 3.1.).

Рис. 3.1. Гармонічний план I розділу солоспіву «Немає гірше, як в неволі»

Як бачимо з цієї схеми, показовими тональностями, що більш-менш закріплюються та презентовані кількома функціонально визначеними акордами, стають *b-moll*, *h-moll* (мають трагічну семантику та втілюють важкі переживання у неволі, на чужині) та світлий *Es-Dur* як образ-символ мрії про волю, щасливе майбуття. Показовою в цьому сенсі є трикратна поява останньої тональності упродовж зазначеного епізоду саме на словах: «воленько», «свіжомолодою», «усміхнися». Важливим прийомом є перехід гармонічних комплексів через тактову межу, зокрема перенесення акордової напруги зі слабкої долі на сильну. Завдяки цьому музичний рух набуває особливої плинності та внутрішньої нестійкості. Така ритміко-гармонічна організація зближує А. Рудницького з романтичною традицією, зокрема з практикою Р. Шумана, для якого зміщення гармонічних акцентів часто ставало засобом психологізації музичного висловлювання.

Форму розділу доцільно окреслити як двочастинну безрепризну побудову — А–В. Перший період, що утворює розділ А, охоплює 12 тактів (тт. 5–16) і містить три музичні речення. Показово, що їхнє членування визначається не зовнішньою рядковою організацією Шевченкового тексту, а логікою його смислово-синтаксичного розгортання. Саме тому музична форма тут постає як результат уважного прочитання поетичного речення, а не механічного

наслідування віршового рядка. Перші два речення є короткими, третє — узагальнене, тобто структура має принцип підсумовування. Другий період (В) в контексті форми всього романсу служить своєрідним приспівом, з невеликим підсиленням (не наголошенням), емоційним він повертається наприкінці твору. Підсумковий принцип тут також зберігається: два короткі вигуки «Доле! Доле!» об'єднуються у ширшу вокальну фразу, яка, у свою чергу, переходить у цілісне контрапунктове речення (плюс один такт фортепіанного догравання). Тривалість другого періоду-приспіву (*Grave*) — 9 тактів (тт. 17–25). Можна зробити висновок про прискіпливу увагу та повне дотримання композитором структурних особливостей та смислових акцентів літературного першоджерела. Власний поетичний принцип, коли смислове речення починається у середині або наприкінці віршового рядка, отримує своє продовження, ба більше, посилюється завдяки музично-синтаксичним засобам.

Другий розділ (тт. 26–51, див. Рис. 3.2) вирізняється більшою цілісністю музичного висловлювання та драматургічною зосередженістю. Імпровізаційна мінливість і калейдоскопічність попереднього розділу тут поступаються компактнішій організації інтонаційних, фактурних і гармонічних засобів. Він сприймається як невеличка арія-пісня після речитативно-аріозного проведення попереднього музичного матеріалу. Цьому сприяє низка засобів, зокрема:

- авторська позначка *dolce e lirico*;
- перевага плавних секундних інтонацій у вокальній партії над стрибковими;
- висхідне, активне, рухливе спрямування більшої частини вокальних фраз (виняток становлять початкова та остання перед приспівом «Доле!»);
- епізодичні тріольні ритми вокальної партії у поєднанні з насиченим рухом шістнадцятими в акомпанементі;
- цілісність та стійкість тонального плану, що, на відміну від поетичного модуляційного «блукання» першого розділу, тут тісно окреслює дві тональні сфери — *es-moll* та *e-moll* (подібне півтонове співставлення додає сві-

жості колориту музики, підвищує емоційний градус сприйняття, як часто ми це спостерігаємо в сучасних естрадних піснях; сам процес зміни тональності виразно окреслює слова «ведеш за собою літа мої молодії» — як символ прагнення до волі на життєвому шляху людини).

Рис. 3.2. Гармонічний план II розділу солоспіву «Немає гірше, як в неволі»

26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34.
 es-moll - - - - - [Fis-Dur] es-moll - - - - -
 t | t | $\bar{ii}_2 t D_7 \rightarrow \bar{iii}$ | D t $\bar{ii}_{65} t_6$ | D⁹ | t D₇ \bar{ii}_7^{+4} | T γ_7 DD₃u₄₃S₆ | D | \bar{vi} x₇=D₇

35. 36. 37. 38. 39. 40.
 e-moll - - - - -
 | t | $\bar{ii}_2 t D_7 \rightarrow \bar{iii}$ | $\bar{iii}_7^{\#1}$ $\bar{vii}_7^{\text{nat.}}$ S₆₅ | t S₆₄ t₇ \bar{ii}_2 | t⁺² D₂ → \bar{iii}_6 $\bar{iii}_6^{\text{nat.}}$ | t₆ \bar{ii}_6 D₇

41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51.
 F-Dur Des-Dur e-moll B-Dur H-Dur - - - - - Cis-Dur Es-Dur - - - - -
 D₂ → [T] | T | t^{#6} | T | T D \bar{ii}_{65}^2 \bar{ii}_{43}^2 | T⁶ | D₇ | D₇ | T | \bar{vi}_6 | T ||

За формою вказаний розділ мало відрізняється з першим, має подібні два періоди:

С — 15 тактів (тт. 26–40), стрічаємо пришвидшенням темпу, більш гармонічно збагачений, а також позначений певною мотивною роботою (див. вокальну партію, тт. 36–37); тут принцип угруповання музичних структур іноді межує з принципом дроблення;

В — 11 тактів (тт. 41–51) — трохи змінена та розширена за рахунок пауз у вокальній партії реприза приспіву.

Загальна 2-частинна форма солоспіву (А–В; С–В) викликає асоціації зі старосонатними пошуками Д. Скарлатті, його підходом римування на основі побічної партії.

Окремої уваги потребує також характер композиторської роботи А. Рудницького з поетичним першоджерелом. У партитурі зафіксовано низку текстових розходжень із поширеною редакцією Шевченкового вірша (зміни пунктуації, окремі словесні варіанти, а також скорочення поетичного матеріалу). Зокрема, у нотному тексті трапляються формули «Про волю згадувать...», «Та ще й в неволі...», «свіжо-молодою» замість «гарно-молодою», «Моя проспівана воле» замість «Моя ти співана воле», «виступають широкії села»

замість «заступають...». Ці розходження можуть бути зумовлені як зверненням композитора до іншої текстової редакції, так і його власною музично-драматургічною адаптацією поетичного першоджерела. Важливо, що композитор не використовує повного тексту поезії 1848 року, а добирає ті строфи, які дають змогу зосередити драматургічний розвиток навколо звернення «Доле! Доле!». Саме цей текстовий вузол у музичній формі набуває функції приспіву й стає одним із головних смислових центрів солоспіву.

Отже, у першому солоспіві циклу образ України не артикульований прямо, проте він присутній у глибинній семантиці твору — через мотиви неволі, долі, волі та чужини. Особистісний біль ліричного суб'єкта у музично-вербальній структурі солоспіву набуває національно узагальненого звучання. У цьому сенсі «Немає гірше, як в неволі» постає не лише як камерно-психологічний монолог, а як початковий смисловий вузол шевченківської моделі образу України, де індивідуальне переживання відкриває простір колективної історичної пам'яті.

Другий номер циклу — *«Якби зустрілися ми знову»* — постає як лірико-драматичний солоспів, у якому розвинена романсова фактура романтичного типу поєднується з тонкою психологізацією музичного висловлювання. Твір набуває характеру сповідального монологу ліричного суб'єкта, де емоційна стриманість, внутрішнє хвилювання та інтонаційна гнучкість формують камерно-інтимний образний простір. Формальна організація солоспіву є порівняно традиційною: композитор звертається до простої тричастинної репризної форми — А: 8 + 5 тактів (тт. 1–13), В: 8 тактів (тт. 14–21), А1: 6 + 5 тактів (тт. 22–32).

Перший, експозиційний розділ має форму періоду, що складається з трьох речень. Певну квадратність будови, властиву першим двом реченням (2+2, 2+2), порушує завершальне (1+1+2+1), яке відзначається структурним дробленням (тт. 9–10) та повною репризою початкової фрази, щоправда, лише у вокальній партії (тт. 11–12). Повторюваність перших двох речень виявляється у спорідненості акомпанементного рисунка, подібній організації во-

кальної лінії та інтонаційній близькості початкових мелодичних зворотів у тт. 1 і 5. Гармонічну єдність посилює однотипне завершення речень: нестійкий тон вокальної мелодії накладається на *G-dur* 'ний акорд фортепіано в тт. 4 і 8. У цілому експозиційний період зберігає тональну цілісність.

Вокальна партія характеризується плавними секундовими інтонаціями в межах паралельних ладів: *e-moll* (гармонічний, мелодичний) — *G-Dur*. Особливого щемкого відтінку вокальній лінії надає співіснування натурального й альтерованого IV ступеня. Півтонові напруження загострюють інтонаційний контур мелодії та посилюють психологічну виразність висловлювання. Кантиленна природа вокальної партії увиразнюється двома кульмінаційними фразами на початку третього речення (тт. 9–10), де з'являються інтервальні стрибки на ч 5 і м 6 та відбувається повернення до основної мінорної тональності.

Фортепіанна фактура, що загалом тяжіє до хорального типу викладу й охоплює три-, чотири- та багатоголосні утворення, збагачується низкою фактурних чинників. Серед них — підголоскові лінії в середньому й нижньому регістрах, проведення мелодичної лінії, синхронізованої з вокальною партією, а також секвенційні звороти. Останній прийом є показовим для камерно-вокального письма А. Рудницького: він не лише урізноманітнює фактуру, а й активізує внутрішній рух музичного матеріалу, надаючи романсовій формі більшої драматургічної напруги. У ширшому історико-стильовому контексті подібне секвенційне розгортання черпається з романтичної та пізньоромантичної традиції, зокрема з прийомів симфонічного розвитку Ф. Шуберта та Г. Малера. Водночас у солоспіві А. Рудницького цей прийом набуває камерно-психологічної функції, оскільки спрямований на поглиблення внутрішнього стану ліричного героя оповіді.

Рис. 3.3. Гармонічний план I розділу солоспіву «Якби зустрілися ми знову»

1. *e-moll* 2. 3. *G-Dur* 4. 5. 6. 7. $\sharp 5$ 8. $\sharp 7$

1. $t \ t \ s$ | 2. $t \ s_{64} \ t$ | 3. $t \ t \ \boxed{5 \ 7 = \bar{1} \ 7}$ | 4. $\bar{v} \bar{1} \ 6$ | 5. $T \ 3 \ 6 \cdot \bar{v} \ 1 \ 6 \ T$ | 6. $3 \ 4 \cdot \bar{v} \ 1 \ 2$ | 7. $K_{64}, DD \bar{v} \ 1 \ 7$ | 8. $\bar{v} \ 1 \ \sharp 5 \ \bar{v} \ 1 \ D_7 \ D_7 \ \sharp 5$

9. *e-moll* 10. 11. 12. 13.

9. $\boxed{T = \bar{1}}$ | 10. D | 11. $t \ (t \ \sharp 6)$ | 12. $\bar{1} \ 6 \ 5 \ D \ \bar{v} \ 1$ | 13. K_{64}, D_7 | $t \ s_{64}, DD \ 3 \ 1 \ 4 \ 3 \ s_{64} \ t$ ||

Другий, серединний розділ має форму розвиненого періоду, зосередженого в одній тональній сфері. Тональність *g-moll* постає тут як однойменна мінорна трансформація *G-Dur* — паралельної площини основної *e-moll* тональності солоспіву. Оновлення канви акомпанементу та переробка ритміко-гармонічної організації активізують драматургічний розвиток і формують кульмінаційну зону твору. Попри восьмитактовий масштаб період не має квадратної будови. Його внутрішня структура ускладнюється підголосковими фразами, додатково увиразненими півтоновим заповненням хроматичного ходу в тт. 20–21. Цей хроматичний зворот набуває лейтмотивного значення в межах солоспіву. У вокальній партії особливої експресії надають інтонація зб 2 в т. 14 та висхідне спрямування мелодії до VI ступеня мінору на словах «моя ти доле». Поряд із хроматичним зворотом лейтмотивної функції набуває також інтонаційна формула *e-fis-g*, яка по-різному забарвлюється в основних тональних сферах твору: в *e-moll* вона сприймається як частина опорного ладового комплексу, тоді як у *g-moll* — як верхній сегмент мелодичного мінору, що посилює психологічну напругу середнього розділу.

У фактурному плані серединний розділ вирізняється підвищеною рухливістю, зумовленою темповим пожвавленням (*Poco più mosso*) та тріольною фігурацією в партії лівої руки фортепіано. Зберігається також прийом паралельного проведення мелодичної лінії у правій руці, що кореспондує з вокальною партією і посилює інтонаційну єдність музичної тканини. У тематичному плані серединний розділ солоспіву можна окреслити як зону похідного контрасту, оскільки новий емоційний стан формується не через повне тематичне протиставлення, а шляхом переосмислення інтонаційно-фактурних елементів експозиційного матеріалу.

Рис. 3.4. Гармонічний план серединного розділу солоспіву «Якби зустрілися ми знову»

14. *g moll*
 15.
 16.
 17.
 18.
 19.
 20.
 21.

Handwritten notation: $t \gamma \rightarrow D D_3 M_3 | t_2 D D_3 M_5 \gamma \rightarrow | \gamma_2 D_2 t_6 | S_6 \sharp_3 \sharp_5 \gamma \rightarrow t_6 \gamma | S \bar{M} | \bar{M} \flat_3 \bar{M} \flat_6 \gamma \rightarrow t_2 |$

Handwritten notation: $\bar{M}_3 \gamma \rightarrow D_2 t_6 D_3 D D_3 M_6 \gamma | D_9 ||$

Третій, репризний, розділ є динамізованою, дещо скороченою та варіюваною версією початкового епізоду. Особливої уваги заслуговує т. 22, у якому репризне повернення матеріалу не відтворює експозиційну модель буквально, а ущільнює попередню інтонаційно-фразову структуру. Завдяки цьому початок репризи сприймається як тиха кульмінація твору: емоційна напруга тут виявляється не у зовнішньому динамічному наростанні, а в гармонічному переосвітленні, зміні фактурного дихання та психологічній будові вокального вислову.

У цьому розділі знову бачимо характерне для А. Рудницького вільне, проте драматургічно вмотивоване ставлення до поетичного першоджерела. Композитор осучаснює правопис окремих слів, змінює пунктуацію та адаптує мовну інтонацію Шевченкового тексту до логіки музичного висловлювання. Зокрема, у нотному тексті простежуються варіанти, що відрізняються від шевченківських форм «зострілися», «тойді», «слізьми» тощо. Такі зміни є складником композиторської редакції, спрямованої на узгодження поетичного синтаксису з вокальною фразою, ритмічною організацією та загальною драматургією солоспіву.

У гармонічному плані репризного розділу привертає увагу поява акорду VI ступеня у т. 28 перед кадансовою зоною. Не менш показовим є однойменний зворот із субдомінантовими гармоніями в передостанньому такті. Ці гармонічні рішення посилюють ефект внутрішньо зміненої репризи, де початковий матеріал повертається впізнаваним, однак уже з іншим психологічним наповненням. Отже, завершальний розділ підсумовує внутрішній розвиток твору, переводячи ліричний спогад у площину стриманого, драматично заглибленого переживання.

У другому солоспіві циклу образ України набуває опосередковано-інтимного характеру. На відміну від першого номера, де домінує семантика неволі, чужини й болісного звернення до долі, у «Якби зустрілися ми знову» на перший план виходить ситуація пам'яті, уявної зустрічі й неможливості повного повернення до пережитого. Шевченкове слово тут формує образ внутрі-

шньої Батьківщини — не як географічного простору, а як простору пам'яті, втрати, емоційного повернення й невисловленого болю. Саме тому лірична адресність солоспіву може бути прочитана ширше, ніж приватна ситуація зустрічі двох осіб: у музично-вербальній логіці циклу вона перетворюється на знак духовного тяжіння до втраченого світу, який зберігається у пам'яті й постійно провокую на перепрочитання.

У трактуванні А. Рудницького цей сегмент шевченківської моделі набуває камерної зосередженості, психологічної заглибленості та особливої інтонаційної стриманості. Романсова фактура, м'яка декламаційність, півтонові загострення, тональна двозначність і репризне переосмислення початкового матеріалу спрямовані на формування не зовнішньо проголошеного національного образу, а внутрішнього простору пам'яті про рідне. У такому ракурсі солоспів «Якби зустрілися ми знову» постає як своєрідний інтимно-меморіальний етап циклу, де мотив уявної зустрічі набуває значення духовного повернення до втраченого світу, а лірична сповідальність переводить особисте переживання у площину спільної пам'яті про Батьківщину як відчуженого світу в еміграції

Для «*Радуйся, ниво неполитая!*» — завершального солоспіву циклу композитор обрав текст славнозвісної Лисенкової кантати. Але його музичне втілення тут суттєво відрізняється. Якщо у «Немає...» спостерігалася контрастність образів — відповідно автор розбивав його на 5 різнохарактерних частин, урахувавши комплементарну інструментально-хорову композицію, то романс А. Рудницького видається більш монолітним і цілісним — у нього це лише частинка сольного вокального циклу. Текст поезії Т. Шевченка подано у скороченому варіанті і, що вже є звичним для композитора, вилучає осучаснений правопис та знаки пунктуації. Зазначимо основні моменти роботи з поетичним джерелом: відсутність знаку оклику після слів «квітчастим злаком»; «Йорданові святії» замість «Іорданові святіє»; відсутність знаку оклику після слів «Луги зелені, береги»; пропуск шевченкових рядків від «І честь Кармілова <...>» до «Святим омофором своїм»; «люду» замість «люде»; крапка замі-

нює знак оклику після слів «Кайданами куті»; знак оклику після слів «Не минайте дива»; пропуск рядків від «Се Бог судить <...>» до «Мов сарна з гаю, помайнують»; кома замість крапки з комою після слів «Нічим отверзуться уста»; «дебр-пустиня» замість «дебрь-пустиня»; «зцілющою» замість «сцілющою»; кома замість крапки з комою після слова «Прокинеться»; «птатством» замість «птаством»; додано кому після слів «А вольнії, широкії»; пропуск тексту від «і не найдуть <...>» до «Раді та веселі».

Композиторська адаптація поетичного першоджерела вплинула на формотворчу логіку солоспіву. Скорочення тексту, зміна пунктуаційних акцентів і перегрупування окремих смислових фрагментів сприяли утворенню чіткої тричастинної форми, що перебуває на межі простої та складної репризної побудови: вступ: 1,5 (тт. 0–1); А: 10 + 9 (тт. 2–20), а–а, а1; В: (1) 6 + 6 + 5 (тт. 21–38), b, b1, а; вступ: 2 (тт. 39–40). Отож форма солоспіву не є механічним наслідком строфічної будови Шевченкового тексту. Вона постає як результат музично-драматургічного переосмислення поетичного матеріалу, унаслідок якого окремі текстові фрагменти набувають нових функцій у цілісному вокально-інструментальному розгортанні.

У завершальному солоспіві циклу образ України набуває пророчо-візійно-нерського та духовно піднесеного виміру. Якщо перший номер зосереджено навколо образної семантики неволі й чужини, а другий — своєрідно інтимізує пам'ять про втрачений світ, то «Радуйся, ниво неполитая!» переводить образний центр циклу у площину духовного оновлення. Шевченкова «нива» прочитується тут не лише як біблійно-поетичний символ, а як узагальнений образ української землі, покликаної до очищення, благодатного преображення й майбутнього воскресіння. Текстові скорочення, зміни пунктуації та формотворче перегрупування поетичних фрагментів підпорядковані посиленню цього пророчого смислу. У камерно-вокальному задумі А. Рудницького цей образ набуває ознак камерної кантатності. Солоспів виходить за межі інтимного романсу й наближається до славня і пророчого висловлювання, чим виконує функцію смислового підсумку.

Отже, цикл «Три пісні на слова Т. Шевченка», ор. 25 вибудовує цілісну камерно-вокальну модель образу України, що розгортається у трьох взаємопов'язаних смислових площинах. У першому солоспіві цей образний субстрат окреслено через семантику неволі, долі, волі та чужини; у другому — через інтимізовану сферу пам'яті, уявної зустрічі й неможливості повного повернення; у третьому — через пророчо-візіонерський образ землі, поклику до духовного оновлення. Таким чином, Шевченкова Україна в циклі постає як складний семантичний комплекс, у якому поєднуються історична травма, особистісне переживання, пам'ять, очікування волі й надія на майбутнє преображення.

3.2. ОПЕРА «АННА ЯРОСЛАВНА» ЯК ІСТОРИКО-ДЕРЖАВНИЦЬКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНИ В ДІАСПОРНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

3.2.1. Історія створення, концепція лібрето та сценічне втілення опери

Одним з творів, який приніс А. Рудницькому гучну славу в середовищі американсько-української діаспори, була опера «Анна Ярославна», написана у 1967 році на історичний сюжет епохи Ярослава Мудрого. Сюжет твору композитор вибрав не випадково. Його завжди цікавили такі потужні історичні та культурні події, що актуалізували велич та міць його держави — України. Саме такою представлялась історія України-Руси. Історія Давнього Києва продовжує цікавити істориків протягом останніх десятиліть як вічне джерело насаги і звитяги. Сьогодні вчені розкривають правдиву сутність історичного феномена — Русь. Скажімо, С. Кримський, котрий усе життя займався концепцією України-Руси, вважав, що «метаісторія, тобто розглядання історії у вимірах вічності, стосується софійних звершень, знаменування безумовностей того, що стало символами прилучення до захисних сакральних цінностей, які виходять з-під влади часу. Навколо них час ніби замикається у циклі вічності, що постійно відтворюють певні святині у вигляді часоворотів незмінного ствердження найвищих надбань духу. Такі часовороти позначають, напри-

клад, нарративи Святого Письма, народного епосу, зразкових цінностей іконопису, тих дванадцяти літературних сюжетів, варіації яких визначають світову літературну класику» [63, с. 93]. Такою є історія Древнього Києва, як місця глибоко духовного, соціально-культурного центру формування греко-слов'янської православної цивілізації, що успадкувала традиції античності та Візантії. Софія Київська несе на собі осердя софійності, тобто мудрості буття, як утілення божественних сенсів.

Цей історико-філософський контекст потребує прямого співвіднесення з оперним задумом А. Рудницького. Для композитора княжа доба не є лише тематичним матеріалом історичної драми. Вона виконує функцію смислового підґрунтя, на якому вибудовується уявлення про Україну як давню, духовно легітимну й державницьки окреслену культуру. Саме тому звернення до поєстаті Анни Ярославни дає змогу перенести образ України з площини ностальгійної пам'яті діаспори у сферу історичної репрезентації.

Київ виступав і виступає «текстом» слов'янських святинь, оскільки виникає з апостольського пророкування Андрія Первозванного. Це місто освячено мощами учня апостола Петра Климентя Олександрійського та святинями Печерської Лаври. Древнє місто своєю топонімікою окреслює потужне комунікативне поле перетинів міжконтинентальних зв'язків, маючи не тільки шлях (з варяг у греки), а й особливу географічну, природну, епіко-символічну особливість європейської цивілізації. Київська земля була і залишається уславленим символом світла мудрості, небесного захисту, сердечних глибин духовного піднесення та переборення «темряви зовнішньої». Д. Чижевський підкреслював, що національна своєрідність духовності визначається такими чинниками, як найвизначніші історико-культурні епохи в житті певного етносу, народний світогляд та найпрезентативніші його мислителі [163, с. 15–18]. Київ, доба Русі, як і вся метакультура можуть вважатись репрезентантами важливих національних архетипів у філософуванні.

Потрібно зазначити, що метафоричний образ Києва в оперному задумі А. Рудницького постає не як нейтральне історичне тло, а як семіотичний

центр, що організовує аксіологічну логіку твору. Його значення виявляється через образ Ярослава Мудрого, постать Анни, ідею династичного союзу та мотив культурної рівноправності Русі й Франції. Отже, київський простір у лібретній концепції виконує не описову, а репрезентативну функцію. Саме через нього артикулюється уявлення про Україну як спадкоємицю давньої державної й духовної традиції.

Учені стверджують, що далеко не всі важливі фактологічні джерельні пам'ятки того доленосного часу розкрили археологи й історики. На сьогодні залишається не відомою доля знаменитої бібліотеки Ярослава, яка акумулювала б інтелектуальний рівень тодішнього правителя і його оточення. Не вирішене питання із місцем захоронення останків князя, що допомогло би встановити справжній вигляд керманіча, а також привідкрити завісу і пояснити багато маловідомих сторінок того далекого часу. Але з кожною новою епохою Софія Київська презентує нащадкам яскраві артефакти високої духовної спадщини. Вважалося, що в ті часи Київське князівство було найбагатшим у Європі і відіграло значну роль у геополітичних відносинах європейських держав, тому ці країни залюбки «родичалися» з Києвом. Ярослава називали тестем та сватом Європи. У князя та його дружини Інгігерди було шість синів та три доньки, і всі діти поріднилися з європейськими чиновними родинами з близького та далекого зарубіжжя.

Постать Ярослава Мудрого в Русі-Україні була і залишається знаковою з точки зору збирача земель, видатного дипломата, людини, налагодженої на мирне вирішення багатьох конфліктних ситуацій, які спиралися на династичні родинні зв'язки як у внутрішній, так і зовнішній політиці. Анна Київська (так її називали у Франції) була наймолодшою за версіями істориків та найулюбленішою з доньок князя. Відомо, що шлюб з Генріхом об'єднав землі Київського князівства та тогочасної Франції, подарувавши французькому королівству спадкоємця, яке започаткувало стабільність і утвердження на престолі славетного роду Капетингів. Однак з останніх наукових розвідок стає відомо, що шлюб із королем Франції був небажаним для молододі княжни, оскільки

Анна була закохана в іншого чоловіка і змушена розпрощатися з ним назавжди. Анна Ярославна народила королеві чотирьох дітей. Найстарший з них Філіп I був коронований у Реймсі за всіма правилами коронації. Найменший — став графом Вермандуа.

Про стосунки подружжя важко говорити однозначно. З історичних досліджень відомо, що від 1054 року ім'я королеви Франції зникає з королівських старовинних рукописів, де згадані її діти, а в детальному звіті про коронацію Філіпа I про Анну не сказано ні слова. Можливо, це пов'язано з тим, що союз з Київською княжною не виправдав сподівань Генріха I. Лише в останні місяці життя короля, коли він практично не брав участі у правлінні державою, Анну знову почали згадувати у документах. З документальних літописних матеріалів стає відомо, що подія прибуття Анни в місто Реймс супроводжувалася надзвичайними урочистостями. Генріх I виїхав зустрічати Анну на місце вінчання всіх французьких династій. Як пишуть історики, король у свої сорок років був огрядним, із завжди похмурим настроєм. Шлюб молодят освячено на Євангелії (ілюстрований рукопис стародавнього слов'янського походження), що його привезла до своєї нової Батьківщини київська княжна. Згодом воно стало частиною музею Реймського Собору і отримало назву «Реймське Євангеліє». Відтоді, упродовж майже восьми століть, ця святиня зберігається в соборі і на ній присягли всі французькі королі.

Вдягнувши корону, Анна Ярославна посіла досить помітне місце в державній ієрархії. І не тільки як дружина короля та мати спадкоємця престолу — Філіпа I. Її ім'я, а часто й підписи, як Анна Регіна, з'являються на багатьох документах, листах, зокрема до Ватикану. Наприкінці життя, 1065 року, Анна заснувала монастир Святого Вікентія поряд з Абатством Святого Венсана в Санлісі, а 1069 року Філіп I надав цьому монастирю всі привілеї. Після французької революції встановлено першу статую королеви, що тримає в руках макет заснованого нею храму.

Українська держава 2005 року подарувала пам'ятник-погруддя Анни, що був встановлений біля побудованого королевою монастиря. А 27 вересня

2013 року цей храм придбала українська Єпархія святого Володимира в Парижі (за 203 тисячі євро на пожертви українців з України, Франції, Англії, Сполучених Штатів та Канади) на чолі з єпископом Борисом Гудзяком, президентом нині функціонуючого Українського католицького університету. Зараз ця церква діє як храм, при ній також відкрито центр Анни Ярославни, метою якого є представлення української культури, розробка культурних і освітніх проєктів та створення платформи для міжкультурних зв'язків між Україною — Францією та Україною — ЄС. На жаль, могилу Анни Ярославни на сьогодні втрачено. Дослідники намагаються знайти місце, де поховано королеву Анну, проте слідів її досі не виявлено ні в погребальні Генріха I, ні Філіпа I. Ймовірно, її поховали в Сен-Венсані, але захоронення не збереглося у зв'язку з численними перебудовами монастиря. Такі знакові історичні факти не пройшли повз увагу А. Рудницького, який на початку 1960-х років шукав достойний сюжет для своєї майбутньої опери, де би було представлено велич, історичну й духовну значущість українського народу і його минулого.

У контексті цього дослідження історичний сюжет «Анни Ярославни» важливо розглядати як музично-вербальний механізм репрезентації України в еміграційному культурному просторі. Образ княжої доби виконує тут функцію своєрідного історичного аргументу: він засвідчує давність української державної традиції, її включеність у європейський культурний простір і здатність України як держави виступати рівноправним суб'єктом історії.

Цією ідеєю зацікавився відомий в еміграції поет, прозаїк і драматург Леонід Полтава, доля якого занесла на американську землю драматичними вітрами історії, коли по закінченні війни потрапивши в американський сектор вимушений був переїхати на інший континент. Перед тим учився в Ніжинському учительському інституті. Під час Другої світової війни хлопця вивезли на примусові роботи до Німеччини.

На момент початку співпраці з А. Рудницьким Л. Полтава вже мав вагомий літературний доробок: був автором документальних повістей про Симона Петлюру, історичної прози та поетичних збірок. Водночас створення лі-

брето до «Анни Ярославни» стало для нього першим досвідом у сфері оперної драматургії. А. Рудницький згадував: «Ми пішки проходили сюди й туди Бродвеєм від 50-тої вул. — в цій околиці тоді працював Л. Полтава — до більш-менш, центральної Публічної Бібліотеки на 42-ій вул. і 5-ій Евною, та скільки-то разів ми пересиджували при каві, в різних льокалях, безперервно обговорюючи можливості сюжету задуманої опери» [110, с. 148]. Цей спогад засвідчує, що сюжет майбутньої опери народжувався в процесі спільного пошуку історичної теми, здатної поєднати сценічну дієвість, музичну виразність і національно-репрезентативний зміст. Сам процес пошуку сюжету має важливе значення для розуміння опери. Йдеться не лише про добір історичної фабули, придатної для музично-сценічного втілення, а про пошук такого образу минулого, який міг би промовляти до української діаспори як знак національної тяглості.

За свідченням самого А. Рудницького, ідею сюжету запропонував Л. Полтава, звернувши увагу на постать Анни — доньки князя Ярослава Мудрого. На початковому етапі роботи авторам був відомий фактично лише сам факт її походження, тому саме він і став історично достовірним ядром майбутньої оперної фабули. Решту сюжетної канви необхідно було художньо сконструювати — «створити, видумати якусь фабулу, якусь інтригу, дію... одним словом історію, яка не тільки давала б можливості музичного оформлення, але передусім, яка була б цікавою для глядача й тримала його в напрузі» [110, с. 148]. Отже, опера від самого початку не задумувалася як документальна історична реконструкція. Її сюжет формувався як художньо-сценічне переосмислення історичного факту, у якому постать Анни Ярославни мала поєднати відносну історичну достовірність, драматургічну подієвість і національно-репрезентативний зміст. Показовою в цьому сенсі є й зміна назви твору. Спочатку автори планували назвати оперу «Анна Регіна», однак згодом зупинилися на варіанті «Анна Ярославна». Причини цієї зміни А. Рудницький не конкретизує, проте сама назва містить у собі важливе семантичне значення. Так, назва «Анна Регіна» акцентувала б передусім увагу на королівському статусі героїні у фран-

цузькому середовищі, тоді як титул опери «Анна Ярославна» переносить смисловий акцент на її київське походження, родову належність і зв'язок із державницькою традицією Русі-України. Тож назва опери виконує функцію своєрідного програмного паратексту, або номеносферного маркера, з акцентом не стільки на французькій королеві, скільки на доньці Ярослава Мудрого як репрезентантці української історичної суб'єктності, де образ Анни стає знаком київської історичної спадщини, перенесеної у західноєвропейський історичний простір.

Безперечно, що основна причина появи цієї опери криється у патріотичних намірах. Основна ідея задуму оперного твору полягала в показі величчя одного із важливих історичних етапів розвитку держави періоду Русі. Оперну канву твору, за задумом лібретиста Л. Полтави, вдало спресовано в часі, що обумовлено самою всеслов'янською історією, коли держава Русь була золотою добою. Щодо драматургічної структури — лібрето логічно вибудовано й вкладено у три дії і п'ять картин. Представлені історичні факти і їх порівняння із сюжетом опери підтверджують, що автори прагнули також донести частину української історії до американського суспільства.

Лібрето в цьому контексті виконує роль словесної програми оперного твору. Саме воно визначає систему історичних, національних і морально-ціннісних акцентів, які згодом набувають музичного втілення. Тому крім сюжетної канви особливо важливими стають також лексика, синтаксис, історичні імена та символічні опозиції, що формують вербальний каркас майбутньої музичної драматургії. Особливістю української мови лібретиста можна вважати деякі «діаспорні» вислови, специфічний синтаксис, вживання застарілих та маловживаних слів: «старості-лампада», «наші кралі», «астролога нездійснені розради» тощо. Лібрето містить безліч пауз-цезур, які автор позначає трьома крапками, натомість у вокальних номерах А. Рудницький зменшує їх кількість, об'єднуючи речення за смислом, чим досягається більша словесна енергетична напруженість та динамічність. Водночас композитор замінює у лібрето деякі слова: «гідна наречена для гілки Капетинга» на «гідна наречена

для внука Капетинга» та інші. Однак ці відмінності не суттєві і не стосуються основних ідей у драматургії полотна, проте свідчать про активну участь композитора у формуванні музично-словесної структури опери.

Музичний матеріал до опери створено дуже швидко. Розпочавши писати першу дію опери 22 червня, вже 17 липня 1966 року композитор завершив її. Друга дія поділяється на дві сцени: перша писалася — від 29 липня до 18 серпня 1966 року; друга — від 16 вересня до 30 вересня. Над першою сценою третьої дії митець працював із 2 до 18 жовтня 1966 року, другу ж — із 23 жовтня до 16 листопада. Антін Іванович згадував, що ця опера — «найшвидше написаний твір з моїх усіх» [110, с. 151]. Оркестровану оперу теж створено досить швидко — з 16 січня 1967 року до 14 травня того самого року. А загалом обсяг партитури становить 430 сторінок.

Після завершення роботи над партитурою опера понад два роки залишалася нереалізованою через брак фінансових і постановочних можливостей. Лише згодом, завдяки ініціативі Українського народного союзу, з'явилися умови для її сценічного втілення, приуроченого до 75-річного ювілею цієї організації. На знак вдячності А. Рудницький присвятив виконання твору Українському народному союзові — одній із найдавніших і найвпливовіших українських інституцій у США та Канаді. Для композитора й лібретиста ця подія мала не лише мистецьке, а й культурно-громадське значення. Опера отримала можливість прозвучати перед широкою українською спільнотою північноамериканського континенту. Однак сам процес підготовки постановки засвідчив складність реалізації масштабного музично-сценічного задуму в умовах діаспорного середовища. Перед організаторами постали проблеми фінансування, сценічного оформлення, костюмів, режисури та координації виконавських сил.

Передовсім складність була пов'язана зі сценічним оформленням. Постановку «Анни Ярославни» планували здійснити в одному з найпрестижніших концертних залів Нью-Йорка — Карнегі-голі, однак його сценічні умови не передбачали використання повноцінних театральних декорацій. Оренда іншого приміщення на той час була фактично неможливою, оскільки потре-

бувала винаймання зали щонайменше на тиждень, що значно ускладнювало фінансову та організаційну реалізацію постановки. Тому було прийнято рішення виконувати оперу в історичних костюмах, доповнивши сценічний простір окремими символічними атрибутами, здатними окреслити місце дії та створити необхідну історичну атмосферу. А. Рудницький пояснював це так: «Отже, наприклад, перша сцена, яка відбувається в кімнаті французького короля Генріха I, не матиме вигляду справжньої, автентичної та історично вірної королівської кімнати з 11-го століття, обставленої меблями того часу тощо, але королівську кімнату символізуватиме великий державний герб Франції» [110, с. 152]. Отже, навіть за складних обмежених постановочних можливостей сценічне рішення набуло умовно-символічного характеру. Історичні костюми, окремі візуальні знаки та глядацька уява мали компенсувати відсутність розгорнутих декорацій і сприяти створенню переконливого історичного оперного простору.

Інша складність була пов'язана з виготовленням костюмів. Для майже п'ятдесяти учасників оперної постановки створення історично достовірних костюмів, які б відтворювали київський і французький світи XI століття, було фінансово неможливим. Тому організатори ухвалили рішення виготовляти костюми власними силами. До цієї праці долучилися співачки хору «Кобзар», розподіливши частину роботи. А виготовлення чоловічих костюмів узяло на себе подружжя Рудницьких; близько трьох місяців безпосередньо їх шила М. Сокіл-Рудницька. Костюм Короля виготовляла Міка Рейнарович, дружина виконавця цієї партії Лева Рейнаровича. Кілька костюмів для ролей Анни та Графині шили самі виконавиці — Марта Кокольська й Галина Андреадіс.

Окремі труднощі виникли також із режисерським вирішенням постановки. Попри сценічний досвід виконавців, оперна вистава потребувала цілісної координації мізансцен, взаємодії солістів і хору, логіки сценічного руху та узгодження драматичної дії з музичним розгортанням. Оскільки запросити професійного режисера не вдалося, А. Рудницький узяв цю функцію на себе. Його попередній досвід роботи в оперних театрах, співпраця з професійними

режисерами та співаками у музично-сценічних виставах дали йому змогу координувати не лише музичний, а й постановочний процес.

Таким чином, підготовка «Анни Ярославни» в умовах діаспорного середовища виявила не тільки організаційні труднощі, а й особливий тип культурної самоорганізації української громади. Постановка опери здійснювалася завдяки поєднанню професійної ініціативи А. Рудницького, праці М. Сокіл-Рудницької, участі виконавців і підтримки хорового середовища.

Опера «Анна Ярославна» була представлена публіці 24 і 25 травня 1969 року на сцені Карнегі-голу в Нью-Йорку. Її виконання дістало значний резонанс у середовищі української діаспори не лише з огляду на престижність концертного майданчика, а й завдяки масштабності самого задуму, музичній якості та змістовій вагомості твору. Показовою є реакція діаспорної преси. Так, газета «Шлях перемоги» зазначала: «Наші громадяни в Нью-Йорку та середньої частини Америки розкупили вже 3000 квитків заздалегідь і велике число не змогло вже їх набути, тому необхідно повторити цю оперу і в Нью-Йорку і Філадельфії, та виставити її в більших центрах Америки й Канади, — зокрема на Сході» [19, с. 9].

Партію Анни Ярославни виконувала Марта Кокольська. Хорові номери звучали у виконанні філадельфійського хору «Кобзар» за участю солістки Євгенії Василенко (на той час А. Рудницький керував цим колективом уже близько п'ятнадцяти років). Саме для Є. Василенко композитор увів до одного з хорових номерів сольну партію сопрано.

Прем'єра в Карнегі-голі сприймається нині як знаковий публічний акт української культурної репрезентації. Виконання історичної опери про Анну Ярославну в одному з найпрестижніших концертних просторів Нью-Йорка символічно виводило українську історичну тему за межі діаспорної замкненості. У цьому контексті успіх постановки засвідчив потребу української громади у творах, здатних не лише підтримувати національну пам'ять, а й представляти її в західному культурному середовищі через масштабні академічні форми.

В Україні оперу було поставлено уже після смерті композитора за матеріалами, які привезла сім'я Рудницьких, зокрема його дружина Марія Сокіл. Прем'єра опери відбулася 1995 року завдяки спільному українсько-французькому мистецькому проєкту, диригенту Івану Гамкало, виконавиці ролі Анни — Ірині Даць, режисерові-постановнику Мішелю Волковицькому, музичній редакції та інструментуванню для Великого оркестру Левку Колодубу. З приводу постановки опери режисер писав: «Дотримуючись задуму Антіна Рудницького, ми прагнули донести глядачам візію мрії, краси, розкоші і натхнення далекого минулого двох великих європейських народів. Проте, минуле в цій виставі тільки причина, щоб торкнутися духовних проблем <...> людських почуттів» [148, с. 5]. Почути звуки новонародженої опери на теренах своєї вітчизни композитор неймовірно чекав та сподівався, що вона збагатить рідну українську культуру в аурі мистецького поля, для якого він працював усе життя.

Новий етап сценічного життя опери А. Рудницького пов'язаний із мистецьким проєктом молодшої режисерки Ірини Суворової. Майже тридцять років це оперне полотно не ставилося в Києві. На початку вересня у Великій залі Оперної студії Національної музичної академії України опера буде представлена під назвою «Анна Ярославна — королева Франції». При цьому програмна режисерська новація (оригінальна назва «Анна Ярославна»), має виразне символічне навантаження, адже передовсім акцентує увагу на подвійному статусі головної героїні¹⁴. З одного боку, важливим для режисерської концепції є київське походження князівни та її належність до державницької традиції України-Руси, з іншого — входження у французький королівський, а ширше — західноєвропейський культурний простір. Саме це компаративістичне тло формує смислову основу режисерського втілення.

У розмові І. Суворова зазначила, що «режисерсько-візуальна концепція проєкту, вибудована на символічному русі від державного безладу до полі-

¹⁴ У заявленому виконавському складі творчого проєкту: Анна Ярославна — Дар'я Новицька, Генріх I — Микола Кушніренко, Графиня де Монморансі — Соломія Іванчук, Боярин Ігор — Сергій Бортник, Ярослав Мудрий — Роман Смоляр, Слуга — Артем Тимошенко.

тичного порядку, переносить акцент із зовнішньої історичної ілюстративності на метафоричне прочитання державотворчого процесу. У такій інтерпретації придворні інтриги, боротьба за владу, любовний конфлікт і вибір між особистим почуттям та державним обов'язком набувають не лише сюжетного, а й аксіологічного значення. Образ Анни концентрує в собі ідею мудрості, духовної сили, моральної рівноваги та здатності впорядковувати хаотизований політичний простір»¹⁵. Показово, що твір, створений в українському еміграційному середовищі як форма історичної репрезентації України, повертається в український академічний театр уже як матеріал новітнього режисерського осмислення національного історичного наративу.

Отже, історія задуму, концепція лібрето, перші сценічні реалізації та новітні режисерські звернення до опери «Анна Ярославна» засвідчують особливе місце цього твору в життєтворчості А. Рудницького та в подальшій рецепції його спадщини. На рівні задуму опера пов'язана з пошуком історичного сюжету, здатного репрезентувати Україну через княжу добу, державницьку традицію та європейський контекст. У лібрето образ Анни Ярославни окреслюється як символічна посередниця між Києвом і Францією, між руською спадщиною та західноєвропейським політичним простором. На рівні сценічного втілення опера виявляє здатність функціонувати в різних культурних середовищах — від української діаспори США до сучасного українського академічного театру.

3.2.2. Образ України-Руси у літературно-драматургічній і музично-сценічній структурі опери «Анна Ярославна»

Ідейна драматургія опери будується на братерському єднанні двох країн та родин: Франції на чолі з Королем Генріхом I та Русі — з Княгинею Анною Ярославною. Композитор передає це словами князя Ярослава, який стверджує ідею мирного співіснування держав, важливості діалогу між державами, народами, різними культурами у душі поваги та взаєморозуміння. Анна при-

¹⁵ З інтерв'ю авторки дослідження з режисеркою-постановницею Іриною Суворовою.

вносить у сувору середньовічну Францію освіченість та золотосяйність київських церков. «Вона приходить, як сонце, що зігриває народ Франції і серце Генріха I» [152, с. 6]. На другому конфліктному плані оперної драматургічної канви перебувають Кузина Монморансі та Боярин Ігор, які прагнуть розлучити молоду пару, замисливши криваву змову. Король, сповістивши кузину про неможливість шлюбу з нею, спиняє Монморансі, яка вихопила ніж, щоб покінчити життя самогубством. Саме цей ніж і стане символічною кульмінацією драматургічного конфлікту в опері, коли закоханий у Анну Боярин Ігор скоїть напад на Короля у день вінчання молодого подружжя.

Сюжет опери побудовано на двох драматургічних векторах — соціально-історичному та побутово-психологічному. Громадянсько-патріотична ідея твору пронизує весь твір, адже головним драматичним вузлом опери стають взаємовідносини двох країн — Франції та Русі, саме під кутом зору «Русь-Європа». Цим автори підкреслюють ідею, що Українська держава, яка будувалася на фундаменті України-Руси, є європейською державою, і ці дві країни стають «рівні серед рівних»: «У Французькому краю зірка Русичів засяє» або «Франція і Русь єдині і рівні партнери». Основною постаттю, що уособлює в сюжеті патріотичні почуття, є Ярослав Мудрий, який портретно представлений у II дії опери.

Другий вектор — побутово-психологічний, пов'язаний насамперед із лініями Анни, Генріха, Графині Монморансі та Боярина Ігоря. У ньому переплітаються людські характери, пристрасті, любов, ревності, владні амбіції та готовність до помсти, Підступність, гординю, заздрість, прагнення будь-якою ціною досягти влади, сліпу ненависть і мстивість втілено в образах Монморансі та Ігоря. Натомість Ярослава Мудрого виведено за межі суто психологічного конфлікту, він репрезентує державницько-етичний рівень оперної драматургії і постає як уособлення монаршої влади, розсудливості, мудрості та батьківської турботи. Його рішення щодо шлюбу Анни з Генріхом I набуває значення дипломатичного акту, спрямованого на утвердження рівноправного зв'язку України-Руси з європейським світом.

Музичну драматургію опери «Анна Ярославна» підпорядковано провідній ідеї твору — взаємодії двох історико-культурних світів: України-Руси та Франції. Ця взаємодія не реалізується через послідовне протиставлення двох систем автентичного національного музичного матеріалу. Радше йдеться про умовну інтонаційно-жанрову диференціацію, у межах якої кожне середовище набуває власних образно-семантичних ознак. Французький світ окреслено переважно через героїзовану інтонаційність, риторичну чіткість, ширший мелодичний жест і відчутну маршову організацію музичного руху. Натомість русько-українська сфера пов'язана з пісенністю, обрядово-веснянковими алюзіями, танцювальною моторикою, епічністю, дзвонивими асоціаціями та інтонаційними комплексами славня.

Важливо, що А. Рудницький не вибудовує музичну характеристику України-Руси як суцільну систему фольклорних цитат. Використання українського пісенного матеріалу має радше знаковий, семантично маркерний характер: окремі пісенні й обрядові елементи виконують функцію впізнаваних інтонаційних символів, через які формується історико-національна сфера опери. Так само французький світ не відтворено шляхом стилізації автентичних французьких музичних моделей, а окреслено через узагальнену героїко-риторичну образність. Отже, у музичній тканині опери важливим є саме драматургічне зіставлення двох культурних просторів, що сходяться в образі Анни Ярославни як посередниці між Києвом і Францією.

Саме в цьому контексті доцільно розглядати інтонаційні характеристики основних персонажів. Образ Анни тяжіє до драматично напруженої романсної лірики, що підкреслює її внутрішню шляхетність, емоційну глибину й зв'язок із україно-руським світом. Партія Генріха, навпаки, спирається на речитативно-риторичний тип висловлювання, позначений паузами, зітхальними інтонаціями та стриманою драматичною напругою. Монморансі характеризується енергійними, різко окресленими ритмічними репліками, тоді як Боярин Ігор постає як ліричний герой кантиленного типу.

За жанровою природою «Анна Ярославна» тяжіє до історико-романтичної оперної драми, у якій масштабний державницький сюжет поєднано з пристрасно-драматичними та лірико-психологічними епізодами. Сам А. Рудницький окреслював свою стильову орієнтацію через звернення до традиції «опер старих, добрих часів», зазначаючи: «я рішив писати цю оперу в формі опер старих, добрих часів, себто в речитативному характері» [110, с. 149]. Загалом, композитор свідомо спирається на номерно-речитативний тип оперної драматургії, прагнучи поєднати послідовність сценічної дії, виразність словесного висловлювання та цілісність музичного руху.

Якщо поділити оперу на окремі, довершені музичні номери, то структурно в ній присутні шістнадцять арій і аріозо. Чотири сольних номери та один із жіночим хором належать Анні, три арії у Графині, чотири номери — Короля Генріха (включаючи Монолог і Молитву), одна арія належить Ярославу Мудрому, дві — Боярину Ігорю (одну з них дописували пізніше, 1967 року), одна — Кардиналу. Крім сольних номерів опера містить дуети, тріо, хорові сцени. Можна виокремити чотири дуети: Графиня — Король; Анна — Ігор; Графиня — Ігор; Анна — Король. Тріо в опері належить Графині, Королю та Кардиналу з супроводом мішаного хору. В опері є масштабні картини, пов'язані з виконанням хору: п'ять номерів мішаного хору, серед яких один подвійний хор; два чоловічих хори, які виконують роль прославлення; три жіночих хори.

Інструментальний супровід опери написано для неповного симфонічного оркестру, якщо бути точнішими, то в оркестровий склад входить: дерев'яно-духові (дві флейти, гобой, два кларнети, фагот), мідно-духові (три валторни, дві труби, тромбон), ударні інструменти (литаври, великий бубон, тарілки, малий барабан, тамбурин, тріангель, дзвіночки), струнна група — залишилася у традиційному складі, однак зменшена до 10-ти учасників. Загальна кількість музикантів в оркестрі становить 29 осіб.

Починається опера коротким вступом, який задає настрій настороженості та передчуття майбутніх подій. Перший вокальний номер — монолог,

що виконує функцію експонування сюжетної ситуації та образу одного з головних героїв — Короля Генріха I. Цей номер звучить одразу після короткого оркестрового вступу. Саме з нього почав писати оперу композитор.

Розглянемо детальніше експозиційний номер з трьох позицій:

– аналіз прозового тексту з точки зору структури речень — поділ на фрази та синтагми і виділення акцентних слів;

– окреслення структури та структуроутворювальних чинників вокального номера;

– визначення особливостей музичного прочитання слова композитором (узагальнене чи конкретне; силабічний або розспівний тип мелодичної лінії);

– аналіз особливостей побудови вокальної лінії відповідно до трактування словесного тексту композитором.

Зміст монологу — роздуми Генріха I про свою сумну долю бездітного вдовця в оточенні порожнечі придворного життя. У драматургії опери цей номер віщує подальші події, які відбудуться впродовж твору (обіцянку вінчання на кухні Монморансі, указ про заборону одруження з рідними, шлюб Короля). Таким чином, Монолог є як експозицією образу Короля, так і експозицією всієї сюжетної лінії опери та головної ідеї. У речитативному стилі, що переривається майже прозовими конструкціями, присутні виразові паузи і зітхання. Образ Короля яскраво виявився в першій сцені третьої дії, коли Генріх I молиться в своїй кімнаті за щасливе майбутнє у спільному житті з Анною Ярославною.

Зазначимо, що текст лібрето Л. Полтави містить лише прості речення та чітке розмежування на фрази. Щоб розібратися в цьому, поділимо речення на менші одиниці та позначимо знаками:

/ — поділ на синтагми;

// — на фрази;

слово, виділене жирним накресленням, — це синтагматичний наголос.

*Ще рік, / ще два... // а далі / що тоді?// Король вдівець... / і старости
лампада... // Трон без наслідника, // країна у біді... // Невже ж ти, / Генріху,
// такий залишиш спадок? // Не ваблять зору / вже придворні / наші кралі, //
Отак в собі / поволі й догориш... // Чи може ми / старішати вже стали? //
Чи без жінок / залишивсь мій Париж? // Щодня й щодня / наради та бали, //
Астролога¹⁶ / не здійснені розради, // Чи так життя / проводять королі? //
Чого ти ждеш? // Злих нашенств, / чи зради?... // Чи є ще в світі / гідна на-
речена / для гілки Капетинга / чи нема?// Луїз, вона кузинка, / не для мене, / і
годі нам / стрічатись крадькома!... // Важка, важка ти / королівська короно!*

Аналіз вербального тексту першого номера опери — Монологу Короля — засвідчує його виразну прозову організацію. Текст побудовано переважно з коротких речень, чітко членованих на фрази й синтагми, що створює сприятливі умови для речитативно-декламаційного музичного втілення. Водночас окремі фрази допускають подвійне синтагматичне прочитання, що особливо показово для аналізу взаємодії слова й музики. Ідеться, зокрема, про вислови «Астролога не здійснені розради» та «Важка, важка ти, королівська короно!». У першому випадку можливі два варіанти членування: «Астролога / не здійснені розради» або «Астролога не здійснені / розради»; у другому — «Важка, важка ти / королівська короно!» або «Важка, важка / ти, королівська короно!». У таких випадках вирішальним стає не лише граматичне прочитання лібрето, а й музичне трактування композитором тексту.

У фразі «Астролога не здійснені розради» А. Рудницький фактично виділяє дві синтагми: «Астролога не здійснені» та «розради». Це підтверджується вокальною партією, де використано дві різні інтонаційні побудови. Перша починається із затакту й містить терцієвий, а далі квартовий хід до звука *d* (тт. 27–29); вона ґрунтується на промовлянні тексту на одному звуці з розспівом другого складу та пунктирним ритмом. Друга синтагма — «розради» — викладена восьмими й шістнадцятими тривалостями, причому кожен склад припадає на окремий звук, що посилює декламаційний характер висловлю-

¹⁶ Це той випадок синтагми, коли можна по-різному її поділити, але зі збереженням змісту.

вання. У фразі «*Важка, важка ти, королівська короно!*» композитор також закріплює двочленне синтагматичне членування. У клавірі перша синтагма — «*Важка, важка ти*» — відокремлена від другої — «*королівська короно!*» — комою. Це свідчить, що в умовах потенційно двозначного прочитання саме композиторська редакція музично-словесного тексту визначає остаточну логіку фразування.

Складова структура фраз засвідчує внутрішню ритмічну впорядкованість прозового тексту. Це особливо важливо для речитативного типу вокального письма, у якому кількість складів, синтагматичні наголоси та паузи безпосередньо впливають на музичне фразування (див. таблицю 3.2).

Таблиця 3.1. Фразово-синтагматичне членування і кількість складів у Монолозі Короля

| Текст | Кількість складів за лібрето |
|--|------------------------------|
| Ще рік, / ще два... // | 4 |
| а далі / що тоді?// | 6 |
| Король вдівець ... / і старости лампада... // | 11 |
| Трон без наслідника , // | 6 |
| країна у біді ... // | 5 |
| Невже ж ти , / Генріху , // | 6 |
| такий залишиш спадок ? // | 7 |
| Не ваблять зору / вже придворні / наші кралі , // | 13 |
| Отак в собі / поволі й догориш ... // | 12 |
| Чи може ми / старішати вже стали ? // | 11 |
| Чи без жінок / залишивсь мій Париж ? // | 12 |
| Щодня й щодня / наради та бали , // | 11 |
| Астролога не здійснені / розради , // | 11 |
| Чи так життя / проводять королі ? // | 10 |
| Чого ти ждеш ? // | 4 |
| Злих нашептів , / чи зради ?... // | 7 |
| Чи є ще в світі / гідна наречена / для гілки (внука) Капетинга / чи нема ?// | 21 |
| Луїз, вона кузинка , / не для мене , / і годі нам / стрічатись крадькома !... // | 21 |
| Важка, важка ти / королівська короно! | 12 |

З таблиці можна зробити висновок, що завдяки лібретисту прозаїчний текст має певну організовану метрику. Тобто, якщо об'єднати деякі короткі фрази, помічаємо, що кількість складів зростає від десяти до тринадцяти. Зрозуміло, що Л. Полтава, створюючи лібрето, брав також до уваги особли-

вості втілення прозаїчного тексту у музичний матеріал. Тому, вірогідно, А. Рудницький використав текст лібрето майже без змін.

Окрім складової пропорційності, у вербальному тексті Монологу Короля привертає увагу система синтагматичних наголосів, що формує власний акцентно-смісловий ряд. Лібретист вибудовує текст так, що наголошені слова створюють основні драматургічні смисли номера: часову перспективу очікування — «*рік*», «*два*», «*далі*», «*тоді*»; стан особистої й династичної неповноти — «*вдівець*», «*без наслідника*», «*у біді*»; самозвернення героя й усвідомлення відповідальності — «*Генріху*», «*спадок*»; втому від придворного життя — «*кралі*», «*бали*», «*розради*»; передчуття небезпеки — «*нашептів*», «*зради*»; потребу династичного вибору — «*наречена*», «*Капетинга*», «*нема*»; а також фінальне узагальнення тягара влади — «*короно*». Отже, синтагматичні наголоси не лише членують прозовий текст, а й виявляють його внутрішню драматургічну спрямованість. Через них окреслюється головний зміст Монологу: роздуми Короля про власне майбутнє, проблему спадкоємності, потребу шлюбу та безпеку політичної нестабільності. Саме ця система смислових акцентів формує драматургічну зав'язку подальших подій опери, оскільки особиста криза Генріха поступово переходить у площину державного рішення — пошуку нареченої, якою згодом стане Анна Ярославна.

Отже, перший експозиційний номер з точки зору синтагматичного та музичного аналізу є кардинальним підґрунтям для подальшого сюжету. Зокрема, можна виокремити три ідейні константи, що запрограмовані в тексті Монологу:

- передчуття драматичних подій у подальшому;
- характер тексту, що передає емоцію напруги і невизначеності;
- пророчий текст (зрада, кузинка, спадок короля), що окреслює всю драматургію опери.

Монолог написано у тричастинній формі. Кожен розділ завершується оркестровою каденцією. Розділи контрастують один до одного за темпом промовляння тексту, розміром, тональними центрами (*d-moll – f-moll – C-dur /*

c-moll). Перший розділ за формою являє собою період єдиної будови і написаний у тональності *d-moll*. Тональний план періоду формується так: *d-moll – f-moll – E-dur*. Відхилення відбуваються за рахунок використання альтерованих співзвуч домінантової групи. Партія оркестру виконує функцію супроводу вокальної партії, зберігаючи протягом розділу єдиний фактурний тип.

У другому розділі Монологу відбувається зміна розміру з 4/4 на 3/4, що впливає на подальший характер викладу матеріалу. За формою середній розділ має двочастинну будову, яка складається з періоду (тт. 15–20), гармонічної зв'язки (тт. 21–23) і великого за масштабом періоду, що за тематичним та тонально-гармонічним розвитком має ознаки тричастинності. Загалом тональність другого розділу — *f-moll* з модуляцією в *cis-moll*. Гармонічний розвиток відбувається за рахунок секвенцій (тт. 26–28), відхилень у тональності *Des-dur, cis-moll, D-dur, a-moll, cis-moll*.

Отже, першою побудовою є шеститактовий період. Його тональний план *f-moll – C-dur*, таке тоніко-домінантне співвідношення тональностей є закономірним для класичних періодів. Перехід до другого періоду відбувається за рахунок невеличкої зв'язки в тональності *Des-dur*. Другий період викладено на новому музичному матеріалі в тональності *cis-moll*. Звернемо увагу на те, що у цьому розділі змінюється фактура супроводу. На відміну від експозиції, де домінувала гармонічна фігурація (арпеджіо), що супроводжувала мелодичну лінію, у другому розділі відбувається поступовий перехід від гармонічної фігурації до акордового викладу у кульмінації (на словах «Чого ти ждеш?»). Кульмінація досягається за допомогою висхідних ланок секвенцій (тт. 33-36), які рухаються тональностями *D-dur – g-moll – d-moll*. Кульмінацію представлено автором у тональності *a-moll*. Останній розділ *Poco meno mosso* чітко відокремлюється, оскільки повертається фактура першого розділу, тільки опорну тональність змінено на *C-dur / c-moll*. За формою цей розділ являє собою період єдиної будови.

Узагальнене трактування вербального тексту передбачає виявлення характеру, настрою героя. Упродовж усього Монологу емоційний стан Короля не змінюється. У його партії переважає декламаційний тип розспіву (із вкра-

пленням елементів розспівності), який передбачає припадання на один склад одного звука. Підкреслено цей афект фактурою супроводу, гармонічне наповнення якої «працює» на заданий образ.

Останнім аспектом методики є аналіз особливостей побудови вокальної лінії відповідно до трактування композитором словесного тексту. Одразу помітно, що вокальна партія відповідає синтагматичному та фразовому поділу прозаїчного тексту. Таке розділення відбувається за допомогою ритмічного вирішення та паузування. Перша фраза складається з двох синтагм, які відокремлюються одна від одної завдяки ритмічному вирішенню та паузі. У першій синтагмі наголошеним словом є *«рік»*, який у цьому випадку композитор підкреслює за допомогою висхідного квартового стрибка та половинної тривалості. Другу синтагму — *«ще два»* — композитор трактує ідентично до першої, наголошене слово підкреслено половинною тривалістю. Наступну фразу: *«а далі що тоді?»* поділено на дві синтагми, і вона має два синтагматичних наголоси на словах *«далі»* і *«тоді»*. Першу синтагму автор виділяє за допомогою висхідного поступового руху, другу ж *«розтягує»* завдяки ритмічному рішенню: слово *«що»* триває без однієї вісімки цілий такт.

Фразу *«Король вдівець... і старости лампада...»* також поділено на дві синтагми, які чітко відокремлені одна від одної автором лібрето Л. Полтавою. У першій синтагмі композитор використовує рівні тривалості і низхідний стрибок на сексту. Другу синтагму побудовано на дрібних тривалостях, і вона починається з висхідного квартового стрибка, який заповнюється низхідним рухом по мажорному тризвуку і приходить до звука *d*. Слово *«лампада»* вирішується композитором за допомогою використання *«ламентозних»* секунд.

Наступні фрази *«Трон без наслідника»* та *«країна у біді»* не мають поділу на синтагми, однак синтагматичні наголоси присутні. У першій фразі слово *«наслідника»* в музичному матеріалі передано за допомогою висхідного руху за зменшеним тризвуком. У другій фразі виділено слово — *«біді»*, смисл якого композитор виявляє за допомогою малої терції з низхідною секундовою поспівкою.

Фраза «*Невже ж ти, Генріху*» має дві розділені комою синтагми. Ця фраза є початком питального речення «*у самого себе*». Тому вона побудована на пунктирному ритмі, ніби з питальною інтонацією *c – es, c – d*, після чого слідує низхідний секстовий стрибок на словах «*Генріху*», ніби розчарування в собі. Варто розібратися і з другою фразою, оскільки це продовження питального речення. Отож фраза «*такий залишиш спадок?*» не має поділу на синтагми. Синтагматичний наголос припадає на заключне слово «*спадок*», що його автор мелодизує за допомогою низхідної квінти, яка «дублює» інтонацію словесного прочитання. Підкреслення цього слова відбувається також за рахунок використання найнижчого звука діапазону.

Другий розділ складається з дев'яти фраз, сім з них поділені на дві синтагми, одна на три і одна неподільна. Цікавим є випадок поділу на три синтагми зі словами «*Не ваблять зору вже придворні наші кралі*». Ця фраза є першою в другому розділі. Якщо звернути увагу на слова та «ниточку» звуків, одразу помічаємо певну закономірність: мелодичну та гармонічну лінію, яка тісно переплітається із значенням тексту. Висхідні та низхідні поступові рухи, квартові стрибки та їх заповнення акцентують увагу на синтагматично наголошених словах.

Простежимо, як композитор вибудовує кульмінацію Монологу. Вона складається з двох фраз. Перша — «*Чого ти ждеш?*» — не має поділу на синтагми і містить низхідний фа мажорний тризвук з поверненням на терцієвий тон. Друга ж — «*Злих нашептів, чи зради?*» — має дві розділені комою синтагми. У музичному матеріалі вони суттєво відрізняються одна від одної. Першу синтагму побудовано на триразовому повторенні звука *c* з низхідним секундовим рухом (*h*). Друга синтагма на звуці *d* з низхідним стрибком збільшеної кварта на ноту *as*. У цьому фрагменті тритоновна інтонація набуває і експресивного, і семантико-драматургічного значення. Її поява на слові «*зради?*» загострює питальну природу висловлювання, виявляє стан внутрішньої тривоги Короля та водночас виконує функцію передвісника майбутнього конфлікту.

Третій розділ включає в себе три великі фрази, дві з них поділяються на чотири синтагми, а остання — на дві. Якщо з першої фрази «*Чи є ще в світі гідна наречена для гілки внука Капетинга чи нема?*» виокремити наголошені слова «*світі*» — «*наречена*» — «*Капетинга*» — «*нема*», можна зрозуміти, яка головна ідея роздумів Короля. Ці слова композитор трактує різними типами зупинок. Наприклад слово «*світі*» — на повтореному двічі звуці *g*, «*наречена*» і «*Капетинга*» — на висхідних підйомах з більш довгими тривалостями, що дає змогу немовби спинити момент. Останнє слово «*нема*» автор трактує половинною тривалістю, яка ніби задає питання, на яке немає відповіді.

Друга фраза «*Луїз, вона кузинка, не для мене, і годі нам стрічатись крадькома!...*» розставляє крапки між головним та побічним для Короля. Для цього А. Рудницький у партії оркестру напружено передає емоцію рішучості, додаючи насиченості за рахунок акордових пульсацій. Тональний план будуватиметься на чергуванні *C-dur / c-moll*. У вокальній партії помічаємо дві висхідні секвенційні ланки, після чого композитор розставляє акценти на головних словах, підкреслюючи їх стрибками з висхідним заповненням.

Останню фразу «*Важка, важка ти, королівська короно!*» розмежовано на дві синтагми за допомогою розділового знаку — коми. Синтагматичні наголоси припадають на слова «*ти*» і «*короно*». Останнє слово «*короно*» композитор розспіває за допомогою збільшення тривалостей. Завершується Монолог тональністю *d-moll*, якою і починався.

Експозиційною сценою Анни Ярославни в опері є друга дія, яку повністю присвячено образу Батьківщини Анни — Русі та всіх її персонажів (Ярослава Мудрого, Анни Ярославни, боярина Ігоря). Розпочинається друга дія оркестровим вальсоподібним вступом, у якому відбувається рух до кульмінації шляхом фактурно-динамічного наростання. Першим номером другої дії є хорова сцена, в якій звучить славень і народ прославляє князя Ярослава. Вперше Анна виступає в дуеті з батьком слухняною та покійною донькою, котра погоджується вийти заміж за французького вдівця Генріха I. Роздуми Анни про майбутнє та покинуту рідну землю сповнені патріотичних думок: «*для*

батьківщини віддаю себе чужій стороні, хай шлюбом з Генріхом зрідниться Франція із Руською землею». Кантиленна мелодія монологу Анни на прозорій оркестровій фактурі має інтонаційну основу української міської побутової пісенності з яскраво вираженим ментальним характером, який ще раз підкреслює її слов'янське походження.

Лірична за характером вокальна партія передає всю щирість та розпач почуттів, ніби остання надія на Анну: *«О, Господи, молись тут увесь край: за кийську Анну, дочку Ярослава»*. Цей монолог переростає в арію Генріха та Анни, символізуючи їх єднання. Генріх розповідає про майбутні плани з Анною: *«Коли у Парижі Ти, в моє життя прийшла весна, ми будем трон цей берегти моя князівно чарівна!»*. Натомість Анна представляє йому свою країну *«на три моря розкинулася Русь»*, та розповідає про обіцянку батькові: *«що для Франції житиму я»*. Мелодика цієї арії має характер речитативу з елементами кантילени. Заключною кульмінаційною сценою в опері є момент помилування боярина Ігоря та кузини Монморансі, проганяючи їх обох із французького краю.

Графиня Монморансі — негативний персонаж опери, котра підступно, заради своїх корисливих цілей налаштувала Короля проти молоді руської Княжни. Її сольні номери побудовано на енергійних, стрімких ритмічних репліках, що перериваються паузами, передаючи характер схвильованого дихання. Оркестровий супровід теж викладено у пунктирному ритмі, що одразу натякає на каверзні вчинки (підмовляє боярина Ігоря взяти кинджал, який стане поштовхом до драматичної кульмінаційної сцени в кінці опери). Образ Монморансі якоюсь мірою презентує класичний тип жінки-розлучниці, що часто зустрічається в оперній драматургії — сильна, активна, енергійна, здатна на все заради досягнення своїх корисливих намірів.

Експозиційну сцену закоханого в Анну Боярина Ігоря викладено в другій дії в першій картині. Ліричний, слабохарактерний герой, він благає княжну не покидати Київ: *«Я знаю вже про все! Невже це правда? Анно!»*. Мелодико-інтонаційна канва дуету Анни і Ігоря в подальшому звучить у кульміна-

ції опери, де Ігор виконує настанову Монморансі напасти на Короля з ножем. Стосовно показу народних сцен композитор також дотримується ідеї єднання двох народів — у демонстрації французьких свят та народних гулянь він включає жанрові традиції скоморохів: «*високий, худий, менестрель-француз і низький товстун-скоморох*», які пританцьовуючи співають «*Ти міністрель, я скоморох, ти ах-ах-ах! Я ох-ох-ох!*».

Весільна сцена Анни і Генріха супроводжується радісними хоровими епізодами, у яких прославляється династичне й символічне єднання Франції та України-Руси. Фінальна масштабна сцена, у якій беруть участь усі головні персонажі, розгортається в момент, коли Король пропонує Анні посісти поруч із ним французький престол. На початку вінчального обряду Боярин Ігор, підбурений Монморансі, кидається на Генріха із занесеним ножем, однак Анна власним тілом захищає Короля. Цей епізод становить кульмінаційний драматичний вузол опери: оркестр звучить у повному складі, *tutti*, у динаміці *fortissimo*, максимально загострюючи момент небезпеки й сценічного напруження. Водночас саме цей зовнішньо ефектний драматичний спалах не є остаточною смисловою розв'язкою твору. Найважливіший фінальний акцент перенесено в іншу площину — морально-етичну й духовну. Після кульмінації Анна звертається до народу Франції з обіцянкою бути доброю і справедливою королевою, водночас згадуючи рідний край — свою Русь, яку вона пам'ятатиме усе життя «*як мрію чарівну*». Ця сцена відбувається на тлі стриманої, майже прозорої звукової тканини: ледь чутного тремоло скрипок і тихих акордів дерев'яних духових інструментів у динаміці *pp*. Саме в цей момент, за авторським задумом, завіса мала опуститися, завершуючи оперу не зовнішньо тріумфальним, а внутрішньо зосередженим образом пам'яті й духовної вірності Батьківщині. Таке фінальне рішення А. Рудницький пояснював так: «Здається мені, що ефект цієї сцени буде куди сильнішим і залишить куди глибше враження, якби це могла зробити найголосніша музика бомбастичного, грімкого фіналу...» [110, с. 150]. Отже, композитор свідомо відмовляється від традиційного ефектного оперного завершення на користь камер-

но-психологічного та символічного фіналу. У ньому образ Анни Ярославни постає не лише як образ французької королеви, а й як носійки київської пам'яті, моральної шляхетності та незнищеного зв'язку з Україною-Руссю. Саме тому фінал опери набуває особливої ваги в контексті діаспорного осмилення української історії: Анна входить у європейський простір, але не втрачає пам'яті про власне походження, перетворюючи цю пам'ять на головний духовний центр фінальної сцени.

Для музичної характеристики україно-руської сфери опери А. Рудницький вибірково залучає український пісенний матеріал, зокрема «Перепілочку» та «Дикі гуси край хати». У драматургії твору ці пісенні джерела виконують роль інтонаційно-семантичних маркерів рідного простору Анни, увиразнюючи зв'язок героїні з київським світом та емоційним образом Батьківщини. Поряд із пісенними цитатами й алюзіями музичний образ України-Руси формується через епічні інтонації, дзвонові асоціації, гімнічні звороти, танцювальну моторику та хорові сцени урочистого характеру. У цьому контексті особливого значення набуває синтагма *«Над Києвом Господня благодать»*, яка підсилює сакрально-державницьке прочитання київського простору.

Символічним є фінал опери, коли Генріх у пориві гніву прагне покарати Монморансі та Ігоря, однак Анна зупиняє його словами: *«Я виросла на Руському праві, смертного присуду нема в нашій державі»*. Цей вислів має принципове значення для формування в опері образу України-Руси. Через нього Анна постає не лише як лірична героїня чи майбутня французька королева, а як носійка іншої правової, моральної та духовної традиції. Її шляхетність, милосердя й здатність до прощення репрезентують Україну-Русь як простір високої етичної культури. Фінал опери утверджує не перемогу сили, а перемогу морального закону, пов'язаного з київським походженням героїні.

Отже, опера «Анна Ярославна» осмислює Україну-Русь як джерело державницької пам'яті, духовної традиції та морального закону. Цей смисл найповніше виявляється в образі Анни, яка вкорінюється у французький королівський простір, але зберігає зв'язок із київським походженням і руським

правом. Побутово-психологічний конфлікт опери не послаблює державницької ідеї, а навпаки — конкретизує її через особисті вчинки персонажів. Мон-морансі та Ігор уособлюють руйнівні імпульси заздрості, ревнощів, владної амбіції й помсти, тоді як Анна репрезентує етичну силу милосердя, гідності та відповідальності. Саме тому фінальна розв'язка має не лише сюжетне, а й аксіологічне значення: у ній утверджується Україна-Русь як втілення культури високого морального вибору, історичної тяглості та європейської суб'єктності.

3.3. СИМФОНІЧНА КАНТАТА «ПОСЛАНІЄ»: МУЗИЧНО-ВЕРБАЛЬНЕ ВТІЛЕННЯ ШЕВЧЕНКОВОЇ ІДЕЇ УКРАЇНИ

3.3.1. Задум, жанрова концепція та виконавська історія твору

У системі творчих пошуків А. Рудницького американського періоду симфонічна кантата «Посланіє» постає як одне з наймасштабніших і концепційно зрілих звернень композитора до Шевченкового слова. Порівняно з циклом «Три пісні на слова Т. Шевченка», ор. 25, де шевченківську образність реалізовано в камерно-вокальному та психологічно зосередженому вимірі, у «Посланії» вона набуває монументального симфонічно-хорового розгортання; сам композитор визначив жанр твору як симфонічну кантату [112, с. 175]. Водночас «Посланіє» не є поодиноким епізодом Шевченкіани Рудницького, а входить до ширшої лінії його хорових і вокально-симфонічних зацікавлень, пов'язаних із поезією Кобзаря. Цю лінію започатковує рання хорова «Гамалія», що її виконав ще у 1919 році хор Академічної гімназії у Львові, а в пізній період продовжує ораторія «Гайдамаки» на слова Т. Шевченка, написана у 1974 році, за рік до смерті митця. Отже, звернення до «Посланія» слід розглядати в контексті тривалої шевченківської траєкторії композитора — від раннього хорового досвіду до великої кантатно-ораторіальної форми.

Зазначимо, що до поезії Тараса Шевченка зверталася ціла когорта композиторів діаспори. Це пояснюється тим, що для них образ митця-поета асоціювався з Батьківщиною. Згадаємо композиторів-діаспорян, які писали на слова Тараса Шевченка: «Тополя» Романа Придаткевича, літургія «Учітєся,

брати мої» Стефанії Туркевич-Лук'янович, «Неофіти» і «Давидові псалми» Маріана Кузана, солоспіви Володимира Грудіна та Миколи Фоменка, вокальне тріо «Катерина» Зиновія Лиська, «Б'ють пороги» Павла Печеніги-Углицького та багато інших. Багато хто з композиторів української діаспори також зверталися до кантатно-ораторіальних жанрів, прагнучи відтворити образи героїв-воїнів, філософів, мислителів, а також яскраві сторінки української історії. Ідеться, наприклад, про кантату «Мазепиним шляхом» Ігоря Білогруда, «Дві Літургії» Михайла Гайворонського, «Літургія» Зиновія Лавришина та «Літургія» Гліба Лапшинського тощо.

Уже на початку роботи над твором А. Рудницький запланував певний склад виконавців і вписав їхню роль у хоровій партитурі: «Симфонічна поема для мішаного хору, сопрано і барітона сольо, і великої оркестри»¹⁷. На жаль, митцеві так і не вдалося оркеструвати цей твір, однак зберігся автограф партії фортепіано, що супроводжує хор. У 1959 році виникла ідея написати твір до 100-х роковин по смерті Тараса Шевченка і Наукове товариство імені Т. Шевченка мало відзначити таку важливу дату святковим концертом. Цей концерт у Нью-Йорку мав відбутися за участі збірних хорів і виконати новостворений твір на слова Кобзаря, про що до композитора надійшли численні пропозиції.

«Почав я переглядати “Кобзар” — і постійно повертався до “Послання”», — згадував А. Рудницький у монографії «Про музику і музик» [110, с. 116]. Вибір саме цього Шевченкового тексту був зумовлений не лише його високим національно-символічним статусом, а й внутрішньою драматургічною контрастністю. Митця приваблювала здатність поеми поєднувати таємничо-ліричну зосередженість, заклично-драматичну риторичку й пророчо-громадянське узагальнення. У цьому смисловому полі особливої ваги набували Шевченкові формули *«розкуйтеся, братайтеся!»*, *«Схаменіться! Настане суд!»*, *«В своїй хаті своя правда, і сила, і воля!»*, *«Учіться, брати мої»*, *«Обніміте, брати мої, найменшого брата»*. Саме вони окреслювали для

¹⁷ Цитата з хорової партитури, слова композитор виписав власноруч.

композитора ті ідейні вузли, які могли бути покладені в основу масштабної вокально-хорової драматургії.

Авторські рефлексії А. Рудницького передусім засвідчують, що музичний задум «Посланія» формувався як безпосередня реакція на смислову й інтонаційну силу Шевченкового слова. У процесі осмислення поеми в уяві композитора поступово кристалізувалися мелодичні, ритмічні, гармонічні, вокальні й оркестрові контури майбутнього твору. Сам А. Рудницький наголошував: «Очевидно, від самого початку мені було ясно, що ця могутня поема потребує аналогічного могутнього, музично-монументального оформлення» [110, с. 117]. Отже, поетичне першоджерело від початку визначало не лише ідейний зміст кантати, а й масштаб її жанрового задуму, спрямованого до монументального хорово-симфонічного втілення.

Робота над кантатою «Посланіє» відбувалася досить швидко, оскільки тематика була близькою для А. Рудницького і тому в травні 1960 року твір було завершено. Згідно із початковим задумом кантату мали виконувати кілька хорів, однак композитор прийняв досить ризиковане рішення виконати «Посланіє» тільки зі своїм хором «Філадельфійський Кобзар». Ризиковане тому, що цей твір досить великий, складний для осмислення і вивчення партій, що для учасників-аматорів було досить важким завданням. Однак знаючи можливість хору митець все ж приступив до праці, і дуже швидко було опановано партію та виконано кантату. Партію фортепіано покладено було на відомому піаністку-діаспорянку Роксолянну Гарасимович. Солістами стали всесвітньо відомі баритон Лев Рейнарович, сопрано Марія Ясінська-Мурована й Євгенія Влащенко, партію віолончелі доручили сину композитора Доріану Рудницькому.

Серед десятків написаних упродовж багатолітньої праці творів різних жанрів і масштабу впливу на слухача саме «Посланіє» стало тим опусом, яким композитор пишався до кінця свого земного існування. Із розмов автора роботи із сином Романом Рудницьким стає зрозуміло, що Антін Іванович був

повністю задоволений роботою і тим, що всі його музичні задуми втілилися в творі¹⁸.

Кантату «Послання» вперше виконав мішаний хор «Філадельфійський Кобзар» на закінчення ювілейного Шевченківського святкування 10 березня 1962 року у Філадельфії на концерті під назвою «Кобзар Кобзареві». Супроводжувальну партію виконували на двох фортепіано — Р. Гарасимович та Р. Рудницький. Концерт було повторено 8 квітня 1962 року в Нью-Йорку. А 23 травня 1964 року «Кобзар» разом з хором «Трембіта» з Ньюарку заспівали «Послання» з оркестром Музичної академії на Ювілейному концерті до 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка у Філадельфії. 27 червня 1964 року ці самі хори виконували «Послання» у супроводі симфонічного оркестру на святковому концерті з нагоди відкриття пам'ятника Тараса Шевченка у Вашингтоні. Концерти хору «Кобзар» з «Посланням» також відбулися у Чикаго 28 листопада 1964 року, Клівленді і Торонто. 12 грудня 1970 року хор «Кобзар» виконав «Послання» на концерті з відзначення Золотого ювілею 50-річчя творчості та музичної діяльності Антіна Івановича Рудницького.

За свідченням Романа Рудницького, старшого сина композитора, кантата «Послання» належала до тих творів, які сам митець особливо високо оцінював у власному доробку. У приватній розмові Р. Рудницький означив її як «одну з найкращих робіт мого батька» та підкреслив, що в час активного виконання твір «зазнав значної популярності на теренах США та Канади»¹⁹. Ця оцінка є важливим підтвердженням особливого статусу кантати в діаспорному музичному середовищі. Численні виконання «Послання» за участю хору «Кобзар», заснованого й очолюваного А. Рудницьким від 1953 року, засвідчують, що твір функціонував як знаковий приклад української музичної Шевченкіани в еміграції.

Показовим є також факт видання кантати за підтримки Наукового товариства імені Т. Шевченка, дійсним членом якого А. Рудницький став у 1959

¹⁸ Інтерв'ю авторки дисертації з Романом Рудницьким, сином Антіна Рудницького, вересень 2020 року. Особистий архів А. Варшавської.

¹⁹ Там само.

році. У цьому сенсі «Посланіє» постає як матеріалізований знак шевченківської пам'яті в еміграційному культурному просторі — твір, покликаний репрезентувати громадянсько-пророчий образ України поза її географічними межами.

3.3.2. Шевченкове слово у філософсько-художньому дискурсі

Перед аналізом музичної драматургії кантати А. Рудницького необхідно окреслити смислове поле Шевченкового першоджерела. Для композитора поема «*І мертвим, і живим...*» стала своєрідною життєствердною вербальною програмою, у якій уже закладено головні драматургічні опозиції майбутньої кантати: неволя і воля, розбрат і братання, національне забуття і прозріння, історична провина і духовне оновлення. Саме ці смислові вузли визначили подальший добір поетичних фрагментів і логіку музичного розгортання твору. У цьому контексті показовою є думка М. Жулинського, який означає Шевченкове слово як «духовний код української нації», здатний пробуджувати «почуття національної честі та гідності, поваги й любові до рідної культури, мови, звичаїв» [34, с. 1]. Таке розуміння є особливо важливим для аналізу кантати «Посланіє», адже у творі А. Рудницького Шевченкове слово функціонує не тільки як поетичний текст, а як носій національної пам'яті, громадянського заклику й духовної самоідентифікації української спільноти в еміграції.

Поезія Кобзаря посідає особливе місце в українській культурній пам'яті, оскільки поєднує історичне, національне, етичне та пророче начала. У суспільній свідомості Т. Шевченко постає не лише як поет, а як символ національного самопізнання, духовної неперервності та морального звернення до української спільноти. Для діаспорного середовища ця функція набувала особливої ваги: Шевченкове слово ставало засобом збереження зв'язку з Батьківщиною, способом актуалізації історичної пам'яті й формою духовного опору асиміляції.

У сучасному шевченкознавстві особливу увагу приділено міфопоетичному й історіософському вимірам творчості поета. Г. Грабович пояснює істо-

ричні уявлення Шевченка не стільки антропоцентризмом, скільки міфоцентризмом, наголошуючи, що його історизм «у суті своїй міфологічний» і ґрунтується на метаісторичному перетворенні історичного змісту в символічний, на колективній пам'яті та морально-визвольній функції поетичного слова [23, с. 58–61]. У цьому контексті образ майбутньої України набуває характеру міфотворчої візії, пов'язаної з очікуванням духовного оновлення й прийдешнього «золотого віку» [23, с. 149–161].

Близькою за спрямуванням є думка О. Забужко, яка пов'язує Шевченків міф України із зародженням української національної ідеї. Дослідниця наголошує, що саме у Шевченка українська спільнота вперше постає як єдиний континуум, розгорнутий у відкритому часі й просторі [35, с. 101–102]. Для кантати А. Рудницького ця теза має безпосереднє значення: адресати Шевченкового послання — *«мертві, живі і ненарожденні»*, *«в Україні і не в Україні»* — утворюють саме такий понадчасовий образ національної спільноти, особливо промовистий в умовах еміграції.

Україна у Шевченковому «Посланні» не зводиться лише до території, етнографічного простору чи історичної пам'яті. Вона постає як морально-історична спільнота, як простір відповідальності, провини, надії та майбутнього духовного відродження. Саме тому у поемі поєднуються мотиви національного сорому та історичної слави, братерського єднання та розбрату, духовного прозріння та пророчого застереження. Для А. Рудницького ця багатшарова семантика є особливо важливою, оскільки дала можливість вибудувати кантату як послідовне розгортання образу України — від трагедійної картини занепаду до ідеї духовного оновлення й братання.

Для подальшого музикознавчого аналізу особливо важливими є смислові константи Шевченкового тексту, які визначають його внутрішню драматургію. М. Жулинський, аналізуючи життєтворчість Т. Шевченка, виокремлює низку провідних образів, тем, мотивів і символів його поезії. У контексті поеми *«І мертвим, і живим...»* особливо значущими постають константи *«слава»*, *«ідеал»* і *«слово»*. І. Дзюба, зі свого боку, акцентує поняття *«слова»* і

«слави», а також звертає увагу на родинну семантику Шевченкового мислення. Саме ці смислові поля — слава, слово, родина, братання, правда, воля — згодом набувають музично-драматургічного втілення у кантаті А. Рудницького.

Константа «слава» у Шевченковому тексті має подвійний зміст. З одного боку, вона пов'язана з історичною пам'яттю, козацьким минулим і національною гідністю; з іншого — містить вимогу відповідального прочитання власної історії: «*Та читайте / Од слова до слова, / Не минайте ані титли...*». І. Дзюба слушно трактує славу як «правду буття України» і «модус самоствердження українського народу» [27, с. 452]. Для А. Рудницького ця константа важлива ще й тому, що в кантаті вона переходить у площину хорового, колективного висловлювання: слава України осмислюється не як минула велич, а як можливість духовного відродження.

Ідеальна модель майбутньої України у Шевченка пов'язана з образом братерської спільноти, морального очищення і національної згоди. Фінальні рядки поеми — «*І оживе добра слава, / Слава України... / Обніміться ж, брати мої*» — проєктують майбутнє як простір духовного примирення, де історична травма долається через братання, правду і волю. Саме ця ідея стає одним із головних векторів кантатної драматургії А. Рудницького: від трагедійного прологу — до фінального громадянсько-пророчого утвердження.

Константа «слово» у поемі отримує не лише поетичний, а й пророчодієвий характер. Шевченкове слово звернене до тих, хто втратив зв'язок із власною історією, мовою і народом; воно виконує функцію духовного наставництва, викриття й пробудження. У музичному задумі А. Рудницького ця функція посилюється завдяки хоровому звучанню: індивідуальне поетичне звернення перетворюється на колективне проголошення, а вербальний імператив набуває масштабної музично-драматургічної сили.

Не менш важливою для поеми є родинна семантика. Образи матері, братів, дітей, родини й дому утворюють у Шевченка моральну модель нації. Руйнування родинного зв'язку символізує руйнування великої національної спільноти, тоді як заклик до братання означає можливість її відновлення.

Афористична формула «*В своїй хаті своя правда, / І сила, і воля*» концентрує цю ідею в образі власного дому — духовного, морального й національного простору, у якому народ може набути правди, сили й свободи.

У подальшому шевченкознавстві поема «*І мертвим, і живим...*» осмислюється як один із сакральних текстів історіософії Кобзаря. Є. Нахлік наголошує на романтичному образі України як центральному, емоційно наснаженому й ідейно значущому образі Шевченкової поезії [86, с. 19]. Саме в «Посланії» цей образ постає особливо драматично: Україна є водночас простором болю, провини, сорому, надії та майбутнього оновлення.

Жанрово-інтонаційний аспект поеми розкриває Н. Чамата, яка відносить «*І мертвим, і живим...*» до типу ораторського повчального вірша й визначає ораторський вірш як інтонаційний тип, зорієнтований на декламаційну функцію слова [159, с. 291]. Для кантати А. Рудницького ця характеристика є принциповою. Ораторська природа поеми з її закликами, пророцтвами, сатиричними інвективами й афористичними формулами безпосередньо відповідає хорowo-симфонічному способу музичного втілення. Важливою є й жанрова природа поеми як послання. Н. Чамата трактує послання як форму письмового звернення автора до реального або умовного адресата з метою донесення судження, розмислу чи повідомлення [159, с. 306]. У Шевченковому тексті адресат максимально розширений: це не одна особа, а вся українська спільнота — минула, сучасна й майбутня, «в Україні і не в Україні». Саме ця адресність робить поему особливо близькою до діаспорного досвіду, адже вона ніби задалегідь включає в коло звернення українців поза межами Батьківщини.

Отже, поема «*І мертвим, і живим...*» постає як вербально-сміслова програма кантати А. Рудницького. У ній поєднано ті образи й ідеї, які визначають подальшу музичну драматургію твору: трагедійний стан України, викриття національного самозречення, пророче застереження, заклик до навчання, братання, правди, волі й духовного оновлення. Шевченкове слово в цьому контексті має не лише літературне, а й архітектонічне значення, задаючи смислові наративи, контрастні площини, кульмінаційні зони та фінальну

спрямованість кантати. Саме тому наступний етап аналізу має бути зосереджений на тому, як ці вербальні смисли переходять у музичну форму — хорову декламацію, синтагматичне членування, ладо-гармонічну напругу, поліфонічне розгортання і загальну драматургію «Посланія».

3.3.3. Особливості музично-драматургічного втілення слова і музики у симфонічній кантаті «Посланіє»

Проблема взаємодії словесного тексту й музики у вокальних жанрах має розгалужену традицію музикознавчого осмислення. Її різні аспекти висвітлено у працях А. Калініної [44], І. Лаврентьєвої [66], Т. Озарка [88], А. Полканова [94], К. Ручьєвської [115], О. Фрайт [157; 158], колективній монографії «Аналіз вокальних творів» [2] та ін. У цих дослідженнях розроблено підходи до аналізу вокального твору, типології вокальної мови, співвідношення поетичного синтаксису та музичного фразування, а також способів інтонаційного, ритмічного й формотворчого переосмислення вербального тексту. У контексті цієї дисертації особливого значення набуває концепція музично-вербальної еміненності О. Фрайт, яка дає змогу розглядати слово не як зовнішню літературну основу, а як смисловий, архітектонічний і драматургічний чинник музичного твору.

Мовознавець М. Кочерган, характеризуючи синтаксис як розділ мовознавства, зазначає, що його об'єктом є «дослідження структури і функцій висловлення, інтерпретованих у комунікативному аспекті, тобто у відношенні до позначуваної ситуації, до мовця і слухача» [60, с. 248]. Учений виокремлює два основні розділи синтаксису — синтаксис частин мови і синтаксис речення [60, с. 248]. У контексті подальшого аналізу кантати А. Рудницького особливого значення набуває саме синтаксис речення, оскільки він дає змогу простежити внутрішню структуру висловлювання, його комунікативний тип, семантику та можливі способи смислового членування: «синтаксис речення описує внутрішню структуру, комунікативний тип речень, їхню семантику і синонімічні перетворення» [60, с. 248].

У процесі мовлення мовленнєвий потік розпадається на окремі відрізки, що виокремлюються за допомогою різних фонетичних та інтонаційних засобів. До таких одиниць належать фраза, синтагма, фонетичне слово, склад і звук, кожна з яких має власні критерії членування. Для аналізу поетичного тексту кантати «Посланиє» особливо важливими є фраза, синтагма та наголошене слово, оскільки саме вони дають змогу простежити взаємодію мовного синтаксису, поетичної інтонації та музичного фразування.

У довідковій літературі з української мови фраза визначається як найбільша одиниця вимови, що «характеризується смисловою завершеністю, синтаксично-фонетичною цілісністю й інтонаційною оформленістю» та обмежується двома тривалими паузами [165, с. 31]. Водночас наголошується на відмінності між фразою і реченням: речення є граматичною одиницею, тоді як фраза — фонетичною; при цьому одне речення може охоплювати кілька фраз. У виданні «Сучасна українська літературна мова» зазначено також, що довжина фрази може варіюватися залежно від характеру мовлення: у діалогічному висловлюванні вона здебільшого коротша, тоді як у монологічному — розгорнутіша [78]. Отже, фраза поєднує смислову завершеність, інтонаційну цілісність і паузове відмежування від інших одиниць мовленнєвого потоку.

Меншою мовленнєвою одиницею є синтагма. Вона визначається як відрізок усного мовлення, що в межах фрази становить окрему інтонаційно-смислову єдність. Синтагми відокремлюються паузами, слабшими за фразові, а на останнє слово синтагми припадає синтагматичний наголос, якому підпорядковуються інші, слабші наголоси [78, с. 32]. Синтагма може складатися з одного або кількох слів, а її членування в окремих випадках впливає на смисл висловлювання. Саме тому в аналізі вокально-хорового твору синтагматичний поділ є важливим не лише як мовознавча процедура, а і як спосіб виявлення тих смислових акцентів, які композитор може виділяти засобами вокальної інтонації, ритму, паузування, гармонії та фактури.

Синтагми, своєю чергою, поділяються на фонетичні слова. Фонетичне слово трактується як відрізок мовного потоку, об'єднаний одним словесним

наголосом; воно може охоплювати повнозначне слово разом зі службовим, якщо останнє фонетично приєднується до нього [78, с. 33]. У цьому контексті фонетичне слово є важливим для розуміння внутрішньої ритмічної організації тексту, однак у подальшому аналізі кантати основну увагу буде зосереджено саме на фразах, синтагмах і синтагматичних наголосах, оскільки вони безпосередньо пов'язані з музичним членуванням і драматургією хорového висловлювання.

Таким чином, залучення мовознавчого інструментарію дає змогу точніше простежити, як поетичний текст функціонує в музичному творі. Поділ мовлення на фрази, синтагми та наголошені слова створює підстави для аналізу того, як А. Рудницький прочитує Шевченкове слово в кантаті «Послання», які смислові одиниці виводить на передній план і якими музичними засобами — декламацією, ритмічним акцентуванням, паузуванням, ладо-гармонічним напруженням та фактурною організацією — формує драматургічну цілісність твору.

У нашому контексті визначальними методологічними аспектами є:

- аналіз поетичного тексту з точки зору структури речень: поділ на фрази та синтагми і виділення акцентних слів;
- окреслення структури та структуроутворювальних чинників першої частини твору;
- визначення особливостей музичного прочитання слова композитором (узагальнене чи конкретне, силабічний або розспівний тип мелодичної лінії);
- аналіз особливостей побудови вокальної лінії відповідно до трактування словесного тексту композитором.

Поетико-драматургічний стрижень текстової основи кантати вибудовується як послідовне розгортання кількох смислових площин. Початкову становить трагедійна картина національного буття, зосереджена у рядках *«Гірше ляха свої діти / Її розпинають»* та *«І потече сторіками / Кров у синє море»*. Наступний рівень формують риторично-повчальні імперативи — *«Учіться, читайте, / І чужому навчайтесь»*, у яких Шевченкове слово набуває функції

морального заклику. Завершальний вектор пов'язаний із пророчо-утверджувальними формулами «*забудеться срамотня / давняя година*» та «*оживе добра слава / Слава України*», що переводять трагедійний зміст у площину духовного оновлення, братання й віри в майбутнє відродження України.

Оптимістично-утверджувальна спрямованість драматургічного задуму зумовила й авторське коригування фінальної словесної формули. Зміна останніх слів на «*І світ ясний засіяє!*» не порушує смислової логіки Шевченкового першоджерела, а навпаки — посилює його фінальну візію просвітлення, духовного очищення й національного відродження. У такий спосіб А. Рудницький напружує музично-вербальну драматургію кантати навколо переходу трагедійного образу України у пророчий образ її майбутнього оновлення.

А. Рудницький так пояснив свій драматургічний задум у втілені лібрето: «Ціла поема, як її написав Шевченко, відразу мені здавалася задовгою для музично-вокального твору і чимало її рядків, на нашу думку, послабили б у музиці враження сильніших попередніх. Тому я й вибрав з поеми тільки те, що мені здавалося найосновніше для композиції, й що давало можливість контрастів та виразного поділу на окремі частини» [110, с. 116]. Слова, які обирає митець, передають образ України, Слави та Ідеалу, містять пророцтва про долю України в майбутньому. Тобто композитор навмисне обирає такий ідейно-смісловий стрижень, у якому було б висвітлено позицію пророчого слова про трагедію української історії аж до мрії народного прозріння, єднання на основі миру, злагоди, волі, любові, а також національної ідеї. Композитор продовжує, як і всі діаспоряни, будувати міф про Україну, що несе в собі національну пам'ять і прагнення повернутись на омріяну рідну землю.

Можна поділити лібрето на чотири частини відповідно до втілення слова в музичному матеріалі кожної:

Перша частина — Пролог, де експонується образ знедоленого українського народу;

Друга частина — лірико-сповідальна «Нема на світі України»;

Третя частина — пророчі передбачення «І потече сторіками кров у синє море»;

Четверта частина — філософсько-дидактичні судження «*Учітеся, читайте...*» та братання «*Обніміться!*».

Отже, автор лібрето обрав та скомпонував текст таким чином, щоб розкрити всі хвилюючі ідеї українських емігрантів. Текст лібрето можна умовно поділити на чотири сегменти відповідно до поділу частин музичного тексту (див. Додаток Г). Перший сегмент митець розпочинає досить песимістично, зберігаючи ідеї Т. Шевченка. У ньому композитор дає характеристику знедоленого українського народу, передає ностальгійні настрої, які актуалізують тугу і любов до Батьківщини. Другий сегмент з поеми близький А. Рудницькому, оскільки композитор пройшов довгу дорогу по чужих країнах і знає, де лежить його душа. Через кров, пролиту нашими предками, Україна розвивається, і народ хоче жити «на своїй Богом даній землі»²⁰ — цю ідею висвітлено в третій частині лібрето, натомість рядки «*Доборолась Україна*» торкаються внутрішньо-психологічних питань і розмежувань, а найголовніше — не цінування свого, рідного. Четвертий сегмент обраного тексту лібрето набуває ідеалістичного характеру. Це ті візії, які композитор вбачає в майбутньому і передає послання «*І живим, і мертвим, і ненародженим землякам моїм...*». «Укладаючи і оформлюючи музичні ідеї та їх розробку в голові при “Посланію” я мав виняткове щастя: одна за одною родилися музичні думки, які зразу в своїй первісній формі, надавалися до тематичної обробки» [110, с. 116], — писав композитор у своїй монографії.

Для глибшого прочитання тексту звернімося до першої позиції методики, якою є аналіз поетичного тексту першої частини кантати «Посланіє» з точки зору структури речень: поділ на фрази та синтагми, виявлення синтагматичного наголосу. Зазначимо, що текст лібрето містить лише прості речення, у яких є чітке розмежування на фрази. А. Рудницький обирає лише ті рядки, які близькі до його смислового задуму, центральної драматургічної ідеї, що актуально перегукується з тодішнім соціально-політичним станом в Україні.

²⁰ Слова з поезії Маші Сладкової.

Щоб детальніше розібратися, розділимо речення на менші одиниці та позначимо знаками:

/ — поділ на синтагми;

// — на фрази;

слово, виділене жирним накресленням, — це синтагматичний наголос.

*І світає, / і смеркає, // День божий минає, // **І знову** люд потомлений, // І все спочиває. // Тільки я, / мов **окаянний**, // І день / і ніч плачу // На розпутьях велелюдних, // І ніхто не **бачить**, // І не **бачить**, / і не знає // — Оглухли, / не **чують**; // Кайданами **мінються**, // Правдою **торгують**. // І Господа / **зневажають**, // Подивіться / на **рай тихий**, // На свою / **країну**, // **Полюбіте** щирим **серцем** // Велику **руїну**, // **Розкуйтеся**, / **братайтеся**, // У чужому **краю** // Не **шукайте**, / не **питаєте** // В своїй **хаті** / своя й **правда**, // І **сила**, / і **воля** //.*

Проаналізувавши поетичний текст, можна зробити висновки, що речення поділено на фрази і синтагми, які автор за допомогою розділових знаків виокремлює із загального тексту. Однак трапляється подвійне прочитання синтагми: «*І знову люд потомлений*». Цю фразу можна прочитати з двох позицій: «*І знову люд **потомлений***» або «*І знову люд потомлений*». Тому задля точного прочитання, варто подивитися, як з цим текстом працює композитор безпосередньо в музичному тексті. Перша синтагма «*і знову люд*» починається із загалу зменшеним тризвуком від ноти *d* з секундовим підйомом до *as* і зупиняється на тризвуку *d-moll*. Вона характеризується промовлянням кожного складу тексту на одну хорову вертикаль та викладена четвертними тривалостями (тт. 8–9). Другу ж синтагму «*люд потомлений*» написано восьмими тривалостями, що оспівує зменшений тризвук від *d* за допомогою мінорних тризвуків і зменшених септакордів від *a* та *g* на басу *d*. Отже, варто залишити синтагматичний наголос на перше слово фрази «*І знову люд потомлений*», оскільки, очевидно, саме так задумав композитор.

Таблиця 3.2. Фразово-синтагматичне членування поетичного джерела(частина 1)

| Текст | Кількість складів за лібрето |
|----------------------------------|------------------------------|
| І, світає / і смеркає, // | 6 |
| День божий минає, // | 5 |
| І знову люд потомлений, // | 8 |
| І все спочиває. // | 5 |
| Тільки я, / мов окаянный, // | 6 |
| І день / і ніч плачу // | 6 |
| На розпугтях велелюдних, // | 8 |
| І ніхто не бачить, // | 6 |
| І не бачить, / і не знає // — | 7 |
| Оглухли, / не чують; // | 5 |
| Кайданами міняються, // | 7 |
| Правдою торгують. // | 4 |
| І Господа зневажають, // | 7 |
| Подивіться / на рай тихий, // | 8 |
| На свою / країну, // | 4 |
| Полюбіте щирим серцем // | 8 |
| Велику руїну, // | 5 |
| Розкуйтеся, / братайтеся, // | 8 |
| У чужому краю // | 5 |
| Не шукайте, / не питайте // | 8 |
| В своїй хаті / своя й правда, // | 6 |
| І сила, / і воля. // | 6 |

Синтагматичні наголоси, як і в лібрето до опери «Анна Ярославна», підказують головні слова, які хотів виділити і наголосити композитор у музичному матеріалі. Якщо прочитати виділений жирним накресленням вербальний текст, зрозумілим стає сюжет першої частини Кантати, тобто пересторога та прохання пробудити в українцях почуття національної гідності та заклик до усіх прошарків населення брататися і любити свою Батьківщину.

Другим пунктом методики є окреслення структури та структуроутворювальних чинників першої частини кантати «І мертвим, і живим...». Починається твір урочисто, *Maestoso*, короткою інструментальною інтродукцією, що налаштовує слухача на емоційну атмосферу, образ твору, жанр. Першу частину (*Grave*) написано у двочастинній формі. Кожен розділ завершується інструментальною каденцією. Розділи різняться жанрами, тональними центрами, розміром, темпоритмом промовляння слів. *Перший* — гомофонно-

гармонічного зразка, являє собою двочастинну форму, поділену відповідно до поетичного слова: один — «І світає, і смеркає», другий — «Подивіться на рай тихий». Тональний план першого розділу формується так: *c-moll – A-dur – b-moll – E-dur – G-dur – a-moll*. Відхилення в тональності відбуваються за допомогою альтерованих співзвуч домінантової та субдомінантової груп. Партія фортепіано насичена, зберігає один фактурний тип, наближається до відтворення повноти звучання оркестру.

Зауважимо, що вокальна партія хору відповідає синтагматичному та фразовому поділу поетичного тексту. Композитор виокремлює їх довгими тривалостями, паузами та гармонічними зв'язками у фортепіанній партії. Перша фраза складається із двох синтагм, де наголошеними словами є «смеркає» та «світає», що мають однакові музичні шляхи вирішення. В обох випадках скандується текст на одній висоті та мають однакову ритмічну модель. Фрази «*День божий минає*», «*І знову люд потомлений*» та «*І все спочиває*» не мають поділу на синтагми, однак синтагматичні наголоси є. У першій фразі слово «*минає*» передано автором шляхом розспіву другого складу, що вибудовує в хорівій партитурі рух малим мажорним з чергуванням зменшеного септакордами. У другій та третій фразах композитором вирішено промовляння тексту на одній музичній висоті з поступовим у першому випадку висхідним, у другому — низхідним рухом, не більшим за інтервал малої терції. До кінця першої частини ще фіксуються шістнадцять фраз з тексту, сім з яких мають поділ на синтагми.

Цікаво було б розглянути ще ті випадки, які пов'язані зі смисловими константами «слово», «ідеал», та «родина». До категорії «родина», а точніше до її розколу, можна віднести фрази, що передають внутрішньодержавний розбрат: «*Кайданами міняються*», «*Правдою торгують*», «*І Господа зневажають*». Усі три вирази вирішуються шляхом виключення всіх голосів хору, окрім басу, партія фортепіано підтримує напружений стан завдяки тремоло низки зменшених септакордів. Вони не мають поділу на синтагми, однак мають виділені слова. У першому випадку слово «*міняються*», сенс його компо-

зитор виявляє за допомогою поступового руху в межах малої терції з поверненням на початковий звук *d*. У другому ж — «торгують» — поступовим висхідним секундовим рухом тріолей *h* – *e*. Третя фраза «І Господа зневажають» композитором підкреслюється секундовим рухом з ноти *f* першої октави до *a* малої октави, при цьому кожен склад слова припадає на одну ноту.

Звертає на себе особливу увагу фраза «Розкуйтеся, братайтеся», що проєктує смислову константу «слово», у якій присутні дві синтагми. Вони мають чіткий поділ тільки на рівні вербального тексту (розділені комою), але у партитурі А. Рудницький вирішує ці слова об'єднати та двічі повторити для ствердження ідеї. У першій синтагмі наголошеним словом є «розкуйтеся», яке композитор підкреслює висхідним квартовим стрибком від ноти *a* та ритмічно вкладає в таку модель: ♩ ♩. ♩ ♩. Вдруге повторена секвенційно без ритмічних змін від *fis*. Синтагма ж «братайтеся» — мелодизується завдяки висхідному квінтовому стрибком та повертається на початковий звук. На відміну від попереднього, перший склад розспівується восьми тривалостями, ритмічна схема така: ♩ ♩. ♩ ♩.

Другий розділ першої частини — хорова чотириголосна fuga на дві фрази «В своїй хаті, своя правда» і «І сила, і воля» (схему аналізу fugи дивитися у Додатку Д). У цьому розділі змінено жанрову концепцію, і митець виокремлює лише дві фрази, на яких будується вся fuga. Експозицію fugи побудовано досить класично. По черзі вступають голоси в порядку: бас — тенор — сопрано — альт, проводячи головну тему. Тональний план також є досить традиційним: *тоніка* — *домінанта* — *тоніка*, винятком є четверте, трохи скорочене, проведення теми, що проходить у паралельному мінорі.

Починається fuga — *Allegro con brio* — з проведення теми у басовому голосі. Тональність *B-dur*; динаміка *forte*. Інтонаційно тему побудовано на висхідному русі на інтервал кварту із її заповненням. Ритмічне вирішення було акцентоване на пунктирному ритмі в межах розміру 3/4. Складовою теми є три ланки діатонічної висхідної секвенції по секундах. Третя — ніби «пружина» розпрямляється на слові «воля» у тоніку октавою вище зі спадом на цей

самий інтервал. На слово припадає синтагматичний наголос, таким чином композитор виділяє найголовніше, чого прагнув сам, волю українському народові. Ці слова вже стали афоризмом і відображають смислову константу «слово», яке виступає духовним наставником і просвітителем. Таке рішення, як у цьому випадку, автор утілює в усіх наступних проведеннях.

Точну відповідь у тенорів, тобто друге проведення теми, написано в тональності фа мажор. Протискладення побудовано на обернених інтонаціях теми, таким чином відбувається ніби постійний рух вниз. Низхідний напрям самих мотивів компенсується висхідними стрибками на сексти. Як і в першому проведенні теми, композитор включає три ланки висхідної секвенції, однак змінює крок із секунди на кварту. Крім інтервальних змін, автор ритмічно стискає музичний текст таким чином, що ланка займає дві чверті на відміну від тричетвертного кроку в самій темі. Протискладення не утримується, тому в подальшому всі контрапункти довільні.

Наступне проведення теми в сопрановому голосі у тональності *B-dur*, однак каданс виписує А. Рудницький у паралельній тональності *g-moll*, таким чином відбувається невелика зміна в темі фуги. При збереженому звучанні *B-dur* є квартовий затакт, а абсолютну висоту всієї теми змінено на секундну вниз, тобто затактовий початок мав би бути не з першого, а з сьомого відносно ступеня. Такий варіант теми у подальшому розвитку з'являється ще двічі у драматургічно вагомих моментах форми.

Проведення теми в альтів в *g-moll* згодом змінюється на однойменний мажор. Починається тема з домінанти й переходить у невелику інтермедію, що звучить на слові «воля», яке вимовляється п'ять разів, скоріше як заклик. Вона побудована на секвенційному підйомі, з розспівами двох складів «во»–«ля», й передбачає високі професійні навички виконавця. Проте ритмічно музичний текст викладено контрастно відносно попереднього — всі рівні восьмі ноти. Після цієї інтермедії виокремлюється розробковий розділ фуги, позначений передусім стретними проведеннями, тембровим дворазовим та чотириразовим ущільненням теми, оберненими варіантами теми та новою тона-

льною сферою: *Es-dur* – *f-moll* – *B-dur* – *g-moll* – *As-dur*. Стрета виписана в один такт, й проходить в інтервал чистої кварта між басом та сопрано. У супроводі фортепіано щільні октави та пасажні фігури шістнадцятими. Стретне проведення скорочене, оскільки застосовані лише дві ланки секвенції, вона фактично стає протискладенням на матеріалі теми. Далі тема проходить у тенорів у дорійському ладу від ноти *f*, що змінюється пізніше на *F-dur*. Тут яскраво відчуваються елементи натурально-ладових звучань. Проведення теми у тенорів звучить у *B-dur*; це той варіант із затактом на VII ступені, який мав би бути при третьому проведенні експозиції. Ця тема набуває міцнішого звучання завдяки альтам, які під'єднуються до тенорів у терцію.

Ідея ущільнення звучання теми знаходить подальшу реалізацію. Тепер усі чотири голоси дзеркально розходяться, формуючи нову драматургічну ідею у розвитку теми — її оберненій трансформації. У гармонії цього чотириголосного проведення привертають увагу фонізми зменшеного септакорду та великого нонакорду.

Обернена тема у сопрано, яку написано в тональності фа мінор, вступає стретно на тлі проведення основної теми у фортепіанному супроводі в *As-dur*. В інших хорових голосах — паузи. Це сприймається як нова фаза розвитку. На відміну від експозиції, де порядок вступу голосів був спрямований уверх (бас – тенор – сопрано – альт), тут голоси вступають у зворотному напрямку (сопрано – альт – тенор – бас), що створює певний контраст: більш полегшене, прозоре звучання цього епізоду. Стрета, що поєднує сопрано і альти, поступово закріплює тональність *As-dur*; а тенорове проведення відбувається в оберненому варіанті.

Повертається основний варіант теми (із затактом на VII ступені) у басовому голосі в субдомінантовій тональності *Es-dur* на тлі вільних контрапунктів інших хорових голосів. Цей момент сприймається як початок репризного розділу. Він переростає у великий предикт-інтермедію, що розтягується аж на 33 такти до фінального викладу теми фуги. Інтермедію позначено канонічними імітаціями в хорі та збільшенням звучання тривалостей. Репризне ак-

тивне проведення басів і тенорів, розширене за допомогою додаткових ланок секвенції, поєднується зі вступом сопрано та альтів. Вони вступають в унісон, а далі розходяться у інтервал терцію. Основна тональність *B-dur*, хоча завершення всієї фуги відбувається в *Es-dur*.

Отже, у музиці хорової фуги досить показовим є орієнтація на інтонаційний та гармонічний стиль М. Лисенка. Особливістю гармонічної мови мистця є інтенсивні мажоро-мінорні підміни акордів. Нестабільний тональний план на початку фуги компенсується масованим закріпленням *Es-dur* у кінці першої частини. Фортепіанна постлюдія починається мелодичною цитатою М. Вербицького «Ще не вмерла Україна» на 3/4 (*Es-dur, G-dur*), що ще раз підкреслює відданість та творчі наміри А. Рудницького.

Для постлюдії показовими гармоніями стають знайомі нам за хоровою фузгою зменшені септакорди та нонакорди, однак уже малі. Напружені гармонічні блукання, що надають експресивності та барвисте емоційне заспокоєння наприкінці, що відображають імпресивність, викликають аналогії з пізньоромантичними експериментами Р. Вагнера, І. Малера, Б. Лятошинського (їх великі септакорди).

Друга частина — Andante semplice — на слова «Нема на світі України, немає другого Дніпра!». Порівняно з іншими частинами досить невелика за розмірами. Тональний план частини: *a-moll – As-dur – E-dur – a-moll*. Починається із соло сопрано, поступово голоси підключаються в терцію, досягаючи характеру схвильованих спогадів завдяки простим акордовим побудовам (T^5_3 , T_6 , T^6_4). Секстовий висхідний стрибок з поступовим заповненням, а потім секвенційним повторенням складають головну тему другої частини, і цей хід є досить характерним для цієї композиції. Розмір чергується з 6/8 і 9/8, що нагадує швидкоплинний та ревучий Дніпро. Майже завжди партію хору дублює фортепіано, виключенням є деякі невеликі зв'язки між головними драматургічними вузлами форми.

З перших звуків відчувається глибока туга композитора за рідною землею. Форма двочастинна, поділена за рахунок хорового виконання без супро-

воду між частинами. Перша — написана у ля мінорі з відхиленням у *As-dur* і завершенням в *a-moll*. За характером досить спокійна та щемлива, баркарольного типу, побудована досить на простому матеріалі, однотематична. Друга частина починається хорovým шепотом закритим ротом із добуванням складу «Мм...». У цій частині продовжено думку першопочаткового задуму, а всі компоненти: і слова, і музика працюють саме на створення образу Батьківщини.

Третя частина — кульмінація драматургії, у ній відтворено Шевченкові пророчі застереження на слова «Доборолась Україна». Тональний план всієї частини: *c-moll – F-dur – f-moll – as-moll*. За формою тричастинна побудова. Перша — двочастинна форма, що включає дві контрастні різномасштабні побудови: період повторної будови (тт. 1–18) та період розвиваючого типу (тт. 19–36), друге речення періоду інструментально викладене, побудоване на остинатних постукуваннях в басу, як застереження, що прозвучать у наступному розділі. Завершується розділ на опорі з ферматою на *f*, утверджуючи тональність *F-dur*.

Другу побудову на слова «Розкуються незабаром заковані люде...» написано у тональності *f-moll*. Форма двочастинна: перший розділ — період єдиної будови (тт. 37–52), другий — складається з двох речень (тт. 53–72) та завершується в тональності *es-moll*. На слова «*I потече сторіками кров у синє море*» розпочинається третій розділ. Мелодію побудовано на остинатних постукуваннях звуків, хвилеподібних наростаннях та спадах, ритмізованих, синкопованих моделях. Усі ці дії спрямовані на кульмінаційний момент, що припадає на слова «*схаменіться! Настане суд!*». Партія фортепіано в кульмінаційній зоні ритмізована, проте викладена четвертними тривалостями, а в хорovій партії тріольним ритмом, поступовими рухами вгору та вниз, альтерованими звуками, що підвищує напругу. Гармонічний розвиток відбувається за рахунок секвенції по зменшених тризвуках вгору і вниз. У партії акомпанементу митець використовує низку зменшених септакордів.

Композитор нівелює тональні центри, використовуючи нестійкі акорди і септакорди, ймовірно це пов'язано з вербальним текстом, тривогою, застереженням. До моменту кульмінації А. Рудницький у частинах з другої до четвертої використовує в хоровій партії локрійський лад від *h*. Незважаючи на те, що фортепіанна партія є другорядною, але, на нашу думку, роль її не зменшується, а навпаки, вона доповнює вокальні партії, тим самим стаючи на рівних з нею. Якщо на початку можна приблизно визначити тональні центри (*C-dur – F-dur – e-moll*), то в наступних двох зробити це важко. Скоріше за все структуру акордів можна визначити як акустичний феномен. Тому позначками виокремлені лише структури акордів. У т. 86 — використані септакорди однакові за структурою, і якщо подивитися не на басову лінію, а на голосоведення, вони розташовані по півтонах. Перший і четвертий септакорд взаємообернені септакорди, до якого рух відбувається шляхом другого і третього зменшених септакордів. Завершується третя частина драматизованим інструментальним інтерлюдом, котрий є найбільшим за обсягом та насиченим темами з частин «Послання».

Завершальна частина — на слова «*Учітєся, брати мої*», є розв'язанням конфлікту і затверджує головні драматургічні ідеї. Вона побудована на темах з інтерлюдю. Форма двочастинна. Перша частина розмірена, виписана довгими (половинними і цілими) тривалостями, імітація читання повчання для українського народу. Тональним центром можна вважати *C-dur* і *Cis-dur*. Другий розділ частини — на слова «*Обніміте ж, брати мої*».

Отже, кантата «Послання» — це знаковий твір у мистецтві української діаспори США, який гучною хвилею прокотився багатьма містами Америки й Канади. Обрана поема Шевченка свідчить про сум і тугу за Батьківщиною, яку композитор передав досить щемливо та душевно. Музична мова митця, як у цьому творі, так і в опусах пізнього періоду, відповідає національному напрямку в українській музиці — неокласицизму. Особливо відчутним у доробку А. Рудницького є вплив творчості М. Лисенка.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

У розділі здійснено аналітичне осмислення образу України як музично-вербального концепту у творчості А. Рудницького американського періоду. Розгляд камерно-вокального циклу «Три пісні на слова Т. Шевченка», ор. 25, опери «Анна Ярославна» та симфонічної кантати «Послання» дав змогу виявити різні жанрові, образно-сміслові та драматургічні способи репрезентації України у зрілому доробку композитора. Обрані твори показують, що українська тема в американський період творчості А. Рудницького набуває значення цілісної художньої системи, у якій поетичне слово, історичний сюжет, лібрето, програмність, інтонаційно-жанрова палітра, фортепіанна чи оркестрова фактура та формотворча логіка взаємодіють у процесі творення національно окресленої образності.

Методологічно важливим для цього розділу стало залучення поняття музично-вербальної еміненності. У творах А. Рудницького слово не функціонує як зовнішня літературна основа, що підлягає музичному озвученню. Навпаки, воно набуває архітектонічної, драматургічної та семантичної функції. Поетичний текст, лібрето або заголовок твору визначають не лише тематичне поле композиції, а й спосіб її музичного розгортання. У цьому сенсі музика А. Рудницького не ілюструє вербальний матеріал, а вступає з ним у складну систему взаємодії, де слово задає смислові вузли, а музика поглиблює, переакцентує та узагальнює їх через інтонацію, гармонію, фактуру, тембр, формотворчу та жанрову логіку.

З'ясовано, що камерно-вокальний цикл «Три пісні на слова Т. Шевченка», ор. 25 репрезентує інтимно-психологічний вимір шевченківської образності у творчості А. Рудницького. Композитор працює з Шевченковим словом як із семантично активним матеріалом, здатним до пунктуаційного переакцентування, ритміко-синтаксичного переосмислення та формотворчого ущільнення. Зазначено, що у першому солоспіві «Немає гірше, як в неволі» образ України прямо не окреслений, однак ілюзорно присутній через семантику неволі, долі, волі, чужини та болісного самозаглиблення героя. Другий солоспів

циклу, «Якби зустрілися ми знову», формує інтимно-меморіальний рівень втілення образу України. Його романсова фактура, м'яка декламаційність, тональна двозначність, півтонові загострення та репризне переосмислення початкового матеріалу спрямовані на створення внутрішнього простору пам'яті. Лірична ситуація уявної зустрічі прочитується не лише як приватний психологічний стан, а як знак духовного тяжіння до втраченого світу. Батьківщина постає не як зовнішньо проголошений національний образ, а як пам'ять про рідне, що зберігається у сфері інтимного переживання та набуває особливої еміграційної загостреності. Завершальний солоспів «Радуйся, ниво непополитая!» переносить шевченківську семантику у пророчо-візіонерську площину. Шевченкова «нива» осмислюється як узагальнений образ української землі, покликаної до очищення, благодатного преображення та майбутнього воскресіння. Текстові скорочення, зміна пунктуаційних акцентів і перегрупування поетичних фрагментів спрямовані на посилення цього пророчого смислу. Музично твір виходить за межі камерного романсу і наближається до камерної кантатності, оскільки сольний голос і фортепіано утворюють простір гімнічно-пророчого висловлювання.

У розділі розглянуто оперу «Анна Ярославна» як історико-державницьку репрезентацію України в діаспорному культурному просторі. З'ясовано, що звернення А. Рудницького до постаті Анни Ярославни було зумовлене не лише інтересом до історичного сюжету, а й прагненням представити Україну через княжу добу, державницьку тяглість та європейську належність України-Руси. Історичний матеріал у цій опері функціонує як аргумент української суб'єктності. Київ, Ярослав Мудрий, Анна, мотив династичного союзу та ідея рівноправного зв'язку Русі з Францією утворюють аксіологічну основу твору. Особливе значення має програмна формула опери. Перший варіант «Анна Регіна» акцентував би королівський статус героїні у французькому середовищі, тоді як назва «Анна Ярославна» переносить смисловий центр на її київське походження, родову належність і зв'язок із державницькою традицією України-Руси. У такому ракурсі назва твору виконує функцію програмового паратексту

та номеносферного маркера. Вона одразу спрямовує сприйняття на доньку Ярослава Мудрого як репрезентантку української історичної суб'єктності.

Аналіз лібрето та історії сценічного втілення опери засвідчив, що «Анна Ярославна» — це чи не наймасштабніший культурно-організаційний та мистецький проєкт американської діаспори другої половини 1960-х років. При цьому обмеженість фінансових і постановочних можливостей, відсутність повноцінних декорацій, самостійне виготовлення костюмів, потреба режисерської координації тощо виявляють специфіку еміграційного мистецького середовища, доволі обмеженого у фінансових ресурсах. Проте прем'єра в Карнегі-голі 1969 року стала публічним актом української культурної репрезентації, оскільки історичну тему України-Руси було представлено в одному з найпрестижніших концертних просторів США.

Основний смисл опери зосереджено на постаті Анни Ярославни, яка входить у французький державний простір, однак зберігає зв'язок із київським походженням, руським правом і моральною традицією Батьківщини. Символічним є фінал твору, де Анна зупиняє прагнення Генріха покарати на смерть Монморансі й Боярина Ігоря, наголошуючи на праві Русі, у якому немає смертного присуду. Отже, фінальна розв'язка має не тільки сюжетне, а й аксіологічне значення: у ній Україна-Русь утверджується як культура високого морального вибору, історичної тяглості та європейської суб'єктності.

У підрозділі 3.3 доведено, що симфонічна кантата «Послання» є одним із найвагоміших і концепційно зрілих звернень А. Рудницького до Шевченкового слова. У контексті тривалої шевченківської лінії композитора, що охоплює ранню хорову «Гамалію», камерно-вокальні твори, кантату «Послання» та пізню ораторію «Гайдамаки», цей твір посідає особливе місце як монументальне хорово-симфонічне осмислення України. Якщо у циклі ор. 25 Шевченкова образність реалізована у камерно-психологічній площині, то в «Посланнях» вона набуває соборно-національного й громадянсько-пророчого звучання.

Наголошено на тому, що Шевченкова поема «І мертвим, і живим...» стала для А. Рудницького вербально-смісловою програмою кантати. У ній

уже закладено головні драматургічні опозиції майбутнього твору: неволя і воля, розбрат і братання, національне забуття і прозріння, історична провина і духовне оновлення. Саме ці смислові вузли визначили добір поетичних фрагментів, контрастність частин, кульмінаційну логіку та фінальну спрямованість композиції. У цьому контексті особливо важливою є авторська робота з текстом. А. Рудницький свідомо добирає з поеми ті рядки, які забезпечують контрастність, виразний поділ на частини й можливість монументального музичного розгортання.

У підрозділі окреслено також смислові константи Шевченкового першоджерела, важливі для музичної драматургії кантати. Константа «слава» пов'язана з історичною пам'яттю, національною гідністю та майбутнім духовним відродженням. Особливу увагу приділено синтагматичному членуванню поетичного тексту та його музичному втіленню. Залучення мовознавчого інструментарію дало змогу показати, що фраза, синтагма й синтагматичний наголос у кантаті безпосередньо пов'язані з хоровим фразуванням, ритмічним акцентуванням, паузуванням і ладо-гармонічною організацією. У першій частині кантати композитор вибудовує трагедійний образ України через напружене хорове висловлювання, складну гармонічну мову, фактурну насиченість та загострену декламаційність. Другий розділ першої частини, що побудований як хорова fuga на словах «В своїй хаті, своя правда» і «І сила, і воля», має особливе формотворче та семантичне значення. Поліфонічне розгортання цих афористичних рядків перетворює Шевченкове слово на колективне хорове проголошення. Тема fugи, її квартова інтонаційна основа, пунктирний ритм, секвенційний розвиток, стретні проведення й поступове темброве ущільнення спрямовані на утвердження ідеї правди, сили та волі як основ національного самоствердження. Важливим смисловим знаком є також поява у фортепіанній постлюдії мелодичної цитати М. Вербицького «Ще не вмерла Україна», що посилює національно-репрезентативний вимір кантати.

Друга частина кантати, пов'язана зі словами «Нема на світі України, немає другого Дніпра», репрезентує лірико-сповідальну сферу твору. Тут об-

раз Батьківщини набуває ностальгійного, емоційно заглибленого характеру. Третя частина містить пророче застереження і стає кульмінаційною зоною драматургії. У ній композитор застосовує остинатні ритмічні формули, синкоповані моделі, зменшені акордові структури, нестійкі гармонічні комплекси та нівелювання тональних центрів. Завершальна частина на слова «Учітеся, брати мої» і «Обніміте ж, брати мої» виконує функцію розв'язання головної драматургічної напруги, утверджуючи ідею духовного братання та майбутнього оновлення України.

Отже, у третьому розділі з'ясовано, що образ України у творчості А. Рудницького американського періоду функціонує як багаторівневий музично-вербальний концепт. У камерно-вокальному циклі ор. 25 він постає у внутрішньо-психологічному та меморіальному вимірі. В опері «Анна Ярославна» цей образ набуває історико-державницького та європейсько-репрезентативного значення. У симфонічній кантаті «Послання» він розгортається як соборно-національний, громадянсько-пророчий і духовно-відроджувальний образ. Таким чином, три аналітичні блоки розділу репрезентують різні, проте взаємопов'язані форми осмислення України.

ВИСНОВКИ

Відповідно до поставлених у вступі завдань отримано такі висновки.

1. Українська діаспора постає складним історико-культурним феноменом, сформованим на перетині економічних, політичних, воєнних, колонізаційних і культурно-ідентифікаційних чинників. Її становлення охоплює ранні форми позатериторіального українського буття, масові трудові переселення кінця XIX — початку XX століття, міжвоєнну політичну еміграцію, повоєнне розселення переміщених осіб, а також пізніші хвилі міграції, пов'язані з новими історичними викликами. У цьому процесі міграція була лише початковою умовою діаспорного існування; власне діаспора поставала тоді, коли розсіяна спільнота набувала інституційної оформленості, виробляла механізми солідарності, підтримувала мову, віру, історичну пам'ять і символічний зв'язок з Україною.

Українська громада у США сформувала одну з найпотужніших моделей діаспорної самоорганізації. Її функціонування забезпечували церква, преса, братські й взаємодопомогові товариства, жіночі та молодіжні організації, професійні об'єднання, наукові інституції, політичні комітети, мистецькі групи, хори, школи, видавництва, концертні ініціативи та культурно-просвітницькі центри. Саме через ці інституції українці у США змогли інтегруватися в американське суспільство, не втративши при цьому етнокультурної окремішності та зв'язку з національною традицією.

Мистецьке середовище української діаспори США функціонувало як самостійний простір її збереження, розвитку й міжнародної репрезентації. Музика в цьому середовищі виконувала функції культурної пам'яті, духовного самозбереження, національного виховання та представлення України в іншомовному просторі. У такому контексті постать Антіна Рудницького набула особливого значення, оскільки його діяльність поєднала європейський про-

фесійний вишкіл, досвід українського модернізму, еміграційне буття та послідовне служіння українській культурній ідеї.

2. Категорія життєтворчості виявилася продуктивною для аналізу постаті композитора-емігранта, оскільки дала змогу розглядати біографію митця як динамічну систему самопроектування, ціннісного вибору, професійної самоорганізації, комунікативної поведінки та творчого самовияву. У випадку еміграційного митця життєтворчість охоплює не лише створення музичних творів, а й педагогічну, виконавську, диригентську, музикознавчу, критико-публіцистичну, організаційну та громадську діяльність. Саме тому життєтворчість А. Рудницького розглянуто як спосіб його культурного буття, у якому біографічні події, історичні злами, професійні ролі, національна пам'ять і художня творчість утворюють цілісну систему.

Методологічну основу дослідження становить поєднання історико-культурного, діаспорознавчого, біографічного, архівно-джерелознавчого, феноменологічного, системного, порівняльного, герменевтичного, інтермедіального та музикознавчого підходів. Особливе значення мають біфуркаційний, рольово-диспозиційний, компенсаторний, інституційний і музично-вербальний механізми аналізу. Вони дали змогу побачити, як еміграція, втрата безпосереднього зв'язку з Батьківщиною, входження в нове середовище, участь у діаспорних інституціях і звернення до національно значущих текстів перетворювалися на вузлові моменти творчого самовизначення митця.

Важливим методологічним результатом стало поєднання життєтворчого підходу з музично-вербальним аналізом. Якщо перший уможлиблює осмислити митця в системі біографічних зламів, професійних ролей і культурних стратегій, то другий виявляє, як ці життєві й світоглядні вибори конкретизуються у структурі музичного твору — через слово, назву, поетичний текст, лібрето, історичний сюжет, фольклорну алюзію, національний символ, інтонаційну драматургію та жанрову семантику. У такому ракурсі музика А. Рудницького постає не лише як автономна художня система, а як форма культурної пам'яті й комунікації української спільноти в еміграції.

3. Український період життєтворчості А. Рудницького постає як формувальна матриця його особистості. Родинне середовище, позначене високим рівнем інтелектуальної, громадської та культурної активності, сформувало в майбутнього композитора широту мислення, багаторольовість і відчуття відповідальності перед українською культурою. Навчання у В. Барвінського, студії в Берліні, контакти з європейським модернізмом, зацікавлення музикою І. Стравінського, Б. Бартока, Ф. Бузоні та ін. митців-новаторів, а також праця в Харкові, Києві та Львові стали ключовими професійно-світоглядними біфуркаціями, які змінювали масштаб його самоусвідомлення й відкривали нові форми творчої дії.

У творчості 1920–1930-х років сформувалася одна з провідних моделей художнього мислення А. Рудницького: поєднання модерної музичної мови з українським національним тематизмом, фольклорним матеріалом, історико-культурними образами та інтонаційними маркерами. Це виразно простежується у фортепіанній Сонаті оп. 10, камерно-вокальних творах на символістські й орієнтальні тексти, а також в опері «Довбуш». Український період засвідчив, що модернізм А. Рудницького розвивався як спроба модерного осмислення української музичної ідентичності.

Американський період не став розривом із попереднім досвідом, а означив його перенесення в новий соціокультурний простір. Вимушена еміграція, неможливість повернення, адаптація до американського середовища, конфлікти з частиною діаспори, інституційна праця, педагогічна діяльність, організація концертного життя та звернення до історико-національної тематики стали головними біфуркаційними вузлами зрілого етапу. У США А. Рудницький перетворив географічну віддаленість від України на послідовну культурну стратегію, у межах якої зберігав, осмислював і репрезентував українську музичну традицію в іншомовному середовищі.

4. Архівно-джерельна база дослідження охоплює широкий комплекс опублікованих і неопублікованих матеріалів, які дають можливість реконструювати життєтворчість А. Рудницького в біографічному, родинному, профе-

сійному, інституційному та музично-творчому вимірах. Особливе значення мають Фонд № 1188 Марії Сокіл-Рудницької у ЦДАМЛМ України, архіви Наукового товариства імені Шевченка у Нью-Йорку, матеріали УВАН у США, НБУВ, Library of Congress, The New York Public Library, WorldCat / Stanford Libraries, архів Меморіального кабінету-музею Бориса Лятошинського, а також приватний архів родини Рудницьких, переданий авторці дисертації. У сукупності ці матеріали поєднують родинно-біографічну, професійно-творчу, епістолярну й інституційну оптику дослідження.

Фонд Марії Сокіл-Рудницької репрезентує не лише матеріали самої співачки, а й родинний архів подружжя Рудницьких, що містить документи, пов'язані з Антіном Рудницьким, його творчістю, концертною діяльністю, листуванням, родинним оточенням і мистецькими контактами. Архів НТШ у Нью-Йорку, зі свого боку, репрезентує передусім професійно-творчий вимір: нотні автографи, ескізи, чернетки опер, камерні, вокальні, хорово-оркестрові твори, листування та музикознавчі тексти. Ці два архівні масиви особливо важливі для реконструкції американського періоду: перший відкриває родинно-середовищний контекст, другий — творчо-професійний та епістолярний.

Особливу цінність набули щоденники Марії Сокіл-Рудницької 1938–1948 років, які у дисертаційному дослідженні інтерпретовано як реляційно-гетеродіаристичний простір реконструкції життєтворчості А. Рудницького. Хоч вони і не є прямим самосвідченням композитора, проте уможливили відтворити його постать крізь оптику найближчого родинного, емоційного, побутового й професійного оточення. Епістолярні документи, зокрема листи А. Рудницького до Б. Лятошинського, мають фрагментарний і асиметричний характер, однак саме ця фрагментарність виявляє розірваність українського музичного простору ХХ століття та водночас засвідчує прагнення митця підтримувати зв'язок між діаспорно-американським і київським культурними середовищами.

5. У культурному просторі української діаспори США А. Рудницький реалізував себе як митець комплексного типу. Його діяльність не обмежува-

лася композиторською творчістю, а охоплювала диригування, фортепіанне виконавство, педагогіку, музикознавство, музичну критику, організацію концертного життя, хорову практику, оперні ініціативи та просвітницьку роботу. Саме ця багаторольовість стала однією з головних ознак його життєтворчості в еміграції. У США він постає у ролі провідного культурного діяча, будівничого української музичної інфраструктури.

Особливо вагомою була його діяльність у хоровому, концертному й оперному житті діаспори. Праця з мішаним хором «Філадельфійський Кобзар», участь у Союзі українських хорів Америки, заснування Української оперної компанії, організація музичних шкіл, педагогічна діяльність у Філадельфії та інших освітніх осередках засвідчують інституційний масштаб його праці. Через ці форми діяльності А. Рудницький підтримував український репертуар, формував виконавське середовище, сприяв міжпоколінньому передаванню музичної традиції та розширював присутність українського мистецтва в американському культурному просторі.

Як музикознавець і культурний репрезентант української громади А. Рудницький прагнув не лише виконувати й популяризувати українську музику, а й концептуально осмислити її історичний розвиток. Його праця «Українська музика: історично-критичний огляд» стала спробою інтегрувати материкову й діаспорну музичну культуру в єдиний історичний наратив.

6. Образ України у творчості А. Рудницького американського періоду функціонує як багаторівневий музично-вербальний концепт. У камерно-вокальному циклі «Три пісні на слова Т. Шевченка», ор. 25, він постає у внутрішньо-психологічному й меморіальному вимірі. Шевченкові смислові домінанти неволі, долі, волі, пам'яті й духовного утвердження втілюються через вокальну інтонацію, фортепіанну фактуру, ладо-гармонічну організацію та формотворчу логіку циклу. Індивідуальне ліричне переживання в цих солоспівах набуває ширшого національного звучання, перетворюючись на форму пам'яті про Україну в еміграції.

В опері «Анна Ярославна» образ України набуває історико-державницького та європейсько-репрезентативного значення. Постать Анни осмислюється не лише як образ французької королеви, а як носійки київської пам'яті, моральної шляхетності й незнищеного зв'язку з Україною-Руссю. Український пісенний матеріал, епічні інтонації, дзвоніві асоціації, гімнічні звороти, хорові сцени й сакрально-державницька символіка формують у творі музично-сценічний образ Києва як духовного центру походження героїні та знака історичної суб'єктності України.

У симфонічній кантаті «Посланіє» образ України розгортається як соборно-національний, громадянсько-пророчий і духовно-відроджувальний. Шевченкове слово в цьому творі не є лише літературною основою, а виступає головним смислотворчим чинником музичної драматургії. Особливо вагомим є поліфонічне розгортання афористичних рядків «*В своїй хаті, своя правда*» та «*І сила, і воля*», де поетичний текст перетворюється на колективне хорове проголошення ідеї національного самоствердження. У цьому творі А. Рудницький досягає монументального втілення Шевченкової ідеї України як простору правди, сили, волі та духовного оновлення.

7. Життєтворчість А. Рудницького має вагоме значення для української музичної культури ХХ століття, оскільки репрезентує один із важливих, але тривалий час недостатньо інтегрованих у вітчизняний музикознавчий дискурс векторів її розвитку. Його постать поєднує досвід західноукраїнського інтелектуального середовища, європейської професійної освіти, українського музичного модернізму міжвоєнної доби, радянсько-українського музичного простору 1920–1930-х років і зрілої творчості в умовах американської еміграції. У цьому сенсі А. Рудницький є репрезентантом розірваної, але внутрішньо цілісної української музичної історії, що розгорталася одночасно в материковому та діаспорному вимірах.

Його спадщина засвідчує, що українська музична культура діаспори США була не допоміжним або маргінальним явищем, а самостійним простором збереження, трансформації та міжнародної репрезентації національної

традиції. Композиторські твори, хорові й оперні ініціативи, педагогічна праця, музикознавчі тексти, архівні матеріали, листи та щоденникові свідчення формують багатовимірну картину діяльності митця, для якого еміграція не означала втрати України, а стала формою її символічного, інтонаційного, історичного та інституційного відновлення.

Для сучасного осмислення мистецької спадщини української діаспори США життєтворчість А. Рудницького набуває особливої актуальності. Вона спонукає до повернення забутих або маловідомих імен у національний культурний канон, до системної каталогізації й видання архівних матеріалів, до виконавської актуалізації творів українського зарубіжжя та до переосмислення історії української музики як єдиного, але політично й географічно розгалуженого процесу. Отож постать Антіна Рудницького постає як символ продуктивної діаспорної життєтворчості, у якій особиста біографія, національна пам'ять, мистецька праця та культурна місія зливаються в цілісну модель служіння українській музиці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Азарова Ю. Діалог традицій Сходу і Заходу в музиці постмодернізму. *Народна творчість та етнографія*. 2021. № 3. С. 7–25. URL : <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2018/3/7.pdf> (дата звернення: 06.04.2026).
2. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.
3. Архів Меморіального кабінету-музею Бориса Лятошинського. Матеріали, пов'язані з Антіном Рудницьким та українським музичним середовищем ХХ ст. [Два листи від А. Рудницького до Б. Лятошинського]. [15 квітня, 1963 р.; 8 березня, 1965 р.]. Без інв. №.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Изд. 2-е., Москва : Музыка, 1971. 373 с.
5. Барабаш Ю., Боронь О., Дзюба І. Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка. Київ : Наукова думка, 2008. 376 с.
6. Басса О. Міжнаціональний поетичний діалог у камерно-вокальних творах західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2024. № 7. С. 94–98. <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331684>
7. Бачинський Ю. Українська еміграція. Львів : З друк. НТШ ім. Т. Шевченка, 1914. Т. 1 : Українська імміграція в З'єдинених Державах Америки : з 75 ілюстраціями і двома картами. 1914. XVI, 492 с.
8. Бачинський Ю. Українська імміграція в Сполучених Штатах Америки ; ред. і авт. передм. В. Маркусь. 2-ге вид. Київ : [б. в.], 1995. 342 с. (Бібліотека Української Діаспори ; ч. 1).
9. Біловус Л. Діяльність української церкви у США в обороні національних духовних практик як чинника збереження національної ідентичності

(на матеріалі періодичної преси української діаспори). *Україна–Європа–Світ*. 2017. Вип. 20. С. 337–345.

10. Біловус Л., Яблонська Н. Українськомовна періодика діаспори США як важливий чинник збереження комунікації між еміграцією та Україною. *Гуманітарні студії : історія та педагогіка*. 2022. Вип. 2. С. 8–18. URL : <https://gsip.wunu.edu.ua/index.php/gsipua/article/view/45> (дата звернення: 09.05.2025).

11. Бондаренко А. Образ Київської Русі в українській інструментальній музиці 1960-х — 1980-х років : кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво, галузь знань 02 Культура і мистецтво ; Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2025. 246 арк.

12. Будівнича української жіночої долі : до 130-річчя від народження Мілени Рудницької. *Центральний державний історичний архів України. м. Львів*. Львів, 2022. URL : https://tsdial.archives.gov.ua/index5_25.html (дата звернення: 10.06.2026).

13. Варварцев М. З історії української етнічності в Італії (до проблеми типології). *Українська діаспора*. Київ ; Чикаго : Редакція енциклопедії української діаспори при НТШ (США), 1992. С. 13–18.

14. Варшавська А. Епістолярний спадок Антіна і Марії Рудницьких. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 84. Т. 1. С. 117–123. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-1-16>

15. Варшавська А. «І мертвим, і живим...»: пророчі ідеї Тараса Шевченка в кантаті «Посланіє» Антіна Рудницького. *Українське музикознавство*. 2021. Вип. 47. С. 150–160. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256746>

16. Варшавська А. Романтичні характеристики гармонії в камерно-вокальних творах Віктора Косенка на вірші поетів-символістів. *Українське музикознавство*. 2023. Вип. 49. С. 83–88. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2023.49.298983>

17. Винниченко В. Щоденник = Diary. Т. 1 : 1911–1920 / ред., вступ. ст. і прим. Г. Костюка. Едмонтон ; Нью-Йорк : КІУС ; УВАН, 1980. 499 с.
18. Витвицький В. Антін Рудницький — музичний критик і музикознавець. *Рудницький А. Про музику і музик* ; Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1980. С. 7–11. (Бібліотека українознавства ; ч. 39).
19. Вишневецький І. Велика культурна подія з приводу прем'єри опери «Анна Ярославна» в Нью Йорку. *Шлях перемоги*. 15 червня 1969 року. С. 9–12.
20. Владика Костянтин Богачевський. *Синод Єпископів Української Греко-Католицької Церкви*. URL : <https://synod.ugcc.ua/data/vladyka-kostyantyn-bogachevskyy-3394/> (дата звернення: 21.06.2026).
21. Гомон Т. Муза і Лятошинський (на матеріалі епістоляріїв композитора 1914–1916 років). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113. С. 38–62. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2015_113_7 (дата звернення: 25.09.2025).
22. Гомон Т. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. 255 арк.
23. Грабович Г. Поет, як міфотворець: семантика символів у творчості Тараса Шевченка. Київ : Критика, 1998. 206 с.
24. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. Київ : Критика, 2014. 414 с.
25. Грицак Я. Нарис з історії України: формування української модерної нації. Київ : Генеза, 1996. 360 с.
26. Грінченко М. Історія української музики. 2-ге вид. Нью-Йорк : Видання Українського музичного інституту в Нью-Йорку, 1961. 149 с. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/26994/file.pdf> (дата звернення: 25.09.2025).
27. Дзюба І. З криниці літ : у 3 т. Т. 2 : Шевченко і світ; Естетика і культурологія; Знайомство з десятою Музою; «Бо то не просто мова, зву-

ки...»; Тернисті дороги порозуміння. *Іван Дзюба*. Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. 973 с.

28. Дитиняк М. Українські композитори : біо-бібліографічний довідник. Едмонтон : Канадський інститут українських студій, Альбертський університет, 1986. 160с. URL : <https://diasporiana.org.ua/slovniki-dovidniki/13643-ukrayinski-kompozitori-bio-bibliografichniy-dovidnik/> (дата звернення: 08.06.2026).

29. Драч І. Українська діаспора. Харків : Фоліо, 2019. 286 с.

30. Євтух В. Українська діаспора. *Енциклопедія історії України: Україна—Українці. Кн. 2* ; Редкол.: В. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : В-во «Наукова думка», 2019. 842 с.. URL : <https://www.history.org.ua/?termin=2.22> (дата звернення: 08.06.2026).

31. Єрмаков І., Пузіков Д. Життєтворчі компетенції особистості : практико зорієнтований посібник. Донецьк : Каштан, 2007. 242 с.

32. Житкевич А. Розсіяні світами. Нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заокеанських берегах Америки : у 2 т. Т. І. Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. 352 с.

33. Жовніренко Л. Проблеми збереження національної ідентичності української діаспори закордоном: вчора, сьогодні і завтра. *Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті* : зб. ст. з пленарного засідання ради конгресу. Львів : 2012. С. 86–88.

34. Жулинський М. Духовний будівничий України. Київ : Мистецтво, 2017. 320 с.

35. Забужко О. Шевченків міф України. Спроби філософського аналізу. Київ : Абрис, 1997. 146 с.

36. Заставний Ф. Українська діаспора. Львів : Світ, 1991. 176 с.

37. Зубик А. Українська діаспора: суспільно-географічне дослідження. Львів : Простір-М, 2019. 440 с.

38. Ільків А. Жанр щоденника в українській літературі другої половини ХХ — початку ХХІ століть : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 ; Прикарпат-

ський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2008. 222 арк.

39. Ільків А. Інтимний епістолярій українських письменників другої половини XIX — початку XX ст. (жанрові аспекти). *Слово і час*. 2016. № 4. С. 26–34. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2016_4_5 (дата звернення: 04.07.2025).

40. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів : 1995. 318 с.

41. Ільницький Р. Призначення українців в Америці. Нью-Йорк : Вид. стараннями проф. Т. Гунчака, проф. В. Ісаєва і мист. Б. Титли, 1965. 126 с.

42. Історія Спілки Української Молоді. СУМ. URL : <https://cym.org/about/history/> (дата звернення: 09.06.2026).

43. Кабка Г. Дискурс особових текстів діячів вокальної культури у мистецькому середовищі України 1950–1970-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 ; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2015. 182 арк.

44. Калініна А. Принципи співвідношення слова та музики у вокальних циклах композиторів другої половини XX століття : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» ; галузь знань 02 «Культура і мистецтво» ; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 280 арк.

45. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

46. Качараба С., Рожик М. Українська еміграція. Еміграційний рух зі Східної Галичини та Північної Буковини у 1890–1914 рр. Львів, 1995. 121 с.

47. Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колеса. Львів : НТШ, 2003. 378 с.

48. Ключковська І. Новітні явища у діаспорі. Світовий та український конгрес. *Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті* : зб. ст. з пленарного засідання ради конгресу. Львів : 2012. С. 41–47.

49. Коляструк О. Документи особового походження як джерела з історії повсякденності. *Український історичний журнал*. 2008. № 2. С. 145–153.

50. Кондрашевська Ю. Проблема збереження національної ідентичності української діаспори (на прикладі українців Канади в другій половині ХХ ст.). *Схід*. 2017. № 1. С. 64–69. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Skhid_2017_1_12 (дата звернення: 04.07.2025).

51. Копиця М. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 480 арк.

52. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії ; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ : Автограф, 2008. 528 с.

53. Копиця М. Методологічні інваріанти джерелознавства як складові формування нової концепції історико-музичних процесів ХХ століття. *Мистецькі обрії*. 2002. Вип. 3. С. 72–81.

54. Копиця М. Питання джерелознавства ХХ ст. у світлі ідей музичної україністики І. Ф. Ляшенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 16. С. 49–53.

55. Корній Л. Андрій Ольховський і його «Нарис історії української музики». *Ольховський А. Нарис історії української музики*. Київ : Музична Україна, 2003. С. 29–46.

56. Корній Л. Андрій Ольховський. Повернення із забуття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. Вип. 113 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках. С. 14–23.

57. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів ; До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

58. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.

59. Котор Г. Успіх наших артистів у Варшаві. *Діло*. 27.05.1937.
60. Кочерган М. Загальне мовознавство : підручник ; вид. 2, випр. і доп. Київ : Видавничий центр «Академія», 2006. 463 с.
61. Кривда Н. Культурологічний аспект проблеми «Чужий / Інший» у філософському дискурсі. *Гуманітарний часопис : збірник наукових праць*. 2007. Вип. 4. С. 32–38.
62. Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення. Київ : Академія, 2008. 272 с.
63. Кримський С. Ранкові роздуми ; відп. ред. Т. Акулова. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. 115 с.
64. Кузик Д. Антін Рудницький: Життя і творчість. *Овид*. 1961. № 2 (113). С. 20–23.
65. Куропась М. Історія української іміграції в Америці : збереження культурної спадщини ; пер. на укр. мову В. Павловський ; вист. підгот.: М. Шуст, Х. Певна; Укр. Музей. Нью-Йорк: [б.в.], [1984]. 99 с.
66. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 80 с.
67. Лазаревич Є. Антін Рудницький як музикознавець (у 110-ту річницю від дня народження). *Українська музика*. 2012. № 3. С. 80–86.
68. Лазебник С., Лещенко Л., Макар Ю. Зарубежные украинцы. Київ : Україна, 1991. 352 с.
69. Лист А. Рудницького до Б. Лятошинського. 15 квітня 1963 р. Меморіальний кабінет-музей Бориса Лятошинського. 2 арк. Мова та орфографія оригіналу.
70. Лист А. Рудницького до Б. Лятошинського. Томс-Рівер, Нью-Джерсі, 8 березня 1965 р. Меморіальний кабінет-музей Бориса Лятошинського. 2 арк. Мова та орфографія оригіналу.
71. Лист митрополита Андрея Шептицького до владики Костянтина Богачевського. Львів, 31 жовтня 1938 р. Архів Аліни Варшавської. Машинодрук. Фотокопія.

72. Лозинський А. Основні питання діаспори до України. *Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті* : зб. ст. з пленарного засідання ради конгресу. Львів : 2012. С. 28–31.

73. Луняк Є. Анна Руська — королева Франції в світлі історичних джерел. Київ : Книга, 2012. 208 с.

74. Ляшенко І. Проти фальсифікації історії музики. *Музика*. 1971. № 6. С. 4–5.

75. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. Изд. 3-е. Москва : Музыка, 1986. 528 с.

76. Мазоха Г. Епістолярна спадщина і парадигми наукового дослідження. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. 2005. № 24. С. 88–92.

77. Мартинова Н. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини ХХ сторіччя : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво ; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2018. 196 арк.

78. Медушевский А., Лобода В., Марченко Л., Плющ М. Современный украинский литературный язык. Киев : Вища школа, 1975. 398 с.

79. Мишуга Л. Пропам'ятна книга: з нагоди сорокалітнього ювілею УНС. Джерсі Сіті, Нью-Джерсі, 1936. 752 с.

80. Мишуга Л. Українці у вільному світі. Джерсі Сіті : УНС, 1954. 383 с.

81. Мишуга Л. Як формувався світогляд українського емігранта в Америці. *Пропам'ятна книга, видана з нагоди сорокалітнього ювілею УНС*. Джерсі Сіті, Нью-Джерсі, 1936. 753 с.

82. Музичне життя Харкова. Розмова з диригентом Харківської опери А. Рудницьким. *Діло*. 1928. Ч. 109.

83. Муха А. Рудницький Антін Іванович. *Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник*. Київ : Музична Україна, 2004. С. 255.

84. Надтока Г., Потіха З. Українська діаспора в Канаді: історіографічний огляд. *Вісник Черкаського університету. Серія: Історичні науки*. 2021. Вип. 2. С. 22–31. <https://doi.org/10.31651/2076-5908-2021-2-22-31>

85. Настасівський М. Українська іміграція в Сполучених Державах. Нью-Йорк : Видання Союзу українських робітничих організацій, 1934. 256 с. URL : <https://diasporiana.org.ua/ukrainica/16539-nastasivskiy-m-ukrayinska-imi-gratsiya-v-spolucheni-derzhavah/> (дата звернення: 06.02.2025).

86. Нахлік Є. «І мертвим, і живим, і ненародженим...», і самому собі: Шевченкове ословлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції / НАН України, Ін-т Івана Франка. Львів, 2014. 471 с.

87. Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX-XX веков: Г. Малер, Р. Штраус : учеб. пособие. Киев : Муз. Украина, 1990. 168 с.

88. Озарко Т. Музика і слово. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2025. Вип. 77. С. 90–98. <http://dx.doi.org/10.30970/vpl.2025.77.14009>

89. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.

90. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва ; пер. з ісп. О. Товстенко *Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори*. Київ : Основи, 1994. С. 238–272. URL : <https://lib.com.ua/uk/book/degumanizatsiia-mistetstva/?page=11> (дата звернення: 21.06.2026).

91. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукиjanович. Львів : БаК, 2004. 160 с.

92. Підківка О. Рудницький. *Після довгих років забуття. Про життя і творчість українських композиторів*. Дрогобич : Посвіт, 2008. С. 229–245.

93. Піскун В. Політичний вибір української еміграції (20-і роки XX ст.) ; Укр. іст. т-во, Київський національний університет імені Т. Шевченка. Центр українознавства. Київ : МП «Леся»; Нью-Йорк, 2006. 671 с.

94. Полканов А. Феномен камерного співу : від естетичних настанов до музично-мовних властивостей : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 ;

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 187 арк.

95. Полтава Л. Анна Ярославна: лібрето до опери на 3 дії в 5 відслонах. Нью-Йорк : Свобода, 1969. 18 с. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/16910/file.pdf> (дата звернення: 21.06.2026).

96. Попович М. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1998. 728 с.

97. Попок А. Новітня еміграція з України: проблеми інтеграції в нові суспільства та співпраці з історичною батьківщиною. *Вісник Національної академії державного управління при Президентові України*. 2006. Вип. 1. С. 307–313.

98. Попок А. Закордонне українство як об'єкт державної політики. Київ : Альтерпрес, 2007. 227 с.

99. Попок А., Лазебник С. Історична Батьківщина-діаспора: європейський досвід взаємин. Київ : Альтипрес, 2003. 152 с.

100. Ржевська М. Модернізм. *Українська музична енциклопедія* ; Ін-т мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України ; ред. колегія: Г. Скрипник, А. Калениченко, І. Сікорська та ін. Київ : ІМФЕ, 2011. Т. 3. С. 447–450.

101. Рижова О. Китайська тема в німецькому й українському символізмі (на прикладі порівняння інструментальної фактури в «Пісні про землю» Г. Малера й циклу на вірші китайських поетів Б. Лятошинського). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 420–425. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2019.177784>

102. Рудницький А. Американські музичні імпресії. *Діло*. 1938. 23, 25, 28 (від 29.10).

103. Рудницький А. Анна Ярославна = Anna Yaroslavna : опера на 3 дії, 5 відслон із взаємин України-Руси та Франції в XI ст., лібретто Л. Полтави. [Jersey City: Svoboda, 1969]. 24 с. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/16909/file.pdf> (дата звернення: 21.06.2026).

104. Рудницький А. Берлінська опера. *Діло*. 1934 (від 28.04).
105. Рудницький А. З концертової салі. Йоган Штраус. *Діло*. 1937 (від 2.02).
106. Рудницький А. З концертової салі. Наймарк — Фільдеш — Рубінштайн. *Діло*. 1936 (від 17.03).
107. Рудницький А. З концертової салі. Шерхен-Мінцер. *Діло*. 1937 (від 3.02).
108. Рудницький А. Київська опера. *Діло*. 1931. Ч. 38 (від 20.02).
109. Рудницький А. Музичне життя в Харкові. *Діло*. 1929 (від 15.02) Ч. 42.
110. Рудницький А. Про музику і музик ; Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : НТШ, 1980. 336 с. (Бібліотека українознавства ; ч. 39). URL : <https://diasporiana.org.ua/mistetstvo/9478-rudnitskiy-a-pro-muziku-i-muzik/> (дата звернення: 06.02.2025).
111. Рудницький А. Симфонічний концерт: Лятошевський — Однопософ. *Діло*. 1937 (від 6.03).
112. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с. URL : <https://diasporiana.org.ua/mistetstvo/14276-rudnitskiy-a-ukrayinska-muzika-istorichno-kritichniy-oglyad/> (дата звернення: 06.02.2025).
113. Рудницький А. Шевченківський концерт у Великому театрі. *Діло*. 1936. Ч. 61.
114. Русакова Л. Модернізм: тлумачення у вітчизняному музикознавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 34. С. 86–102. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2012_34_11 (дата звернення: 06.02.2025).
115. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград : Музгиз, 1960. 55 с.
116. Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Беллы Бартока в иллюстрациях. Будапешт : Корвина, 1963. 82 с.

117. Савицька Н. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Споллом, 2008. 319 с.
118. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості. : дис. ... докт. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури ; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ, 2021. 447 арк.
119. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2020. 439 с.
120. Савчук І. Борис Лятошинський. Екзистенційний наратив 1920-х. *Лятошинський Борис. Романси 1920-х*; авт.-упоряд. І. Б. Савчук ; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. С. 15–41.
121. Савчук І., Гомон Т. Особливості формування камерно-інструментальної виражальності Бориса Лятошинського 1910–1920 років: від салонного стилю до симфонічного драматизму. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 85–94. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248430>
122. Савчук І., Гомон Т. Рання творчість Бориса Лятошинського: Семантичний аспект. *Мистецтвознавство України*. 2019. Вип. 19. С. 169–182. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2019_19_22 (дата звернення: 25.09.2025).
123. Савчук І. Романси Бориса Лятошинського 1920-х рр.: Пошуки джерелознавчих реліквій. *Мистецтвознавство України*. 2013. Вип. 13. С. 127–132.
124. Світовий Конгрес Українців: Міжнародна організація. *Ukrainian World Congress: International Organization*. URL : <https://www.ukrainianworldcongress.org/ua/> (дата звернення: 08.06.2026).
125. Слухай Н. Світ сакрального слова Тараса Шевченка. 2-ге вид., перероб. та доп. Київ : ВПЦ Київський університет, 2014. 224 с.
126. Смалъ-Стоцький С. Останній рік Шевченкової поетичної творчості *Шевченкіана діаспори* ; у 6 т. Т. 4 : Поетика Тараса Шевченка ; упоряд. і наук. ред. Р. Радішевський. Київ : Талком, 2018. С. 290–305.

127. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка. Київ : Вища школа, 2000. 207 с.

128. Сокіл-Рудницька Марія Іванівна (1902–1999), українська співачка. ЦДАМЛМ України. Ф. 1188. Оп. 1. 29 од. зб. 1922–1992. URL : https://old-csam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/fl1188_op2.pdf (дата звернення: 08.06.2026).

129. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1938. Приватна колекція Аліни Варшавської. 384 арк.

130. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1939. Приватна колекція Аліни Варшавської. 380 арк.

131. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1940. Приватна колекція Аліни Варшавської. 368 арк.

132. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1941. Приватна колекція Аліни Варшавської. 368 арк.

133. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1942. Приватна колекція Аліни Варшавської. 395 арк.

134. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1943. Приватна колекція Аліни Варшавської. 378 арк.

135. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1944. Приватна колекція Аліни Варшавської. 386 арк.

136. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1945. Приватна колекція Аліни Варшавської. 368 арк.

137. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1946. Приватна колекція Аліни Варшавської. 389 арк.

138. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1947. Приватна колекція Аліни Варшавської. 379 арк.

139. Сокіл-Рудницька М. І. Щоденник. Автограф. Зошит. 1948. Приватна колекція Аліни Варшавської. 368 арк.

140. Союз українських професійних музик у Львові : матеріали і документи / ред.-упоряд. В. Сивохіп, Р. Стельмащук ; Львівська організація Спільки композиторів України. Львів : Сполом, 1997. 144 с.

141. Способин И. Музыкальная форма. Изд. 6-е. Москва : Музыка, 1980. 400 с.

142. Сторінки історії родини Мілени Рудницької : до 130-ї річниці від дня народження української громадсько-політичної діячки, журналістки, письменниці Мілени Рудницької. [Б. м.] : [б. в.], [2022]. 17 с. URL : https://archives.te.gov.ua/media/uploads/130-____.pdf (дата звернення: 10.06.2026).

143. Суворова І. Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції»: порівняльний аналіз американського і українського форматів утілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Вип. 2(63). С. 116–135. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(63\).2024.310295](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(63).2024.310295)

144. Сукало А. Особові фонди представників української діаспори в архівних зібраннях ЦДАМЛМ України. Оперна співачка Марія Сокіл-Рудницька. *Архіви України*. 2016. Вип. 5–6 (304–305): вересень–грудень. С. 285–300.

145. Сухобокова О. Створення Українського конгресового комітету Америки та його діяльність у період «холодної війни». *Проблеми всесвітньої історії*. 2023. № 1(21). С. 112–127. <https://doi.org/10.46869/2707-6776-2023-21-6>

146. Сюта Б. Доля розчакнута навпіл. *Культура і життя*. 1991 (від 13 травня).

147. Гарнашинська Л. «Шевченко — поет сучасний» : прочитання крізь призму шістдесятництва. Київ : КМА, 2014. 270 с.

148. Терещенко А. В опере — «Анна Ярославна». *Дзеркало тижня*. 1995. 22 грудня. URL : https://zn.ua/ART/v_opere__anna_yaroslavna.html (дата звернення: 10.06.2026).

149. Терещенко А. Повернення із забуття. Прем'єра опери А. Рудницького «Анна Ярославна». Київ, 1996. 5 с.

150. Ткач Д. Причини та етапи еміграції серед українців: історичний огляд. *Проблеми всесвітньої історії*. 2025. № 1(29). С. 176–183. <https://doi.org/10.46869/2707-6776-2025-29-9>

151. Тригуб П. Українська діаспора в США: збереження традицій національної культури (історіографія проблеми). *Наукові праці : наук.-метод. журн. ; Чорноморський нац. ун-т імені Петра Могили*. 2007. Т. 74. Вип. 61. С. 122–133.

152. Туркевич В. Анна Ярославна, Королева Франції. Вільна думка : часопис. Сідней (Австралія). 1996, 4 лютого.

153. Удовенко Г. Роль української діаспори у сучасному світі. *Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті : зб. ст. з пленарного засідання ради конгресу*. Львів : Національний університет «Львівська політехніка», 2012. С. 32–34.

154. *Ucraina magna. Vol. I : Українська політична еміграція у ХХ столітті: досвід культурно-спільнотного себепредставлення і самоутвердження в Західному світі : до 130-річчя від дня народження Ольгерда Бочковського ; за заг. ред. В. Піскун ; упоряд. Д. Гордієнко, І. Каневська ; НАН України, Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського*. Київ, 2016. 448 с. URL : http://archeos.org.ua/wp-content/uploads/2023/07/Ucraina_Magna_1.pdf (дата звернення: 21.06.2026).

155. Філоненко Л. Музикознавча і фортепіанна творчість Антіна Рудницького в контексті розвитку українського музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2022. № 6. С. 105–110. URL : <https://mir.dspu.edu.ua/article/view/-265800/261824> (дата звернення: 07.02.2026).

156. Фішер Т. Вечір авангарду: Позднишева & Стрілецька. *Збруч*. 21.10.2026. URL : <https://zbruc.eu/node/57872> (дата звернення: 10.06.2026).

157. Фрайт О. Музично-вербальна емінентність в інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 ; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 442 арк.

158. Фрайт О. Філософська категорія емінентності: проєкція на музично-літературне кореспондування. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 40. С. 79–85. <https://doi.org/10.35619/ucp.mk.vi40.528>

159. Чамата Н. Дослідження з поезики: вірш, жанр, композиція. Київ : КМА, 2016. 499 с.

160. Черкашина-Губаренко М. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.

161. Чернова К. Українська діаспора як соціокультурна система. Київ : ДАКККіМ, 2007. 347 с.

162. Чжан Цзицзін. Український камерно-вокальний цикл 1920-х: жанрово-стильові трансформації та виконавське втілення (на прикладі «Трьох романсів на вірші старовинних китайських поетів» Бориса Лятошинського). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 90. Т. 2. С. 159–165. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-23>

163. Чижевський Д. Філософські твори : у 4 т. ; під заг. ред. В. Лісового ; Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАН України, Наук. Т-во ім. Шевченка в Америці, Укр. Вільна Акад. Наук (США). Київ : Смолоскип, 2005. Т. 1 : Нариси з історії філософії на Україні. Філософія Григорія Сковороди. 2005. XXXVIII, 400 с.

164. Чопик Ю. Нова хвиля еміграції з України. Приклад європейських країн. *Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті : зб. ст. з пленарного засідання ради конгресу*. Львів : Національний університет «Львівська політехніка», 2012. С. 47–50.

165. Шевченко Л., Різун В., Лисенко Ю. та ін. Сучасна українська мова : довідник. Київ : Либідь, 1993. 336 с.

166. Шлепаков А. Українська трудова еміграція в США і Канаді (кінець XIX — початок XX ст.). Київ : АН УРСР, 1960. 199 с.

167. Шухевич Т. «Сюїта» А.Рудницького на симфонічному концерті Львівської філармонії. Діло. 1933 (від 20.02).

168. Antin Rudnyts'kyi papers, 1957–1974 : archival collection. Collection 012 / Shevchenko Scientific Society Archives. New York, NY, USA. 2.9 linear feet. URL: <https://archives.shevchenko.org/repositories/2/resources/37> (date of access: 08.06.2026).

169. Batstone L. “Every Kind of Art Began to Flourish’: Ukrainian music in the modernist context”. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2023. Vol. 136. P. 49–59. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276554>

170. Chyz Y. J. The Ukrainian Immigrants in the United States. Scranton, Pennsylvania : [s. n.], 1939. 32 p. Reprinted from: *The Almanac of the Ukrainian Workingmen’s Association for 1940*. URL : <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/5561/file.pdf> (date of access: 08.06.2026).

171. Dekker R. M. Jacques Presser’s Heritage: Egodocuments in the Study of History. *Memoria y Civilización*. 2002. Vol. 5. P. 13–37.

172. Depkat V. Letters and Diaries as Life Writing. *JAAAS: Journal of the Austrian Association for American Studies*. 2019. Vol. 1. № 1. P. 140–143. <https://doi.org/10.47060/jaaas.v1i1.79>

173. Displaced persons. *Home, Encyclopedia of Ukraine*. URL : <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages\D\I\Displacedpersons.htm> (date of access: 08.06.2026).

174. Eakin P. J. How Our Lives Become Stories: Making Selves. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1999. XII, 207 p.

175. Emigration. *Home, Encyclopedia of Ukraine*. URL : <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages\E\M\Emigration.htm> (date of access: 08.06.2026).

176. Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms. Vol. 1: A–K / edited by Margaretta Jolly. London ; Chicago : Fitzroy Dearborn Publishers, 2001. URL : https://api.pageplace.de/preview/-DT0400.9781136787447_A23880399/preview-9781136787447_A23880399.pdf (date of access: 08.06.2026).

177. Greyerz K. von, Hrsg. *Selbstzeugnisse in der Frühen Neuzeit: Individualisierungsweisen in interdisziplinärer Perspektive*. München : Oldenbourg, 2007. 307 s.

178. Hallock J. *Defining diaspora: Expanding upon process-oriented analysis of diaspora engagement*. Oxford : Centre on Migration, Policy and Society, University of Oxford, 2018. 24 p. (Working Paper ; No. 138 ; WP-18-138). URL : https://www.compas.ox.ac.uk/wp-content/uploads/WP-2018-138-Hallock_Defining-diaspora.pdf (access date: 08.06.2026).

179. Huntington S. P. *The Clash of Civilizations? Foreign Affairs*. 1993. Vol. 72, № 3. P. 22–49. <https://doi.org/10.2307/20045621>

180. Huntington S. P. *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster, 1996. 367 p.

181. Kabka H., Kazantseva-Kabka O. *Ukrainian Vocal School of the 1950s–1970s in the Personal Memoir Writings: The Sociocultural and Artistic Aspects*. *Scientific Journal “Artistic Culture. Topical Issues”*. 2023. № 19(1). P. 140–152. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283144](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283144)

182. Lejeune P. *On Diary* / ed. by J. D. Popkin, J. Rak. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 2009. URL : https://web.english.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lejeune_On_Diary.pdf (date of access: 09.06.2026).

183. *Mission and History — Shevchenko Scientific Society*. *Shevchenko Scientific Society — Наукове Товариство ім. Т. Шевченка*. URL : <https://shevchenko.org/about-us/mission-and-history/> (date of access: 09.06.2026).

184. New York Group. *Internet Encyclopedia of Ukraine*. URL : <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CN%5CE%5CNewYorkGroup.htm> (date of access: 09.06.2026).

185. Pan-American Ukrainian Conference. *Home, Encyclopedia of Ukraine*. URL : <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages\P\A\-\Pan6AmericanUkrainianConference.htm> (date of access: 09.06.2026).

186. Plast Ukrainian Scouting Organization. *Encyclopedia of Ukraine*. URL :

<https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CP%5CL%5CPlastUkrainianYouthAssociation.htm> (date of access: 09.06.2026).

187. Presser J. Memoires als geschiedbron. Uit het werk van dr. J. Presser / red. M. C. Brands, J. Haak, Ph. de Vries. Amsterdam : Athenaeum–Polak & Van Genneep, 1969. P. 277–282.

188. Rudnytsky Antin // Nicolas Slonimsky Collection. Library of Congress. Music Division. ML31.S6. Box 226. Biographical Materials on Composers and Performers, 1920–1989.

189. Rudnytsky Antin // Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U.S. Archives. Call No. CXIV. 1934–1968. 19.5 cm. 1 box, 2 folders.

190. Rudnytsky Roman. Letters and Cards. August 1968–August 1973 // Rosina Lhevinne papers. The New York Public Library. Music Division. Call No. JPB 94-4. Box 8, folder 13 [MAI-45282].

191. Satzewich V. The Ukrainian Diaspora. London ; New York : Routledge, 2002. 271 p. URL : https://api.pageplace.de/preview/-DT0400.9781134434954_A24507181/preview-9781134434954_A24507181.pdf (date of access: 09.06.2026).

192. Schöfberger I., Manke M. Diasporas and their contributions: a snapshot of the available evidence. IOM Global Data Institute Thematic Brief. Issue Nr. 3. Berlin : Global Data Institute, International Organization for Migration, 2023. URL : https://www.migrationdataportal.org/sites/g/files/tmzbd1251/files/2023-09/GDI%20Briefs_Diaspora_.pdf (access date: 08.06.2026).

193. Schopenhauer A. Aphorismen zur Lebensweisheit 1851 / hrsg. von H.-P. Haack, C. Haack. Leipzig : Antiquariat und Verlag Dr. Haack, 2013. 105 s. URL : <https://d-nb.info/1041219032/34> (дата звернення: 10.06.2026).

194. Schumann R., Schumann C. The Marriage Diaries of Robert and Clara Schumann: From Their Wedding Day through the Russia Trip / ed. by G. Nauhaus; trans. by P. Ostwald. Boston: Northeastern University Press, 1993. 256 p.

195. Smith S., Watson J. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. 2nd ed. Minneapolis ; London : University of Minnesota Press,

2010. 392 p. URL : <https://archive.org/details/readingautobiogr0000smit/page/n9/-mode/2up> (access date: 08.06.2026).

196. Stanley L. The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences. *Auto/Biography*. 2004. Vol. 12, No. 3. P. 201–235. <https://doi.org/10.1191/0967550704ab014oa> URL : https://www.dhi.ac.uk/san/oslo_publications/Epistolariumpdf.pdf (access date: 08.06.2026).

197. Steinbrügge L. Marie-Madeleine de Lafayette, Edgar Allan Poe und der zirkulierende Brief. Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen / hrsg. von Irmela von der Lühe, Anita Runge. Göttingen : Wallstein Verlag, 1997. S. 231–241.

198. Temporary protection for persons fleeing Ukraine — monthly statistics. *Language selection | European Commission*. URL : https://ec.europa.eu/eurostat/statistics-explained/index.php?title=Temporary_protection_for_persons_fleeing_Ukraine_-_monthly_statistics (date of access: 08.06.2026).

199. The Ukrainian Weekly. URL: <https://subscription.ukrweekly.com/> (date of access: 09.06.2026).

200. Ukrainian Fraternal Association. *Encyclopedia of Ukraine*. URL : <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CU%5CK%5CUkrainianFraternalAssociation.htm> (date of access: 09.06.2026).

201. Ukrainian Institute of Modern Art. *About*. URL : <https://uima-chicago.org/about-2-1> (date of access: 09.06.2026).

202. Ukrainian National Association. *Encyclopedia of Ukraine*. URL : <https://www.encyclopediaofukraine.com/display.asp?linkpath=pages%5CU%5CK%5CUkrainianNationalAssociation.htm> (date of access: 09.06.2026).

203. Ukrainian National Women's League of America. URL : <https://unwla.org/about-us/> (date of access: 09.06.2026).

204. Ukrainian World Congress. Ukrainian World Congress: 55 years in the fight for Ukraine's freedom — Ukrainian World Congress. *Ukrainian World Congress: International Organization*. URL :

<https://www.ukrainianworldcongress.org/ukrainian-world-congress-55-years-in-the-fight-for-ukraines-freedom/> (date of access: 09.06.2026).

205. Ukrainian Writers' Association in Exile "Slovo" records. *Shevchenko Scientific Society Archives*. URL : <https://archives.shevchenko.org/repositories/2/resources/26> (date of access: 09.06.2026).

206. Varshavska A. Shevchenko's Poetry in the Music of Antin Rudnytsky: The Cantata Epistle Based on the Poem "To the Dead, the Living and the Unborn..." *MIST: Art, History, Modernity, Theory: Scientific Journal on Art History and Cultural Studies*. 2025. Vol. 21. P. 221–234. <https://doi.org/10.31500/2309-7752.21.2025.358637>

207. Von der dargestellten Person zum erinnerten Ich: Europäische Selbstzeugnisse als historische Quellen (1500–1800) / hrsg. von K. von Greyerz, H. Medick, P. Veit. Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau, 2001. 374 s.

ДОДАТКИ

Додаток А. СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових фахових виданнях України, що відображають основні наукові результати дисертації:

1. Варшавська А. «І мертвим, і живим...»: пророчі ідеї Тараса Шевченка в кантаті «Посланіє» Антіна Рудницького. *Українське музикознавство*. 2021. Вип. 47. С. 150–160. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2021.47.256746>

Ключові слова: діаспора, Тарас Шевченко, поезія, кантата «Посланіє».

2. Варшавська А. Романтичні характеристики гармонії в камерно-вокальних творах Віктора Косенка на вірші поетів-символістів. *Українське музикознавство*. 2023. Вип. 49. С. 83–88. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2023.49.298983>

Ключові слова: Віктор Косенко, камерно-вокальний твір, романтичні риси гармонії, поети-символісти, Костянтин Бальмонт, Олександр Блок, «Вітер легковий», «Колискова», «Німої ти хочеться мені».

3. Варшавська А. Епістолярний спадок Антіна і Марії Рудницьких. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 84. Т. 1. С. 117–123. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-1-16>

Ключові слова: українські емігранти, щоденники, епістолярний спадок, Антін Рудницький, культурна спадщина, еміграція в США.

Наукові праці апробаційного характеру:

4. Varshavska A. Shevchenko's Poetry in the Music of Antin Rudnytsky: The Cantata Epistle Based on the Poem "To the Dead, the Living and the Unborn..." *MIST: Art, History, Modernity, Theory: Scientific Journal on Art History and Cultural Studies*. 2025. Vol. 21. P. 221–234. <https://doi.org/10.31500/2309-7752.21.2025.358637>

Keywords: the work of Antin Rudnytsky, the poetry of Taras Shevchenko, Epistle, Ukrainian musical Shevchenkiana, Ukrainian diaspora, cantata, word and music, musical dramaturgy.

Відомості про апробацію (доповіді на конференціях):

1. Варшавська А. Актуалізація пророчих ідей Тараса Шевченка в кантаті «Послання» Антіна Рудницького [доповідь]. *V Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ». Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 4–6 листопада 2021 р. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/4-6-lystopada.pdf>

2. Варшавська А. Творчість Антіна Рудницького в соціокультурному просторі української діаспори США: історико-культурний вимір [доповідь]. *IX Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ». Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. м. Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 6–8 листопада 2025 року. URL : https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/14_Programa-2025.pdf

3. Варшавська А. Антін Рудницький і Борис Лятошинський на сторінках епістолярію [доповідь]. *VII Міжнародна наукова конференції «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології»*. м. Київ, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України, 19–21 листопада 2025 року. URL: https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/conf_docs/program/2026-04/Program-Methodology-2025.pdf

4. Варшавська А. Історіографія української діаспори середини ХХ століття через призму творчості Антіна Рудницького [доповідь]. *II Щорічний науково-мистецький проєкт: круглий стіл «Музичні арабески: науково-мистецький дискурс сучасного академічного виконавства»*. м. Київ, НМАУ, 28 березня 2026 р. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Vorzel-24.03.2026-1.pdf>

5. Варшавська А. Антін Рудницький та формування української еміграційної ідеології у США в другій половині ХХ століття [доповідь]. *Міжнародна наукова конференція «Національно-культурний дискурс як парадигма мистецьких цінностей: традиції і діалоги у вимірах сучасності»*. м. Київ, НМАУ, 4–6 травня 2026 р. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/-Konferntsiya-programa-2026.pdf>

**Додаток Б. Основні твори Антіна Рудницького.
СИСТЕМАТИЗОВАНИЙ ПЕРЕЛІК, УКЛАДЕНИЙ
ЗА ОПУБЛІКОВАНИМИ ДЖЕРЕЛАМИ, АРХІВНИМИ ОПИСАМИ
ТА НОТНИМИ МАТЕРІАЛАМИ**

Реконструйований опусний перелік творів

| Opus | Рік | Оригінальна назва | Жанр | Склад | Примітки |
|-------------|----------------------|--|------------------------------------|-------------------------------------|---|
| op. 1 | 1920 | «Дві мініатюри» /
Dvi miniatiury | фортепіанні
п'єси | фортепіано
solo | |
| op. 2 | 1920 | «Три тихі пісні» /
Try tykhi pisni | цикл
солоспівів | голос
і фортепіано | |
| op. 3 | 1921 | «Пісня про любов» /
Pisnia pro liubov | солоспів | голос
і фортепіано | |
| op. 4 | 1924 | «Чотири пісні на
тексти К. Бальмонта»
/ Chotyry pisni na
teksty K. Balmonta | цикл
солоспівів | голос
і фортепіано | |
| op. 5 | 1924 /
1926? | «Варіаційні студії» /
Variatsiini studii | фортепіанний
цикл | фортепіано
solo | конфлікт із
приписуванням
op. 5 також «Лі-
ричний поємі» |
| op. 6 | 1926 | «Китайська флейта»
/ A Chinese Flute /
Kytajs'ka flejta | цикл
солоспівів | голос
і фортепіано | склад циклу
(4 номери) під-
тверджує UASP |
| op. 8 | 1929 | Струнний квартет
№ 1 / String Quartet
No. 1 | камерно-інстру-
ментальний твір | 2 скрипки,
альт, віолон-
чель | конфлікт із
приписуванням
op. 8 циклові
«12 народних
пісень»; квартет
залишено як
робочу атрибу-
цію |
| op. 9 | 1928 | «Три гімни індустр-
іальний епосі» / Try
himny industrialnii
epozi | вокальний цикл | бас
і фортепіано | |
| op. 10 | 1931 | Соната для фортепі-
ано / Sonata for
Piano | соната | фортепіано
solo | |
| op. 11 | 1931 /
1932 | «Балетна сюїта» /
Baletna siuita | оркестрова
сюїта | симфонічний
оркестр | |
| op. 12 | бл.
1940–
1942 | «Українські веснян-
ки» / Ukrainian
Spring Songs | сюїта | камерний
оркестр | Ukrainian Live
підтверджує наз-
ву, op. 12, жанр
і прив'язку до
ранніх років
американської
еміграції |

| Оpus | Рік | Оригінальна назва | Жанр | Склад | Примітки |
|---------|-------------------------|---|--------------------------------|---------------------------|---|
| op. 15 | 1935 | «Лірична поема» /
Lyrical Poem | вокально-сим-
фонічний твір | сопрано
і оркестр | у вторинних
списках трапля-
ється конфлікт
із op. 5 |
| op. 16 | 1936 | Симфонія № 1 /
Symphony No. 1 | симфонія | симфонічний
оркестр | |
| op. 17? | 1936–
1938 /
1938 | «Довбуш» / Dovbush | опера | солісти, хор,
оркестр | час композиції
— 1936–1938,
енциклопедич-
на дата — 1938 |
| op. 18? | 1937–
1938 | «12 народних пісень»
/ “12 obrobok
ukrainskykh
narodnykh pisen” | цикл / обробки | голос
і фортепіано | Існує конфлікт
op. 8 / op. 18; у
цьому додатку
залишено
op. 18? як обе-
режнішу робочу
форму |
| op. 19 | 1939 | «Три релігійні піс-
ні» / Try relihiini
pisni | цикл солоспівів | голос і фор-
тепіано | Склад циклу
(3 номери:
Chant to St. De-
metrius, Chant to
the Virgin Mary,
Chant to St. Ju-
rij) підтвердже-
но в UASP |
| op. 20 | 1942 | Симфонія № 2
«Українська» /
Symphony No. 2
“Ukrainian” | симфонія | симфонічний
оркестр | |
| op. 22 | 1942 | «11 пісень для хо-
ру» / Eleven Songs
for Choir | хоровий цикл | хор | |
| op. 23 | 1942 | «Три танці» / Three
Dances | оркестровий
цикл | струнний
оркестр | |
| op. 24? | 1948 | «27 п'єс на теми
українських народ-
них пісень» / 27 Pie-
ces on Ukrainian
Folk-song Themes | фортепіанний
цикл | фортепіано
<i>solo</i> | робоча атрибу-
ція, щоб не дуб-
лювати op. 28 |
| op. 25 | 1940 | «Три пісні на слова
Т. Шевченка» /
Three Songs to
Words by Taras
Shevchenko | цикл солоспівів | голос і фор-
тепіано | UASP підтвер-
джує склад:
«Немає гірше,
як в неволі»,
«Якби зустріли-
ся ми знову»,
«Радуйся, ниво
неполитая» |
| op. 26 | 1945 | «Пісні про Україну»
/ Songs about
Ukraine | цикл
солоспівів | голос
і фортепіано | UASP підтверд-
жує чотири ос-
новні номери: |

| Opus | Рік | Оригінальна назва | Жанр | Склад | Примітки |
|--------|---------------|---|--------------------------------------|--|--|
| | | | | | «Українська земля», «Київ», «Мати», «І ти воскреснеш, Україно!» |
| op. 27 | 1946 | «Вниз» / Vnyz | вокально-симфонічний твір | мішаний хор і оркестр | |
| op. 28 | 1950 | «Гамалія» / Hamaliia | хорова поема / великий хоро-вий твір | чоловічий хор
<i>a cappella</i> | відомо, що ранню композицію з такою ж назвою виконували ще 1919 року, отже ймовірна редакційна історія |
| op. 29 | 1950 | Концерт для віолончелі з оркестром / Cello Concerto | концерт | віолончель і оркестр | |
| op. 32 | 1957 | «22 січня 1918» / “22 January 1918” | хорово-оркестровий твір | хор і оркестр | |
| op. 33 | 1958 | «Чотири пісні для високого голосу і фортепіано» / Four Songs for High Voice and Piano | цикл солоспівів | високий голос і фортепіано | |
| op. 34 | 1961 | «О, зійди, зірко» / O zjdy, zirko | хоровий твір | чоловічий хор | |
| op. 35 | 1960 | «Послання» / Epistle / Poslaniie | симфонічна кантата | первісний задум: мішаний хор, сопрано і баритон соло, великий оркестр; у концертній практиці також версії з фортепіано | |
| op. 36 | 1960-ті | «Два концертні танці» / Two Concert Dances | фортепіанний цикл | фортепіано <i>solo</i> | |
| op. 37 | 1960-ті | «Молитва за пригноблених і страждуючих» / Prayer for the Oppressed and Suffering | оркестрово-хоровий твір | хор і оркестр | |
| op. 38 | 1958? / 1963? | «Варіації на простеньку тему» / Variations on | фортепіанний твір | фортепіано <i>solo</i> | дата написання в списках розходиться |

| Opus | Рік | Оригінальна назва | Жанр | Склад | Примітки |
|---------|-------------|--|--|--------------------------|---|
| | | a Simple Theme | | | |
| op. 39 | 1963 | «Літній день»? / Lito?nii den'? : «Світанок», «Прогулька по ріці», «Літня буря» | ймовірно вокальний цикл | голос і фортепіано | UASP підтверджує щонайменше три номери |
| op. 40 | 1965 | Сюїта для фортепіано / Suite for Piano | сюїта | фортепіано <i>solo</i> | |
| op. 41 | 1966 | Фантазія для фортепіано / Fantasy for Piano | фортепіанний твір | фортепіано <i>solo</i> | конфлікт із op. 42 у вторинних списках; залишено як робочу атрибуцію |
| op. 42 | 1965–1966 | Дивертисмент «Італійський щоденник» / Divertissement “Italian Diary” | фортепіанний цикл | фортепіано <i>solo</i> | рекомендована форма назви — «Італійський щоденник»; стара форма «Щоденник гулянь» |
| op. 43 | 1966 | «Романтична фантазія» / Romantic Fantasy | камерний твір | Віолончель і фортепіано | |
| op. 44 | 1967 | «Чотири концертні етюди на теми українських народних пісень» / Four Concert Etudes on Ukrainian Folk-song Themes | фортепіанний цикл | фортепіано <i>solo</i> | назву уточнено «фольклорні» / «народні пісні» |
| op. 45? | 1967 | «Анна Ярославна» / Anna Yaroslavna / Anna Iaroslavna | опера на три дії і п'ять картин | солісти, хор, оркестр | сам твір і дата 1967 достеменно підтвержені; прем'єра — травень 1969, Карнегі-гол |
| op. 47 | 1970 | «Інтрада і фантазія» / Intrada and Fantasy | камерний твір | скрипка і фортепіано | |
| op. 48 | 1971 | «Тема кохання» / A Love Theme / Tema kokhannja | цикл солоспівів | голос і фортепіано | UASP підтверджує склад циклу з 7 номерів; саме цю назву слід вважати нормативною |
| op. 49 | 1971 | «Сім рядків» / Sim riadkiv | хорова композиція | мішаний хор і фортепіано | |
| op. 51? | 1973 / 1974 | «Гайдамаки» / Haidamaky / Haydamaky | ораторія / великий хорово-оркестровий твір | мішаний хор і оркестр | |

| Opus | Рік | Оригінальна назва | Жанр | Склад | Примітки |
|---------|------|--|----------------------------|--------------------|--|
| op. 52? | 1974 | «Шість пісень для Сузання» / Six Songs for Suzanne | цикл солоспівів | голос і фортепіано | UASP підтверджує склад циклу з 6 номерів: Sweet and Low, A Red, Red Rose, Twilight, To Love Is Sweet, So Sweet, Passion and Love, Invitation to Love |
| op. 53? | 1975 | «Дві пісні без слів» / Two Songs Without Words | цикл солоспівів / вокалізи | голос і фортепіано | UASP подає Song Without Words I–II в голософортепіанному розділі, тому позицію слід трактувати не як чисто фортепіанну |

Твори без встановленого opus'у

| Opus | Ймовірна дата | Оригінальна назва | Жанр | Склад | Примітки |
|---------|---------------|--|---------------------------|---|--|
| без op. | 1916–1920 | «Три прелюдії»; «Чотири мініатюри»; «Балада» | ранні фортепіанні твори | фортепіано solo | |
| без op. | 1921 | «Сумні ідем» / Sumni idem | хорова мініатюра | чоловічий хор | |
| без op. | 1924 | «Рожевий квіте» / Rozhevyi kvite | хорова мініатюра | мішаний хор | |
| без op. | 1932 | «Бурі над Заходом» / Buri nad Zakhodom / Storms over the West | балет | оркестр / сценічний склад | |
| без op. | 1937 | «Два марші» / Two Marches | оркестрові твори | духовий оркестр | |
| без op. | 1938 | Оновлене музичне оформлення до фільму-опери «Запорожець за Дунаєм» | музика до кіно / редакція | студійний оркестр, вокальні сили фільму | співпраця А. Рудницького з В. Авраменком у роботі над фільмом «Запорожець за Дунаєм» |
| без op. | 1940 | Музичне оформлення та оркестрування до фільму «Трагедія Карпатської України» | музика до кіно | студійний оркестр | |

| Оpus | Ймовірна дата | Оригінальна назва | Жанр | Склад | Примітки |
|---------|---------------|--|------------------------------|--------------------------------------|---|
| без ор. | 1944 | «Гімн Союзу українок» / Hymn of the Union of Ukrainian Women | хорова / урочиста композиція | хор з оркестром [потребує уточнення] | |
| без ор. | 1946 | «Три поліфонічні п'єси для моїх синів» / Three Polyphonic Pieces for My Sons | фортепіанний цикл | фортепіано <i>solo</i> | |
| без ор. | після 1945 | «Мойсей» / Moses | кантата | хор і оркестр [потребує уточнення] | твір на поему І. Франка, але без опусної верифікації |
| без ор. | після 1945 | «На світанку» / Na svitanku | кантата | хор і оркестр [потребує уточнення] | |
| без ор. | 1968 | «Княгиня Ольга» / Kniahynia Ol'ha / Princess Olha | незавершена опера | солісти, хор, оркестр | Архів НТШ підтверджує наявність ескізів та чернеток; початок роботи орієнтовно 1968 рік |
| без ор. | без дати | Симфонія № 3 / Symphony No. 3 | симфонія | симфонічний оркестр | |
| без ор. | без дати | «Інтермецо і танок» / Intermezzo and Dance | оркестровий твір | симфонічний оркестр | |

Твори за жанровим спрямуванням

Фортепіанні твори

Дві мініатюри ор. 1; Варіаційні студії ор. 5;

Соната ор. 10; 27 п'єс на теми українських народних пісень ор. 24;

Два концертні танці ор. 36; Варіації на простеньку тему ор. 38;

Сюїта ор. 40; Фантазія ор. 41;

Дивертисмент «Італійський щоденник» ор. 42;

Чотири концертні етюди на теми українських народних пісень ор. 44.

Ранні твори, Три прелюдії, Чотири мініатюри, Балада, а також Три поліфонічні п'єси для моїх синів подано без ор. і такі, що потребують архівної зв'язки.

Твори для голосу та фортепіано

Три тихі пісні ор. 2; Пісня про любов ор. 3;
 Чотири пісні на тексти К. Бальмонта ор. 4;
 Китайська флейта ор. 6;
 Три гімни індустріальній епосі ор. 9;
 12 народних пісень ор. 18?;
 Три релігійні пісні ор. 19;
 Три пісні на слова Т. Шевченка ор. 25;
 Пісні про Україну ор. 26;
 Чотири пісні для високого голосу і фортепіано ор. 33;
 імовірний цикл ор. 39 (Світанок, Прогулька по ріці, Літня буря);
 Тема кохання ор. 48;
 Шість пісень для Сузанни ор. 52?;
 Дві пісні без слів ор. 53?

Хорові, кантатно-ораторіальні та вокально-симфонічні твори

11 пісень для хору ор. 22;
 Вниз ор. 27;
 Гамалія ор. 28;
 22 січня 1918 ор. 32;
 О, зійди, зірко ор. 34;
 Посланіє ор. 35;
 Молитва за пригноблених і страждаючих ор. 37;
 Сім рядків ор. 49;
 Гайдамаки ор. 51?.

Твори без орус'у: «Сумні ідем», «Рожевий квіте», «Гімн Союзу україн-
 нок», «Мойсей», «На світанку».

Оркестрові твори та інструментальні концерти

Балетна сюїта ор. 11;
 Українські веснянки ор. 12;
 Лірична поема ор. 15;
 Симфонія № 1 ор. 16;

Симфонія № 2 «Українська» ор. 20;

Три танці ор. 23;

Концерт для віолончелі з оркестром ор. 29.

Твори без орпус'у: Два марші, Інтермецо і танок, Симфонія № 3.

Камерно-інструментальні твори

Струнний квартет № 1 ор. 8;

Романтична фантазія для віолончелі й фортепіано ор. 43;

Інтрада і фантазія для скрипки й фортепіано ор. 47.

Струнний квартет № 2 та соната для віолончелі й фортепіано

Музично-сценічні твори

Опера «Довбуш» (1936–1938 / 1938);

Опера «Анна Ярославна» (1967; прем'єра 1969);

Незавершена опера «Княгиня Ольга» (1968, рукописи);

Балет «Бурі над Заходом» (1932).

Музика до кіно

Оновлене музичне оформлення до фільму-опери «Запорожець за Дунаєм» (1938);

Музичне оформлення / оркестрування до стрічки «Трагедія Карпатської України» (1940).

ДОДАТОК В. ХРОНОГРАФ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ АНТІНА РУДНИЦЬКОГО

| Роки | Місто/Країна | Події | Твори |
|-----------|---|--|---|
| 1902 | Село Лука Самбірського району, Львівської області | Народився в сім'ї нотаря Івана Рудницького. Мати Іда Шпігель, німецького походження | — |
| 1916–1920 | Лука, Львів | Навчання в школі та музичній школі | «Три прелюдії»; «Чотири мініатюри»; «Балада» (1916–1920, без ор.) — ранні фортепіанні твори для фортепіано solo; «Дві мініатюри», ор. 1 (1920) — фортепіанні п'єси для фортепіано solo; «Три тихі пісні», ор. 2 (1920) — цикл солоспівів для голосу і фортепіано. |
| 1921–1922 | Німеччина, міста Західної України | Гастролі, давав сольні концерти частину репертуару яких складали власні твори | «Пісня про любов», ор. 3 (1921) — солоспів для голосу і фортепіано; «Сумні ідем» (1921, без ор.) — хорова мініатюра для чоловічого хору. |
| 1922–1926 | Берлін | Навчання в музичному коледжі Берліна в піаністів Егона Петрі, Артура Шнабеля, по композиції у Франца Шнекера. Паралельно навчався в Академії Мистецтв у Ферруччо Бузоні та в університеті музикології у Курта Закса, а також брав приватні уроки у диригента Берлінської філармонії Юліуса Прювера | «Чотири пісні на тексти К. Бальмонта», ор. 4 (1924) — цикл солоспівів для голосу і фортепіано; «Варіаційні студії», ор. 5 (1924/1926?) — фортепіанний цикл для фортепіано solo; «Рожевий квіте» (1924, без ор.) — хорова мініатюра для мішаного хору; «Китайська флейта», ор. 6 (1926) — цикл солоспівів для голосу і фортепіано. |
| 1927–1930 | Ленінград, Москва, Харків | Участь в загально-музичних з'їздах у Ленінграді (нині Санкт-Петербург) і Москві. Диригент Харківської Державної опери та професор Музично-драматичного Інституту (піаніст) | «Три гімни індустріальній епосі», ор. 9 (1928) — вокальний цикл для баса і фортепіано; Струнний квартет № 1, ор. 8 (1929) — камерно-інструментальний твір для 2 скрипок, альту і віолончелі. |
| 1931–1932 | Київ | Диригент Київської опери та голова (завідувач) кафедри диригування в Київській консерваторії | Соната для фортепіано, ор. 10 (1931) — соната для фортепіано solo; «Балетна сюїта», ор. 11 |

| Роки | Місто/Країна | Події | Твори |
|-----------|---|---|---|
| | | | (1931/1932) — оркестрова сюїта для симфонічного оркестру;
«Бурі над Заходом» (1932, без ор.) — балет для оркестру / сценічного складу. |
| 1932–1937 | Львів,
Дрогобич,
Катовіце,
Варшава,
Литва | Директор філії Музичного Інституту ім. М. Лисенко в Дрогобичі. Диригент Міської Опери у Львові мішаного польського хору «Лютня-Мацеж» та університетського чоловічого хору. Професор Консерваторії імені К. Шимановського. Музичний критик Львівської газети «Діло» та організатор музичного життя Львова. Один з засновників Союзу Українських Професійних Музик. Виступи у Філармонії Варшави та виступи на радіо, де виконував твори сучасних українських композиторів. Диригент державними симфонічними та радіо-оркестрами Литви | «Лірична поема», ор. 15 (1935) — вокально-симфонічний твір для сопрано і оркестру;
Симфонія № 1, ор. 16 (1936) — симфонія для симфонічного оркестру;
«Довбуш», ор. 17? (1936–1938/1938) — опера для солістів, хору й оркестру;
«Два марші» (1937, без ор.) — оркестрові твори для духового оркестру. |
| 1937–1938 | Канада,
США | Гастролі до Північної Америки задля заробітку для відбудови народної лікарні у Львові. Проте у зв'язку з подіями в Україні змушені були залишитися у США | «12 народних пісень» / «12 обробок українських народних пісень», ор. 18? (1937–1938) — цикл / обробки для голосу і фортепіано;
Оновлене музичне оформлення до фільму-опери «Запорожець за Дунаєм» (1938, без ор.) — музика до кіно / редакція. |
| 1938–1946 | Нью-Йорк,
Чикаго | Народження двох синів Романа (1942 р. н.) і Доріана (1946 р. н.). Антін Рудницький у цей період займався вивченням і практичним застосуванням фольклору України в іншопольтурному просторі. У 1942 р. він здійснив першу на американському континенті постановку опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Активно займався композиторською, диригентською, редакторською діяль- | «Три релігійні пісні», ор. 19 (1939) — цикл солоспівів для голосу і фортепіано;
«Три пісні на слова Т. Шевченка», ор. 25 (1940) — цикл солоспівів для голосу і фортепіано;
Музичне оформлення та оркестрування до фільму «Трагедія Карпатської України» (1940, без ор.) — музика до кіно;
«Українські веснянки», ор. |

| Роки | Місто/Країна | Події | Твори |
|-----------|------------------------|---|--|
| | | <p>ністю. Становлення на чужині супроводжувалося для подружжя низкою випробувань. Частина діаспорного середовища неоднозначно сприймала їхню діяльність, спрямовану на фінансову підтримку українців на Батьківщині, а також на допомогу переміщеним особам у виїзді з таборів до США. Через це окремі концерти зривалися, що, своєю чергою, призвело до істотного погіршення їхнього фінансового становища. У 1943 році обраний членом Польського Наукового Інституту в Америці.</p> | <p>12 (бл. 1940–1942) — сюїта для камерного оркестру;
Симфонія № 2 «Українська», ор. 20 (1942) — симфонія для симфонічного оркестру;
«11 пісень для хору», ор. 22 (1942) — хоровий цикл;
«Три танці», ор. 23 (1942) — оркестровий цикл для струнного оркестру;
«Гімн Союзу українок» (1944, без ор.) — хорова / урочиста композиція;
«Пісні про Україну», ор. 26 (1945) — цикл солоспівів для голосу і фортепіано;
«Вниз», ор. 27 (1946) — вокально-симфонічний твір для мішаного хору і оркестру;
«Три поліфонічні п'єси для моїх синів» (1946, без ор.) — фортепіанний цикл для фортепіано solo.</p> |
| 1947–1953 | Нью-Джерсі | <p>Придбали пташину ферму та заробляли на ній. Допомогали емігрантам знайти роботу та влаштуватися в США. Активно вів громадянську діяльність у діаспорі</p> | <p>«Мойсей» (після 1945, без ор.) — кантата для хору і оркестру [склад потребує уточнення];
«На світанку» (після 1945, без ор.) — кантата для хору і оркестру [склад потребує уточнення];
«27 п'єс на теми українських народних пісень», ор. 24? (1948) — фортепіанний цикл для фортепіано solo;
«Гамалія», ор. 28 (1950) — хорова поема / великий хоровий твір для чоловічого хору a cappella;
Концерт для віолончелі з оркестром, ор. 29 (1950) — концерт для віолончелі і оркестру.</p> |
| 1953–1962 | Філадельфія, Нью-Йорк, | <p>Обійняв посаду диригента мішаного хору «Кобзар». Го-</p> | <p>«22 січня 1918», ор. 32 (1957) — хорово-</p> |

| Роки | Місто/Країна | Події | Твори |
|-----------|--|--|--|
| | Детройт,
Нью-Арк,
Чикаго,
Стемфорд
Торонто | ловний диригент «Союзу українських хорів в Америці» (СУХА). Професор Музичної академії у Філадельфії. Організував американський ансамбль «Cosmopolitan Stars of Orega». Член американської філії НТШ. Організовує «Українську Оперну Кампанію» з якою гастролює по США і Канаді. Викладає в Семінарії й Коледжі Св. Василя в Стемфорді. Від 1958 р. — професор Philadelphia Conservatory of Music. 1962 р. — засновує в Філадельфії музичну школу «Українські музичні курси» | оркестровий твір для хору і оркестру;
«Чотири пісні для високого голосу і фортепіано», ор. 33 (1958) — цикл со- лоспівів для високого го- лосу і фортепіано;
«Послання», ор. 35 (1960) — симфонічна кантата;
«О, зійди, зірко», ор. 34 (1961) — хоровий твір для чоловічого хору;
«Два концертні танці», ор. 36 (1960-ті) — форте- піанний цикл для фортепі- ано solo;
«Молитва за пригнобле- них і страждаючих», ор. 37 (1960-ті) — оркест- рово-хоровий твір для хо- ру і оркестру. |
| 1962–1975 | Філадельфія,
Нью-Джерсі | Активно займається компози- торською, диригентською, ви- конавською та музикознавчою діяльністю | «Варіації на простеньку тему», ор. 38 (1958?/1963?) — фортепі- анний твір для фортепіано solo;
«Літній день»? , ор. 39 (1963; номери: «Світа- нок», «Прогулька по ріці», «Літня буря») — ймовірно вокальний цикл для голо- су і фортепіано;
Сюїта для фортепіано, ор. 40 (1965) — сюїта для фо- ртепіано solo;
Дивертисмент «Італійсь- кий щоденник», ор. 42 (1965–1966) — фортепі- анний цикл для фортепіа- но solo;
Фантазія для фортепіано, ор. 41 (1966) — фортепі- анний твір для фортепіано solo;
«Романтична фантазія», ор. 43 (1966) — камерний твір для віолончелі і фор- тепіано;
«Чотири концертні етюди на теми українських на- родних пісень», ор. 44 |

| Роки | Місто/Країна | Події | Твори |
|------|--------------|-------|--|
| | | | <p>(1967) — фортепіанний цикл для фортепіано solo; «Анна Ярославна», ор. 45?</p> <p>(1967) — опера на три дії і п'ять картин;</p> <p>«Княгиня Ольга» (1968, без ор.) — незавершена опера для солістів, хору й оркестру;</p> <p>«Інтрада і фантазія», ор. 47 (1970) — камерний твір для скрипки і фортепіано;</p> <p>«Тема кохання», ор. 48 (1971) — цикл солоспівів для голосу і фортепіано;</p> <p>«Сім рядків», ор. 49 (1971) — хорова композиція для мішаного хору і фортепіано;</p> <p>«Гайдамаки», ор. 51? (1973/1974) — ораторія / великий хорово-оркестровий твір для мішаного хору і оркестру;</p> <p>«Шість пісень для Сузани», ор. 52? (1974) — цикл солоспівів для голосу і фортепіано;</p> <p>«Дві пісні без слів», ор. 53? (1975) — цикл солоспівів / вокалізи для голосу і фортепіано;</p> <p>Без дати в джерелі: Симфонія № 3; «Інтермецо і танок».</p> |

ДОДАТОК Г. ЛІБРЕТО КАНТАТИ «ПОСЛАНІЄ» А. РУДНИЦЬКОГО

I. І смеркає, і світає,
 День божий минає,
 І знову люд потомлений,
 І все спочиває.
 Тільки я, мов окаянний,
 І день і ніч плачу
 На розпутьях велелюдних,
 І ніхто не бачить,
 І не бачить, і не знає —
 Оглухли, не чують;
 Кайданами міняються,
 Правдою торгують.
 І Господа зневажають,
 Подивіться на рай тихий,
 На свою країну,
 Полюбіте щирим серцем
 Велику руїну,
 Розкуйтеся, братайтеся,
 У чужому краю
 Не шукайте, не питаєте
 В своїй хаті своя й правда,
 І сила, і воля.

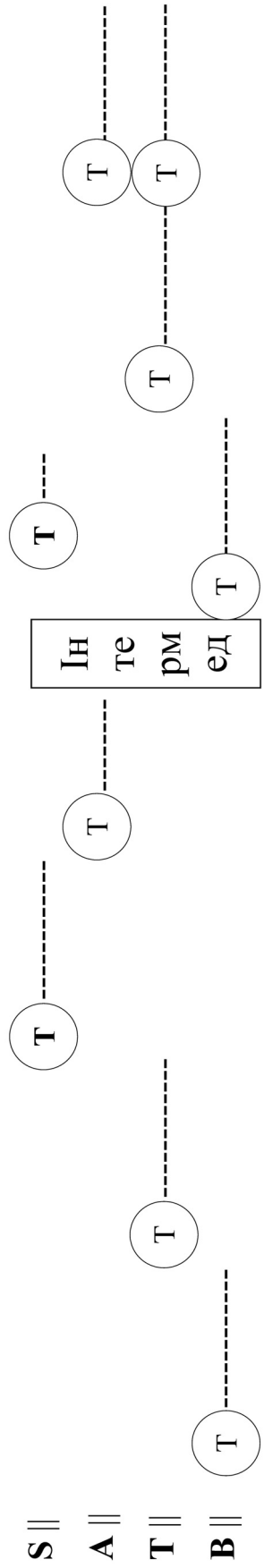
II. Нема на світі України,
 Немає другого Дніпра,

III. Схаменіться! будьте люди,
 Бо лихо вам буде.

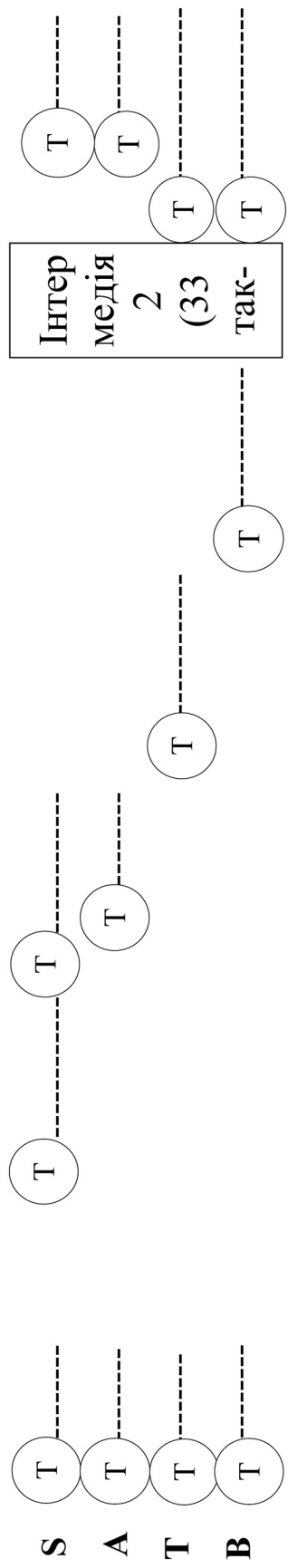
Розкуються незабаром
 Заковані люде,
 І потече сторіками
 Кров у синє море
 Доборолась Україна
 До самого краю.
 Гірше ляха свої діти
 Її розпинають.
 Учітесь, читайте,
 І чужому научайтесь,
 Бо хто матір забуває,

IV. Обніміте ж, брати мої,
 Найменшого брата —
 Нехай мати усміхнеться,
 Заплакана мати.
 Благословить дітей своїх
 Твердими руками
 І діточок поцілує
 Вольними устами.
 І забудеться срамотня
 Давня година,
 І оживе добра слава,
 Слава України,
 Обніміться ж, брати мої.
 Молю вас, благаю!

ДОДАТОК Д. СХЕМА ФУГИ З КАНТАТИ «ПОСЛАНІЄ» А. РУДНИЦЬКОГО



Тон-сть: **B** **F** **B** **g** **Es** **f** **B**



Тон-сть: **g** [T-----] **As** **B** **Es** **Es**

As f **Es**

Додаток Е.

ДВА ЛИСТИ А. Рудницького до Б. Лятошинського

1. А. Рудницький — Б. Лятошинському
(мова та орфографія оригіналу)

15 квітня, 1963 р.

Дорогий Борисе Миколайовичу!

«...Скільки літ, скільки зим...»! І вірити не хочеться, яка це астрономічна цифра, коли обрахувати роки, відколи ми попрощалися з Вами на Київському вокзалі до тепера! За кожним разом, коли читаю на протязі літ про Ваші нові твори і нові здобутки, хотілось Вас поздоровити, і в душі завжди це роблю.

Я завжди тривожусь, що не маю змоги побачити партитури цих творів, бо тут тільки зрідка можна будь-що — більшого формату — найти в муз[ичних] крамницях. Бувають інколи якісь романси або збірні альбоми, як напр[иклад] «Вокальні твори до слів Шевченка», «Романси рад[янських] композиторів» і т[ому] п[одібне], — але зовсім рідко партитури. А так хотілось би мати Вашу 3-тю симфонію, «Гражину» і др[уге]!

От, в зв'язку з цим, зразу пишу Вам про справді «пекучу» справу: мій 20-літній син (старший — молодшому 18½ років), справді незвичайно талановитий піаніст (учень Егона Петрі²¹, а від 5-ти років — Розіни Левін²², в школі *Juilliard*²³ у Нью-Йорку), запрошений грати 17-го листопада ц[ього] р[оку] з філармонією в Торонто, Канада — обов'язково український фортеп[іанний] концерт.^{*} Очевидно, самотність — це Ваш «Словянський концерт», який маємо.^{*} Але конечна, чи так необхідна оркестрова партитура.^{*} з якої вже тут на місці дамо розписати оркестр[ові] партії. Та партитура потрібна «на зараз», і то якнайскоріше, — але в першу чергу мусимо знати чи її від вас дістанемо.^{*} — бо тільки тоді Роман²⁴ зачне вивчати концерт і подасть його в програму цього симфон[ічного] концерту. Усякі витрати, зв'язані з перепискою партитури, я негайно перешлю — може в формі посилки до Вас? Будьте добрі, перекажіть негайно 1) чи можемо рахувати на партитуру і 2) коли?^{*}

Ми обоє з Марією Іван.²⁵ живемо добре, здорові, бадьорі, немов би нам було по 30 років, а не по ...40! Єдине багато праці. Обоє ми — професорами Муз[ичної] академії в Філадельфії і мешкаємо над морем — 75 км звідтіль, а

²¹ Петрі Егон (1881–1962) — видатний німецький піаніст і педагог

²² Левіна Розіна Яківна (1880–1976) — відома американська піаністка і музична педагогиня. Навчалася у Московській імператорській консерваторії. Після Першої світової війни емігрувала до США. Викладала у Нью-Йорку в Інституті музичного мистецтва, який пізніше став відомий як Джульєрдська школа.

²³ Школа Джульєрд — один із найбільших американських вищих навчальних закладів музичного мистецтва. Заснована у 1905 році у Нью-Йорку.

²⁴ Рудницький Роман (нар. 1942) — американський піаніст українського походження, син А. Рудницького. Лауреат численних міжнародних конкурсів. Гастроллював у 80 країнах світу, в тому числі не раз і в Україні. Має у репертуарі багато українських творів, зокрема Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Косенка, В. Барвінського, Я. Степового. Багато років працював викладачем.

²⁵ Сокіл Марія Іванівна (1902–1999) — українська оперна співачка (сопрано), педагогиня і меценатка. Дружина А. Рудницького.

110 км від Нью-Йорку. Наш молодший син, Доріан²⁶, на першому курсі університету, добрий віолончеліст (в цьому й спеціалізується — тут при університетах є муз[ичні] відділи, де вивчають не тільки всі теорет[ичні] предмети й музикознавство, але й практичну гру на інструментах, як у консерваторіях). А взагалі, як Вам, певно, відомо, навчальна система тут зовсім інакша, як у Вас, чи будь-де в Європі — не тільки в загальноосвітніх школах, але й в музичних. Як і ціле життя, щоденне і взагалі, таке інакше, що й нема будь-яких можливостей порівнювати.

За всі ці роки я чимало написав — годі все перераховувати. З важніших творів: опера «Довбуш» (3 дії, 5 картин); 3 симфонії (2-га «Українська»); Концерт для віолончелі; чотири симфон[ічних] поеми для хору з оркестрою; симфон[ічна] кантата для хору, оркестри, баритона, сопрано і віолончелі соло «Посланіє» («До живих, і мертвих...») Шевченка. Не знаю, чи пам'ятаєте мою фортепіанову Сонату, яку я написав у Києві?

В 1937 р[оці] вона одержала 1-шу премію на Міжнар[одному] конкурсі в Варшаві (вона вийшла друком в Польському видавництві в Варшаві — можна її там дістати).

На жаль, тут писання муз[ичних] творів — це розкіш для власної приємності: ніде їх виконувати й нема ким. Очевидно, маю на думці власний муз[ичний] ринок; але загально-американськими творами з укр[аїнською] тематикою ніхто не цікавиться і просунути їх неможливо. Та й при безлічі тут роджених і вихованих композиторів, таким, що приїхали сюди вже в своїх 40-их р[оках], неможливо й мріяти про те, щоби їх твори тут виконувались частіше.

Дорогий Борисе Миколайовичу — я так радів би вісткою від Вас і про Вас та про Маргариту Олександр.! Може таки її дістану?! Та, в першу чергу, ще раз прошу о негайну вістку про партитуру «Слов[янського] концерту»: «чи» і «коли»!*

Вітайте від мене сердечно Левка Миколаєвича²⁷ і Мейтуса²⁸. Ми обоє з Мар. Іван. щиросердно обіймаємо Маргар. Олекс. і Вас.

Ваш Ант. Іванович Р.

*Підкреслено автором. Прим. Авторки дисертації

²⁶ Рудницький Доріан (нар. 1944) — американський композитор і віолончеліст українського походження, син А. Рудницького.

²⁷ Ревуцький Левко Миколайович (1889–1977) — видатний український композитор, педагог, музично-громадський діяч. Учень Р. Глієра у Київській консерваторії. Певний час очолював Спілку композиторів України. Автор великої кількості творів різних жанрів. Професор Київської консерваторії.

²⁸ Мейтус Юлій Сергійович (1903–1997) — відомий український композитор. Випускник Харківського музично-драматичного інституту (1931), учень С. Богатирьова. Залишив велику творчу спадщину, особливо значну в оперному і вокальному жанрах.

**2. А. Рудницький — Б. Лятошинському
(мова та орфографія оригіналу)**

8 березня, 1965 р.

Dr. Antin Rudnytsky
1030 Lakehurst road
Toms river, New Jersey

8-го березня, 1965

Дорогий Борисе Миколаєвичу!

Ви зробили мені велику приємність своєю «Польською сюїтою» та «Трьома прелюдами»²⁹. Та найбільше тим, що про мене згадали.

«Прелюди» я мав раніше — як «Сюїту», — а «Польську сюїту» прочитав з великою насолодою. Колись я чув, що Ви пишете фортеп'яновий «Етюд»³⁰ віртуозного характеру — це дуже врадувало б мого сина Романа, який від давна чекає того роду творів з України, великого стилю як змістом, так і технічними засобами — а їх нема! Як потрібне було би для репертуару його, українського піаніста, щось в роді н[а] пр[иклад] Сонати Самюеля Барбера³¹ або Сонати Альберто Гінастера³²! Чи Вам вони відомі? Коли ні, то пришлю обидві.

Хотілося би все знати про Вас, Ваше життя і працю. Вряди-годи читаю згадки про Вас та виконання Ваших творів, н[а]пр[иклад] читав про Ваш ювілейний концерт, яким Ви диригували, та про нову, 4-ту Симфонію. Як дуже хотілося би її мені послухати! Та й самому її виконати — разом з 3-ою Симфонією та Фортеп[іанним] концертом! Щодо останнього, то неможливо його було виконати в тому часі, коли надійшла партитура — тому, що я міг дістати на весь концерт (себто цілу програму!) тільки одну-однісіньку оркестрову пробу (ще й з оркестрою, якою я ніколи не диригував) — отже побоявся виконувати Ваш концерт «на коліні» — на це він надто добрий! Отже — жду чергової нагоди. Романові Ваш концерт дуже* до вподоби, і, скоріше чи піз-

²⁹ Б. Лятошинський надіслав А. Рудницькому примірники видань «Польської сюїти» для симфонічного оркестру (ор. 60, 1961; «Мистецтво», 1963) та Трьох прилюдів для фортепіано, перша назва — Сюїта для фортепіано (ор. 38, 1942; «Мистецтво», 1964).

³⁰ Мова про Концертний етюд-рондо для фортепіано (1962; «Мистецтво», 1963).

³¹ Барбер Самюел (1910–1981) — американський композитор. Двічі лауреат Пуліцерівської премії. Член Американської академії наук і мистецтв.

³² Гінастера Альберто Еварісто (1916–1983) — аргентинський композитор, музикознавець, кінокомпозитор і педагог. Закінчив Національну Консерваторію у Буенос-Айресі (1938), з 1941 року — викладав у ній. Директор Латиноамериканського центру вищої музичної освіти (1962–1971). Після 1971 року мешкав у Женеві.

ніше, він напевно його гратиме. Він — піяніст «великого стилю» — дарма що йому тільки 22 роки — і грає ліпше за кожнім разом! Мин[улого] тижня він вийшов переможцем конкурсу школи Джуліярд, виконуючи Р. Штрауса «Бурлеск»³³. Гратиме цей твір 19-го ц[ього] м[ісяця] з оркестрою Julliard — найвища честь для студента! У травні він закінчує і в червні їде до Італії, запрошений туди найліпшим сучасним нім[ецьким] піяністом, Вільгельмом Kempff'ом³⁴, якого вважають найвизначнішим суч[асним] бетговеністом. Він чув Романа, приїхавши на концерти до Нью-Йорку.

Там, біля Неаполю, Kempff з декількома молодими піяністами, яких вибирає по цілому світі, напротязі декількох тижнів проходить всі* сонати і концерти Бетговена. Кожний з цих «щасливців» мусить мати готовими бодай 16 сонат і всі концерти. (До речі, в Романа величезний репертуар — м[оже] б[ути] біля 25-ти концертів з оркестрою.)

Ми з Марією Іван. працюємо професорами Муз[ичної] академії в Філадельфії — 1½ год[ини] їзди авт[ом] від нас, — вона провадить клас співу, я — фортепіяно та оперовий відділ. Крім того, маємо власну муз[ичну] школу тут же, бігме роботи чимало — нема коли й відітхнути свобідно!

З моїх творів в ост[анніх] роках найважливіший — це «Послання» («До живих і мертвих...») до слів Шевченка — симфон[ічна] кантата в 4-ох частинах (45 хвилин) для вел[икої] оркестри, міш[аного] хору, сопранового, баритонового й віолончельового сольо. Я виконував цей твір вже низку разів в ріжних містах, з великим успіхом. Зараз пишу фантазію для віолончелі (для мого мол[одшого] сина) на теми цієї кантати та два хори — без слів — з камерною оркестрою. Та часу нема!

Чи Ви маєте т[ак] зв[аний] «*tape recorder*» — апарат, на якому знімається на ленти (тасьми), та на якому їх можна грати? Я міг би Вам зробити і прислати копії ріжних виконань Романа, сольо і з оркестрою, та згадане «Послання». Деякі ленти має брат Марії Іван[івни], Василь³⁵ у Харкові, — можете їх дістати і від нього.

В 1962-му р[оці] вийшла друком моя книжка «Українська музика — історично-критичний огляд», 404 стор[інки]. Це, думаю, найбільша й найдетальніша досі праця в ділянці історії укр[аїнської] музики. Найбільший розділ у ній — Сучасна доба.

³³ Бурлеска для фортепіано з оркестром ре мінор Р. Штрауса написана у 1885–1886 роках.

³⁴ Кемпф Вільгельм (1895–1991) — німецький піаніст і композитор. Закінчив Берлінську вищу школу музики.

³⁵ Сокіл Василь Іванович (1905–2001) — український письменник, журналіст, педагог, драматург, редактор. Брат оперної співачки М. Сокіл-Рудницької. До 1979 року жив і працював у Харкові, потім — емігрував до США.

На жаль, Василь Іван. ще й досі її не дістав, дарма, що я післав книжку туди вже двічі...

Мій мол[одший] син Доріан, 20 років, віолончеліст, теж в Джуліярді! (Туди, до речі, дуже* важко потрапити!)

У липні ц[ього] р[оку] ми обоє з Мар. Ів. та з Доріаном летимо до Європи — в Римі зустрінемося з Романом, після закінчення його побуту у *Kempff* а, та тоді вже всі четверо подорожуватимемо — Швейцарія, Франція, Німеччина. Відвідувати друзів, тощо, десь до кінця вересня. Роман, мабуть, залишиться у Європі «пробувати щастя»!

У Нью-Йорку час від часу зустрічаю Волод. Володимировича Грудина. В Чикаго зустрів Василя Кирил. Шутя³⁶ (жахливий композитор!). Інколи переписуюся з Глібом Микол. Лапшинським³⁷ (у Німеччині). Опуси в нього плодяться, мов крілики, — на жаль і подібні до кріликів...!

Сердечно вітайте від нас обоїх Льва Миколаєвича³⁸, Надененка³⁹, Белзу⁴⁰, Мар. Ів. Литвиненко⁴¹, Марію Едв. Тессейр⁴², режисера Колодуба⁴³ і др[угих]. Коли у Вас буде виступати скрипаль Стерн⁴⁴, поговоріть з його п'яністом Закіном⁴⁵ — мій друг.

Щиросердечно вітаємо Вас і Маргариту Олекс.

Ваші Марія Сокіл і Антін Рудницький

*Підкреслено автором. Прим. Авторки дисертації

³⁶ Шуть Василь Кирилович (1899–1982) — український композитор, піаніст, диригент і педагог, представник української діаспори у Чикаго. Навчався у Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. У 1951 році емігрував до США.

³⁷ Лапшинський Гліб Миколайович (1910–???) — композитор і піаніст, закінчив Київську консерваторію по класу композиції Б. Лятошинського, фортепіано — К. Михайлова (1931). Був членом Спілки композиторів України. Від 1943 року перебував у Німеччині.

³⁸ Йдеться про Л. Ревуцького.

³⁹ Надененко Федір Миколайович (1902–1963) — український композитор, піаніст, хормейстер і редактор. У 1921 році закінчив Київську консерваторію по класу композиції Б. Яворського. Працював у оперних театрах Києва та Ленінграда. З 1952 року — редактор музичного відділу видавництва «Мистецтво» у Києві. Член Спілки композиторів України.

⁴⁰ Белза Шгор Федорович (1904–1994) — український і російський радянський музикознавець, композитор, історик культури, педагог. Учень Б. Лятошинського.

⁴¹ Литвиненко-Вольгемут Марія Іванівна (1892–1966) — українська оперна співачка і педагогиня. Народна артистка України. Була солісткою Вінницького, Харківського та Київського оперних театрів (1919–1953). Професорка Київської консерваторії від 1944 року.

⁴² Тессейр-Донець Марія Едуардівна (1889–1974) — українська оперна співачка і вокальний педагог. Народна артистка України. З 1915 до 1948 року — солістка багатьох оперних театрів України. З 1935 до 1974 року викладала у Київській консерваторії, з 1953 — професор.

⁴³ Колодуб Олександр Олексійович (1900–1994) — український оперний співак, режисер і вокальний педагог. Навчався у Київському музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка. У 1925–1933 роках — соліст Харківської і Київської опер. У 1933–1941 роках — режисер Київського оперного театру. Паралельно викладав у Київській консерваторії (з 1964 року — професор).

⁴⁴ Стерн Ісак (Айзек) (1920–2001) — відомий американський скрипаль українського походження. Закінчив консерваторію Сан-Франциско у 1931 році. Володар 6 премій Греммі.

⁴⁵ Закін Олександр (1903–1990) — піаніст. У 1940–1977 роках був акомпаніатором скрипаля І. Стерна.

Додаток Є. СВІТЛИНИ



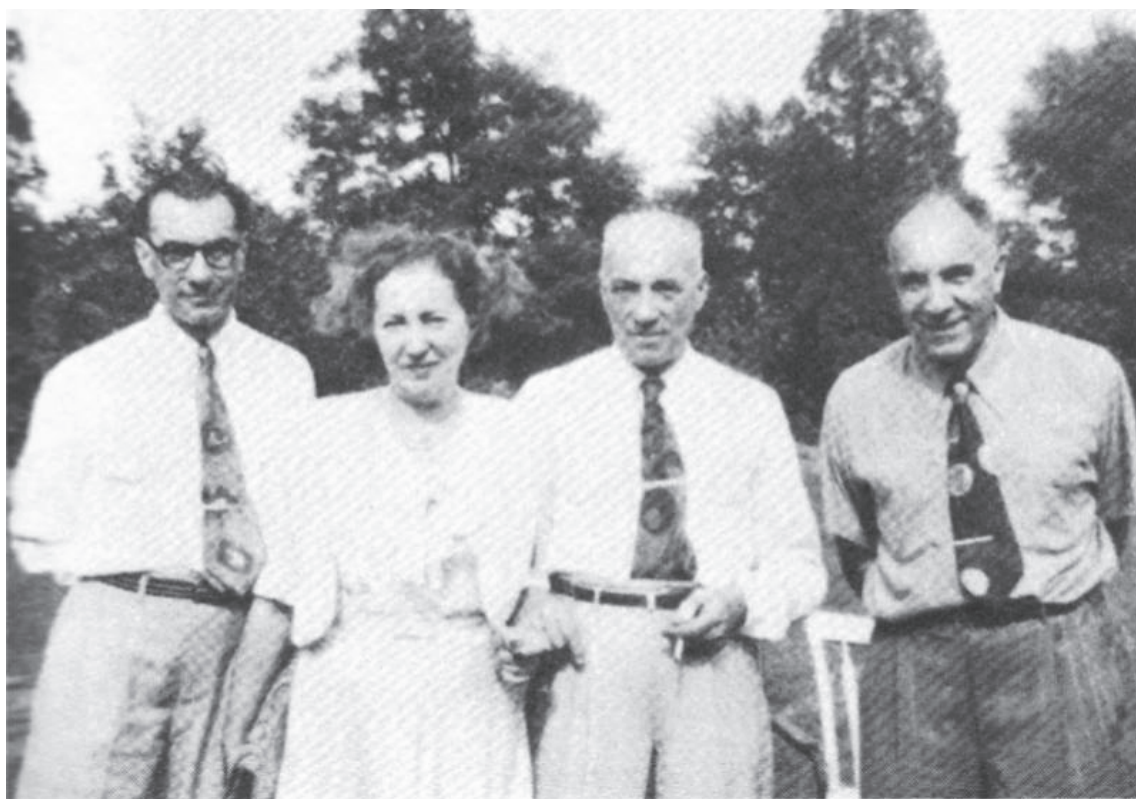
Б. Барток з Антіном Рудницьким (1927, Харків)



Група діячів української музичної культури (1929, Київ)
Стоять: Нестор Городовенко, Михайло Вериківський, Микола Радзівський,
Антін Рудницький, Пилип Козицький, Левко Ревуцький
Сидять: Марія Сокіл (дружина А. Рудницького), Любка Колеса, Марія Муравйова.
Фото із видання Другої симфонії Л. Ревуцького, Музична Україна, Київ, 2020



Українські діячі-композитори (23 серпня 1927, Львів). Зліва: Антін Рудницький, Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Пилип Козицький



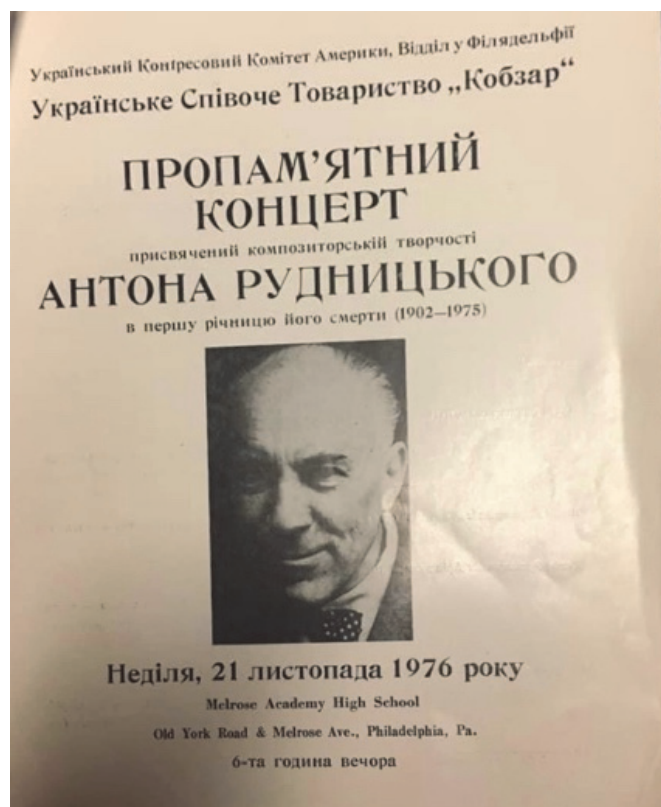
Родина Рудницьких: Іван Кедрин, Мілена, Володимир, Антін



Афіші виконання опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» вперше на території США



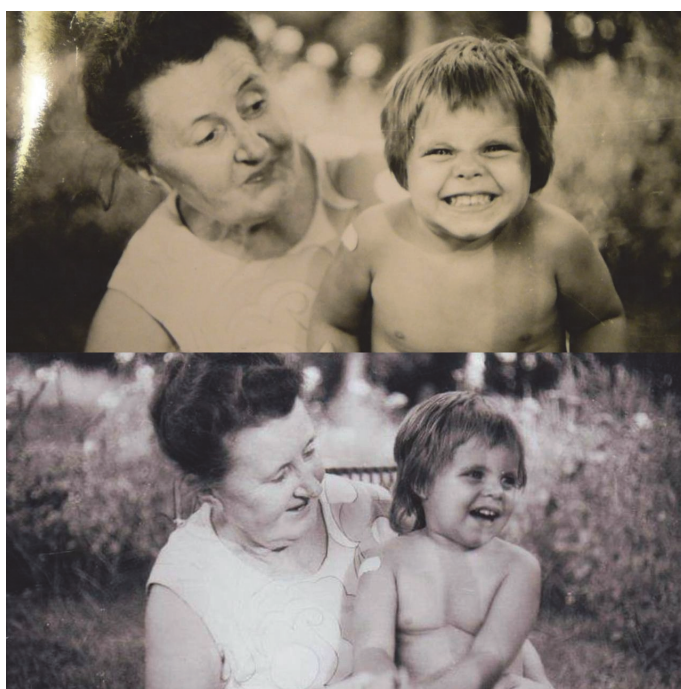
Гастролі



Афіша концерту присвяченому річниці смерті А. Рудницького (1976, Філадельфія)



Сім'я Рудницьких (1960, Томс Рівер Нью-Джерсі)
Стоять: Марія Сокіл, Доріан Рудницький, Антін Рудницький;
Сидить: Роман Рудницький



Марія Сокіл з онукою Тарою, дочкою Доріана Рудницького (Томс Рівер)



Хор філадельфійський «Кобзар» на чолі з диригентом Антіном Рудницьким





Зліва направо: Степан Козакевич, Марія Сокіл, Антін Рудницький,
Зінаїда Альвер, Ілько Тамарин (фото зроблене між 1950–1960)



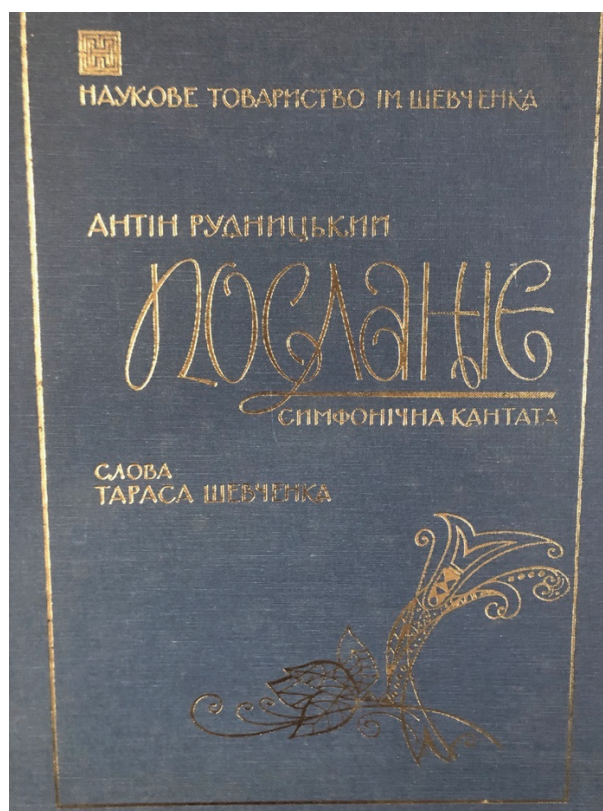
Зліва на право: Роман Придаткевич, Марія Сокіл- Рудницька,
Олександр Кошиць, Віра Стеткевич, Антін Рудницький

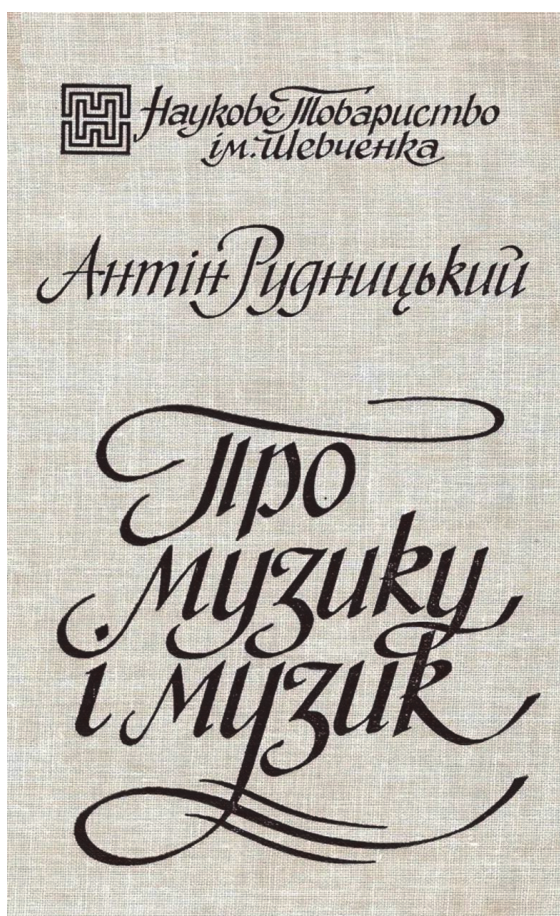


Постановка опери «Анна Ярославна», Марта Кокольська
і фінальна сцена з опери (Нью Йорк, 1969)



Після прем'єри опери А. Рудницького Анна Ярославна у Києві





Наукові дослідження А. Рудницького