

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ім. М. В. ЛИСЕНКА

На правах рукопису

КОМАРЕВИЧ Іванна Леонідівна

УДК 78.452

**Психологічні та соціоісторичні компоненти музично-сценічної
життєтворчості Соломії Крушельницької**

17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник :
КИЯНОВСЬКА Любов Олександрівна
доктор мистецтвознавства, професор

ЛЬВІВ - 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
------------	---

РОЗДІЛ 1.

I Індивідуально-психологічні засади музично-артистичної діяльності Соломії Крушельницької.....	12
1.1. Поняття життєтворчості у проекції на художній феномен співачки	12
1.2. Визначення психотипу Соломії Крушельницької та його вплив на індивідуальну художню манеру.....	25
1.3. Утвердження суспільно-естетичного світогляду співачки в світлі теорії гендеру.....	63

РОЗДІЛ 2.

Соціоісторичні обставини формування творчої особистості Соломії Крушельницької.....	78
2.1. Синтез засад львівської, італійської та німецької школи вокалу в манері співу Соломії Крушельницької. Вплив вокальної концепції Франческо Ламперті та його учня Валерія Висоцького.....	78
2.2. Національно-патріотична самосвідомість та її роль у духовних пріоритетах Соломії Крушельницької.....	97

РОЗДІЛ 3.

Комунікативні характеристики творчої діяльності співачки.....	120
3.1. Індивідуальна специфіка художньої емпатії.....	120
3.2. Розвиток творчо-педагогічних принципів С.Крушельницької в контексті вокальної педагогіки.....	130

ВИСНОВКИ.....	145
---------------	-----

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕЛІЛ.....	150
---------------------------------	-----

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Проблемі творчості видатних співаків – Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Михайла Голинського, Мирослава Скала-Старицького та ін. присвячені численні наукові розвідки і фундаментальні дослідження. Це закономірно, оскільки протягом століть українська музична традиція формувалась найбільш інтенсивно саме як вокальна, або точніше – вокально-хорова, що пов'язано з рядом об'єктивних передумов, зокрема з вродженою музикальністю українців, що проявляється вже на ментальному рівні, багатими голосами, найбільш розвинутою пісенною спадщиною фольклору, необхідністю збереження своєї національної ідентичності в умовах бездержавності тощо.

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

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

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

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

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка і відповідає темі № 6 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка на 2007 – 2012 *pp.* Тема дисертації затверджена на

засіданні Вченої Ради Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Протокол засідання № 6 від 27 березня 2010 р.

Мета дослідження: з'ясування та узагальнення психологічних, суспільних, національно-ментальних та історичних складових життєтворчості Соломії Крушельницької.

Об'єкт дослідження: вокальне мистецтво України кінця XIX – першої половини XX ст.

Предмет дослідження: творча, патріотично-громадська та педагогічна діяльність С. Крушельницької.

Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань:**

- здійснити аналіз архівних, пресових, історіографічних, мемуарних, епістолярних джерел, на основі яких визначається комплекс творчої особистості Соломії Крушельницької;
- сформулювати поняття життєтворчості у проекції на діяльність видатної артистки;
- розглянути психологічні концепції, на основі яких складатиметься психограма співачки;
- визначити та охарактеризувати основні вектори сценічно-виконавської, суспільно-просвітницької та педагогічної діяльності Соломії Крушельницької;
- скласти її цілісну соціопсихологічну характеристику як артистки, педагога, громадської діячки;
- з'ясувати особливості професійно-творчого становлення Соломії Крушельницької і вплив італійської Франческо Ламперті (В. Висоцький, Ф.Креспі), та австро-німецької (Ф. Генсбахер) школи на формування її вокальної манери;
- узагальнити провідні національні і суспільні ідеали її мистецької діяльності;
- на цій основі окреслити психофізіологічні, психоемоційні, логіко-раціональні складові її артистичного феномену.

Теоретичну базу дослідження склали наукові праці мистецтвознавців, які репрезентують: історію української та зарубіжної музики (праці та статті Б. Гнидя, В. Антонюк, С. Людкевича, А. Рудницького, С. Чарнецького, Л. Кияновської, М. Загайкевич, М. Варварцева, Т. Михайлової, Л. Мазепи, О. Паламарчук, Л. Дмитрієва, А. Терещенко, Т. Булат, М. Черкашиної, Т. Мазепи, А. Випих-Гавронської, Й. Рейсса, Є. Шуневич, М. Жишкович, А. Рутковської, М. Стефановича, І. Колодуб, О. Ковальчук, та ін.; мемуари видатних співаків тощо); теорію та методику вокального виконавства (наукова спадщина В. Висоцького, О. Мишуги,); психологію особистості та творчості (А. Маслоу, К. Роджерса, Л. Гумільова, Л. Кияновської, О. Козаренка), теорії гендеру (Дж. Мур, Д. Джессі, І.Стороженко), концепції життєтворчості (В.Андрущенко, І.Бичко, В.Бех, Н. Богданова С.Кримський, В.Кремень, Я.Свірський, Л.Сохань та ін.)

Значний обсяг відомостей про життєвий шлях, сценічну та громадську діяльність Соломії Крушельницької міститься працях Михайла Головащенко, Одарки Бандрівської, Івана Деркача, об'ємному науково-популярному виданні «Міста і слава» (упорядники Г. Тихобаєва та І. Криворучка). Окремі аспекти досліджуваної проблеми знайшли відображення в спогадах та листах, вміщених у двотомнику під редакцією Михайла Головащенко, а також в рецензіях на концерти як українських музикантів та критиків – Станіслава Людкевича, Василя Барвінського Миколи Колесси, Тараса Франка, Остапа Лисенка, та багатьох інших, так і численні зарубіжні рецензії Франтішека Главачека, Гвідо Маротті, Сибілли Алерамо і ін., серед яких особливе місце посідає аналітична розвідка італійського критика Рінальдо Кортопассі.

Джерельну базу для вивчення творчої діяльності уславленої співачки створили публікації таких авторів як В. Врублевська, С. Павлишин, С. Майданська, М. Рудницький, О. Бандрівська, М. Головащенко, П. Медведик, Р. Мисько-Пасічник, Д. Білавич, В. Горинь, Н. Бабинець, Б. Гнидь, Л. Мазепа, І. Деркач, Г. Тихобаєва, І. Криворучка, О. Михайличенко, Л. Кияновська. І. Герета, Ю. Крих, О. Зелінський, М. Жишкович.

Документальною основою дисертації стали матеріали Львівського державного історичного архіву України у Львові та Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка НАН України, матеріали фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові, бібліотеки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Було вивчено публікації, безпосередньо присвячені артистці та близькі досліджуваній проблематиці; використано матеріали італійської, німецької, американської, польської та української преси, енциклопедичні та довідкові видання, спогади, які разом з архівними документами стали джерелом важливих відомостей для наукової роботи.

Методологічну основу дослідження становлять:

- метод аналітичного підходу – при опрацюванні та осмисленні наукової літератури;
- історичний – при вивченні соціокультурних компонентів художнього феномену співачки;
- філософсько-естетичний – при розгляді філософських концепцій та естетичних засад у виконавській та педагогічній творчості;
- теоретичний та компаративний – у вивченні концептуальних засад творчої діяльності;
- принцип об'єктивності та принцип історизму (конкретно-історичного підходу), комплексне поєднання історичного та логічного в мистецтвознавчих дослідженнях, системний підхід, історико-логічна інтерпретація фактів. застосування джерелознавчого методу дослідження дозволило залучити архівні матеріали і цілісно охопити творчу діяльність мисткині.
- методи індукції та дедукції, аналізу і синтезу, обґрунтування, порівняння та аналогії.

Такий підхід дозволяє дослідити вагомість внеску Соломії Крушельницької – оперної артистки, камерної співачки, національно-

громадської діячки та вокального педагога у розвиток вокального мистецтва окресленого періоду.

Наукова новизна результатів дослідження полягає в тому, що:

- вперше узагальнено художній феномен життєтворчості Соломії Крушельницької;
- визначено й обґрунтовано психологічні, історичні, національні та суспільні чинники, які впливали на її становлення як мистецької особистості;
- простежено специфіку «емансипації» видатної співачки у світлі теорії гендеру;
- здійснено цілісний аналіз психотипу Соломії Крушельницької та його впливу на індивідуальну вокально-артистичну манеру;
- з'ясовано і уточнено її роль в розбудові української національної ідентичності;
- розглянуто специфіку художньої емпатії Соломії Крушельницької в координації з її психоемоційним складом;
- проаналізовано виконавські та педагогічні засади співачки у контексті розвитку тогочасного європейського вокального мистецтва, вперше здійснено порівняння вокально-педагогічних принципів в історичній парадигмі Франческо Ламперті – Валерій Висоцький – Соломія Крушельницька.

Науково-практичне значення полягає в узагальненні значного фактажу мемуарних, епістолярних та архівно-пресових матеріалів, присвячених сценічно-творчій, громадсько-патріотичній та педагогічній діяльності Соломії Крушельницької. Матеріали проведеного дослідження можуть бути використані студентами, аспірантами, викладачами при виконанні курсових, бакалаврських, магістерських і дисертаційних історичних та дидактичних досліджень з питань розвитку вокальної педагогіки; в курсі історії української музики; в курсі музичної психології; в курсі історії вокального мистецтва; в курсі української художньої культури; при укладанні навчальних посібників, підручників,

хрестоматій з історії музичної освіти України кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.

Апробація результатів дисертації. Основні теоретичні положення і висновки дисертації відображені у ряді статей, опублікованих у фахових українських та зарубіжних виданнях, тезах доповідей, а також викладені на наукових конференціях:

1. Наукові читання з нагоди проведення днів пам'яті Соломії Крушельницької на тему «Матеріальні пам'ятки музичної культури України: аспекти дослідження, збереження і популяризація» (Львів, 15-16 листопада 2010 р.).
2. II Міжнародна науково-практична конференція з проблем вокального мистецтва «Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі» (Львів, 28 лютого 2011р.).
3. Наукова конференція «Молоде музикознавство – 2011» (Львів, 10 лютого 2011р.).
4. Наукова конференція «Молоде музикознавство – 2011» (Львів, 15 грудня 2011 р.).
5. Міжнародна наукова конференція до 170-річчя від дня народження Миколи Лисенка (Львів, 23-24 березня 2012 р.).
6. Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм» (Івано-Франківськ, 24-25 квітня 2013р.) .
7. I Міжнародна науково-практична конференція молодих вчених «Розвиток сучасної освіти і науки: результати, проблеми, перспективи» (Дрогобич, 21-22 листопада 2013 р.).
8. Науково-практична конференція, присвячена 200-річчю від дня народження Т.Г.Шевченка «Дискурс вокальної Шевченкіани у музичній культурі ХІХ — ХХІ ст.» (Львів, 26 лютого 2014р.).
9. Перша міжнародна науково-практична конференція, присвячена 125-літтю з дня народження Ольги Бесараб «Сестри по обидві сторони

Збруча: історичний досвід жіноцтва Галичини та Наддніпрянщини» (Львів, 23-24 вересня 2014р.).

Публікації. Основний зміст дисертації викладено у наступних наукових публікаціях:

1. Комаревич І. Камерно-вокальний репертуар Соломії Крушельницької в культурному контексті свого часу / І.Комаревич // Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі. Серія: Виконав. мист-во: зб.ст.- Львів:ТеРус, 2013. - С. 143-148. (Наук. зб. ЛНМА ім.М.В.Лисенка. Вип. 27).
2. Комаревич І. Проблема художньо-звукової та виконавської реалізації вокального твору в педагогічній практиці С. Крушельницької / І. Комаревич // Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2012. – Вип. 24 - 25. – С. 376-379.
3. Комаревич І. Психотип Соломії Крушельницької та його вплив на індивідуальну художню манеру / І.Комаревич// Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету .- Т. І.- Рівне, 2013.- Вип. 19.– С. 172-178.
4. Комаревич І. Художньо-громадська позиція Соломії Крушельницької в останні роки життя / І.Комаревич// Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського Національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського: зб. наук. праць. –Луцьк, 2010.- Вип.6.- С.104-110.
5. Комаревич І. Утвердження естетичного світогляду Соломії Крушельницької в світлі теорії гендеру / І.Комаревич // Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм: зб. матеріалів // ДВНЗ Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Інститут мистецтв. – Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. – С. 249 – 253.

6. Komarewycz Iwanna. Z tajemnic warsztatu śpiewaczki operowej (Salomea Kruszelnicka o przygotowaniu partii operowych) / Iwanna Komarewycz // *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* / [pod redakcją naukową Grzegorza Oliwy]. – Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego: 2014. – Tom XIV. – S.191 – 197.

Структура дисертації. Мета і завдання дослідження, його концептуальна основа та зміст зумовили таку структуру дисертації: вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел (206 найменувань). Загальний обсяг дисертації – 169 сторінок.

РОЗДІЛ I

ІНДИВІДУАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДІЯЛЬНОСТІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

1.1. Поняття життєтворчості у проєкції на художній феномен Соломії Крушельницької

Саме поняття «життєтворчості» відносно недавно увійшло в обіг філософії, психології, педагогіки та культурології. Його поява і активне впровадження у цикл гуманістичних наук пов'язані передусім з необхідністю визначити провідні стратегічні завдання формування нової особистості в надскладних умовах сучасної екзистенції: глобалізаційного простору й загострення конкурентних умов, необхідності зберегти традиційні морально-етичні цінності й не втратити національного ґрунту, збереження культурних надбань і мінімізацію переважаючої матеріальності інтересів більшої частини соціуму тощо. Особливо гостро ця проблема постає в суспільствах, що вимушені долати наслідки тоталітарного минулого, відроджувати природний фундамент суспільства, деморалізованого десятиліттями або й століттями панування викривленої системи культурно-духовних цінностей.

Філософсько-психологічне обґрунтування процесів, які сучасні гуманісти окреслюють як «життєтворчість», має вельми давню історію, починаючи з конфуціанства чи античних мислителів. Особливо ж дослідження умов, способів і стратегій творення індивідуумом свого життєвого сценарію активізувалось в ХХ ст., зокрема в США, де окреслення «self-made man» стало одним з наріжних каменів екзистенційної філософії. Так, представники феноменологічного напрямку покладають на людину – вже в її сформованій іпостасі у цілісності її планів, прагнень, життєвої стратегії та тактик, якими вона прагне досягнути поставлену мету – повну відповідальність за вибір того чи іншого життєвого шляху. Центральним поняттям їх оцінки людського індивіда стає категорія «самовизначення», яку вони мислять як суттєву частину природи

індивідуальності. Ця теза знаходить своє повне і аргументоване відображення в теорії самоактуалізації особистості А. Маслоу та у «психології особистісних конструктів» Дж. Келлі [105, с. 145-189].

Соломія Крушельницька власне й може служити таким яскравим прикладом самоактуалізованої особистості не лише в своїй артистичній кар'єрі, але й в багатьох інших сферах – громадянсько-патріотичній, гендерній, педагогічній тощо. Засади самоактуалізованої особистості за А. Маслоу, аналізувались в багатьох працях, присвячених не лише митцям, але й будь-яким індивідам, що досягли вершин у своїй професійній діяльності та зайняли найвищу сходинку суспільної драбини¹[125, с.84-86].

В зв'язку з цим, перш, ніж перейти до компонентів життєтворчості С.Крушельницької, спираючись на теоретичні дослідження останніх років, видається доцільним представити риси самоактуалізованої особистості співачки як певну диспозицію до її життєвого сценарію. Це тим більше доречно, що більшість дослідників життєтворчості (в тому числі Л. Сохань і Н. Богданова), вказують на теорію самоактуалізації як на одну із суттєвих у формулюванні концепту життєтворчості.

В аналізі основних засад поведінки і ставлення до себе і світу, які притаманні видатній співачці, і розкриваються як в її власних висловлюваннях, так і в спостереженнях друзів та близьких, а головне – в оцінці її творчості – вражає виняткова співзвучність всіх позицій, які американський психолог визначає як невіддільні від самоактуалізованої особистості.

Маслоу називає наступні провідні характеристики самоактуалізованих людей, маючи на увазі не лише їх цілісне і рівномірне втілення у кожній особистості, а трактуючи їх як ряд сутнісних прикмет індивіда, здатного вибудувати відношення з оточенням в найбільш доцільний, корисний для себе та інших і етично позитивний спосіб, а водночас максимально розкритись у своїх можливостях [184, р. 153 - 172]:

¹ З недавніх українських досліджень згадаємо дисертацію О.Пилатюк в якій вона застосовує цю психологічну теорію до характеристики видатних піаністів-першовиконавців нових творів.

1. «більш ефективне сприйняття реальності і більш комфортабельні відносини з нею»;
2. «прийняття (себе, інших, природи)»;
3. «спонтанність, простота, природність»;
4. «сконцентрованість на задачі» (на відміну від сконцентрованості на собі);
5. «деяка відокремленість і (періодична) потреба в перебуванні в усамітненні»;
6. «автономія, незалежність від культури і середовища»;
7. «постійна неупередженість і об'єктивність оцінки»;
8. «містичність і досвід перебування у «вищих станах»;
9. «почуття причетності, єднання з іншими особистостями»;
10. «більш глибокі міжособистісні відносини»;
11. «демократична структура характеру»;
12. «розрізнення засобів і цілей, добра і зла»;
13. «філософське, неагресивне почуття гумору»;
14. «самоактуалізована творчість»;
15. «опір окультурації (тобто підпорядкування себе і своїх цілей тим засадам і канонам, які склались у даному суспільстві, незалежно від їх відповідності власним цілям – І.К.), трансцендування (переосмислення у своєму внутрішньому світі, взаємодія з особистісною системою цінностей – І.К.) будь-якої загальноприйнятої культури».

В результаті Маслоу робить дуже важливий узагальнюючий висновок, який торкається будь-якого роду професійної чи творчої діяльності людини, проте особливо істотний для творчої праці, тим більше – для створення нової художньої цілості, чи в продуктивному, чи в репродуктивному (інтерпретаційному) варіанті: «Самоактуалізація – це не відсутність проблем, а рух від швидкоплинних і нереальних проблем до проблем реальних» [185, р. 115].

Якщо узагальнити прояви самоактуалізованої особистості у Соломії Крушельницької, то насамперед виділяємо дуже яскраве втілення того сегменту, який умовно називаємо «ферментом творчості»:

- самоактуалізована творчість, тобто творчість, яка не лише ґрунтується на здібностях і талантах, але й прагне до розширення меж, захоплення нових художніх територій (про що свідчить зокрема відсутність головного амплуа, однакова переконливість у італійських, французьких, німецьких, польських та інших операх, у камерно-вокальному репертуарі);
- опір акультурації та трансцендентування будь-якої культури, що проявлялась у виразній індивідуальній трактовці будь-якої ролі, униканні складених кліше, створених навіть видатними авторитетними виконавцями і навіть у апробованих ролях, в яких згадані кліше користувались незмінним успіхом;
- сконцентрованість на задачі, яка у співачки набувала іноді форм самопожертви, самовідданого служіння мистецтву, на олтар якого клались власні екзистенційні інтереси;
- містичність і здатність перебування у «вищих станах» може видатись не надто притаманною її типові особистості, діяльному, раціональному й інтелектуальному, проте це поверхове враження: документальні свідчення її «катарсису» й «інсайту»² знаходимо в листах, оскільки це рефлексивне відчуття вербально може бути передане тільки особою, яка його пережила: «Тішуся дуже, що ви любите «Аїду», я ж в ній так замилювана, що часом за плачем перестаю співати. Взагалі мене музика найбільше зворушує, мені се дивно, тим більше, що я холодного темпераменту і нерви мої сильні як посторонки»³ [146, с. 208]; «нещасливий був би мій чоловік... я би його не потрапила любити так, як люблю музику»⁴[146, с. 219].

² Інсайт (від англ. insight – проникливість, проникнення в суть, розуміння, осяяння, раптова здогадка, прозріння) – багатозначний термін психології та психоаналізу, що описує складне інтелектуальне явище, суть якого полягає в несподіваному, частковому інтуїтивному прориві до розуміння поставленої проблеми та «раптовому» знаходженні її вирішення. У творчості цим терміном позначається осяяння у пошуку художньої істини, раптове виникнення цілісного образу в уяві митця, що супроводжується дуже сильними емоційними реакціями.

³ Лист до Михайла Павлика. Мілан, 10.03.1894 р.

⁴ Лист до Михайла Павлика. Мілан, 04.04.1894 р.

Другий сегмент самоактуалізованої особистості торкається міжособистісних взаємин і передбачає позитивне, а водночас конструктивне спілкування з оточуючими, без вивищування себе, але й без упокорення та схиляння перед сильнішими і наділеними владою, вміння оцінити в іншій людині її внутрішню цінність, а не зовнішні показні риси. До цієї групи відносяться і більш глибокі міжособистісні відносини, і прийняття (себе, інших, природи), і більш ефективне сприйняття реальності і більш комфортабельні відносини з нею, і почуття причетності, єднання з іншими особистостями, і врешті деяка відокремленість і (періодична) потреба в перебуванні в усамітненні, а також автономія, незалежність від культури і середовища (під культурою тут підрозумівається не весь духовний гуманістичний універсум, як могло б видаватись, а певні культурні стереотипи, притаманні тому чи іншому середовищу, які на певному етапі еволюції вимагають перегляду і оновлення. Маслоу має на увазі, що таку здатність мають лише самоактуалізовані особистості).

Цю сторону натури співачки проаналізувати дещо важче, оскільки в стосунках з іншими людьми Соломія Крушельницька була вельми диференційована, не надто швидко сходилась з незнайомими, була доволі прискіплива у виборі друзів – в цьому власне й проявлялась згадана «автономія». Часто – особливо в період підготовки нової партії – обмежувала будь-яке спілкування, внутрішньо концентруючись тільки на головній меті. Вміла твердо, непоступливо, але спокійно відстояти власну позицію перед іншими. Проте тим, кого вважала духовно близькими собі, була глибоко віддана, ні при яких обставинах не зрікалась їх, не судила – але й не підлещувалась.

Зразком такого міжособистісного духовного спілкування двох самоактуалізованих особистостей може служити її переписка з Михайлом Павликом, яку можна трактувати як різновид «щоденника для двох», настільки відверто і глибоко ділиться артистка своїми найпотаємнішими задумами, намірами і звершеннями, повністю дозволяє бути самою собою і того ж очікує

від свого співрозмовника: «Я Вас не смію просити, але як Вам часом нужно висказати, що Вам на душі і серцю, то візьміть собі мене за повірницю, я Вам, може, буду вірніша, ніж хто там другий!»⁵[146, с. 210].

Останній сегмент самоактуалізованої особистості, який умовно виділяється в цілісній системі, спрямований на неї саму, тобто на плекання в собі тих рис, які дозволяють їй максимально повно використати свої природні задатки, тверезо оцінити найвідповіднішу сферу їх застосування й зважити всі переваги і ризики обраного шляху, не порушуючи моральних норм цивілізованого суспільства: спонтанність, простота, природність; постійна неупередженість і об'єктивність оцінки; демократична структура характеру; розрізнення засобів і цілей, добра і зла; філософське, неагресивне почуття гумору.

Аналіз цього комплексу особистості Соломії Крушельницької здійснено в наступному підрозділі, в якому дається її психологічний портрет. Проте варто коротко зазначити, що як погляд ззовні – спогади, рецензії, рефлексії дальшого і ближчого оточення, так і авторефлексія, викладена головно в листах до близьких людей, дають підстави стверджувати, що й цими рисами вона була вповні наділена.

Умовність поданої диференціації комплексу самоактуалізованої особистості полягає в тому, що всі названі прикмети в сукупності працюють на один результат: (само)створення гармонійного, запрограмованого на успіх у «сродній праці» (за Григорієм Сковородою) індивіда, здатного знайти своє місце в соціумі і оптимально реалізувати всі дані йому можливості. Однак подібний диференційований підхід кореспондує зі стадіями життєтворчості, котрі мисляться в дисертації як вищий рівень реалізації комплексу самоактуалізованої особистості, або, користуючись літературною метафорою, якщо самоактуалізована особистість – це головний герой, то життєтворчість у всіх її проявах – це повний сюжет роману, уся процесуальна фабула, яку проходить згаданий герой.

⁵ Лист до Михайла Павлика. Мілан, 10.03.1894 р.

В Україні філософсько-психологічне обґрунтування та практичне втілення ідей життєтворчості⁶ виявилось надважливим і, відповідно, спонукало до створення об'ємнішої теоретичної бази. Але в цьому світлі тим важливішим видається проаналізувати втілення ідеалів життєтворчості у діяльності видатних українських вчених і митців минулого, оскільки багато хто з них вимушений був втілювати цю «модель життя», тобто одну з провідних категорій теорії культури життєтворчості, у екстремальних, вкрай несприятливих суспільно-історичних умовах. Тому їх приклад варто розглядати як зразок оптимального втілення ідеалу життєтворчості. Одним з таких зразків, безперечно, є Соломія Крушельницька, чий життєвий і творчий феномен заслуговує детальнішого аналізу і узагальнення в аспекті поданої філософсько-психологічної проблематики.

Насамперед варто навести філософське визначення категорії «життєтворчості», яке проектуватиметься на діяльність видатної співачки. Н. Богданова дає наступну її дефініцію: «поняття «життєтворчість» складається з двох субстанційних для визначення його суті понять: життя та творчості. Життя у цьому сенсі розглядається не як біологічна, а як філософська категорія, яка втілює весь онтологічний зміст поняття буття у світі» [9, с. 9-10]. І далі дослідниця розшифровує його зміст: «Життєтворчість особистості у всезагальному сенсі може розглядатися, як проектування та здійснення особистістю власного життєвого шляху» [9, с. 12].

Ще докладніше пояснюється сутність даної категорії в наступному визначенні: «Життєтворчість – це вищий прояв сутнісних сил, життєвого та творчого потенціалу особистості; духовно-практична діяльність людини, спрямована на свідоме, самостійне й творче визначення (проектування) та здійснення власного життя як індивідуально-особистісного життєвого проекту. Життєтворчість передбачає свідоме й цілеспрямоване ставлення до головних

⁶ Під практичним втіленням розуміємо головню впровадження ідей життєтворчості у сучасну педагогіку як альтернативну до інформативно-стагнаційних принципів радянської та пострадянської педагогіки, що виховувала слухняних виконавців, нездатних критично мислити, оцінювати будь-які зовнішні процеси в суспільстві, приймати самостійні рішення і, відповідно, самим творити сценарій свого життя.

вузлових життєвих проблем, характерних для кожного етапу життєвого шляху особистості» [115, с. 395].

В цьому ключі життєвий і творчий шлях Соломії Крушельницької не викликає жодних сумнівів, оскільки всі етапи і «інструментарій» здійснення нею свого «життєвого проекту» задокументовано з винятковою докладністю і знаходить підтвердження в численних критичних, меморіальних, епістолярних та авторефлексивних (тобто власних листах і висловлюваннях співачки) джерелах.

Л. Сохань, описуючи життєтворчі здібності, необхідні особистості для творчої організації власного життя, відмічає характерні для життєтворчості особливості мислення: сміливість, гнучкість, уміння особистості нестандартно мислити, знаходити нові алгоритми вирішення життєвих завдань, зміни життєвих ситуацій або якостей самої особистості, передбачати можливий розвиток подій соціального та індивідуального життя. Крім того, в більшості праць згаданої дослідниці наголос робиться на світоглядних основах життєтворчості особистості, зокрема, розглядається весь спектр психологічних, соціальних, історичних та ментальних predisposицій людини як суб'єкта власної життєтворчості. Притому вельми важливим видається не лише початкове проектування цього процесу, складення та обмірковування його сценарію та чинників, але й аналіз та осмислення конкретних дій індивіда, які спонукають його до відповідних життєдайних поворотів долі, до прийняття рішень, що дозволяють оптимально реалізувати цей проект. Тому одну з провідних позицій у філософії життєтворчості займають такі категорії, як «життєвий шлях особистості», «спосіб життя», «стиль життя», «культура життя та творчості» та ін. Невипадково також, що культурно-мистецькі критерії виступають як одні з сутнісних понять, через які пояснюються інноваційні моделі життєтворчості, вони метафорично здатні передати найвищий сенс людського буття. Недаремно й фундаментальні книги Л. Сохань названі «Мистецтво життєтворчості» [153] та «Поезія життєтворчості» [154] (розрядка моя – І.К.). Відповідно до титулів книжок, в них запропонована характеристика

індивідуального життя особистості як соціокультурного феномену, розглядаються обдарованість і талант життєтворчості, інноваційні моделі, технології та сценарії цього процесу тощо.

Апелюючи до знаменитого виразу Шекспіра «Весь світ театр, а люди в нім актори», природно розглядати людину як актора і режисера власної життєдіяльності. В цьому ключі найважливішим видається розуміння співвідношення індивідуального і суспільного в життєдіяльності індивіда, даного від природи – і створеного власною наполегливістю й працею, запропонованого оточенням – і здобутого іноді наперекір йому.

Соломія Крушельницька якраз і виступила таким досконалим «режисером і актором» власної життєтворчості у максимальній інтенсивності застосування всіх можливостей, наданих їй тогочасним рівнем розвитку суспільства, професійним оточенням та вродженим потенціалом, а навіть понадто – у створенні цих нових можливостей всупереч обставинам. Якщо розглянути сценарій життєтворчості за послідовністю етапів або стадій, які запропонував Л.Іванцев ⁷ [55, с. 12-13], то стає очевидним, наскільки непохитно і цілеспрямовано торувала свій життєвий шлях видатна артистка. Докладніше всі подані етапи будуть розглянуті в наступних розділах дисертації, в даному ж підрозділі лише стисло звернемо на них увагу.

Першим комплексом на цьому шляху, на думку дослідника, стає усвідомлення і прийняття трансформації умов існування – усталених та ситуативних, реальних та віртуальних, тобто усвідомлення свого актуального життєвого середовища. Для Соломії Крушельницької цей комплекс мав як свої значні переваги (духовна творча атмосфера рідного дому, що дало їй можливість музикувати в родинному колі, наявність аматорських хорів, в яких вона вперше могла проявити свій співочий дар, прихильність авторитетної особи, Євгенії Барвінської, яка помітила й оцінила її талант), так і значні

⁷ Хоча автор у дослідженні апелює конкретно до сучасних вчителів як до модераторів, здатних сформувати у своїх вихованців потребу й усвідомлення власних можливостей життєтворчості, його концепція етапів видається достатньо універсальною, придатною для розкриття цього процесу не лише в умовному ключі «бажаного», але й на історичних прикладах «звершеного».

обмеження та перешкоди (консервативні погляди галицького священництва щодо ролі жінки в суспільстві, її мізерні можливості отримання освіти, неприхильність до артистичної кар'єри жінок тощо). Біографія співачки беззаперечно доводить, як успішно вона змогла скористатись усіма перевагами і з якою послідовністю протистояла всім викликам.

Не менш важливим є й наступний, ще «потенціальний» комплекс: формування ціннісної системи: «власних мрій, надій, міфів та кумирів, які діють на підсвідомому рівні; життєвих пріоритетів, цілей, цінностей та ідеалів, які діють на свідомому рівні; процесу формування загального ціннісно-світоглядного аспекту, який базується на ціннісній системі, тобто формування особистісної картини світу» [55, с.12-13].

У реалізації цього комплексу необхідних умов для створення оптимального життєвого сценарію здебільшого помітні два шляхи: перший пов'язаний з початковою невизначеністю мрій, які правильніше назвати ілюзіями, частою зміною ціннісних установок і світоглядних переконань, розмитою картиною світу, яка лише поступово і не без втрат набуває чіткіших контурів; другий передбачає раннє усвідомлення системи цінностей і окреслення цілей, відповідних до неї. Соломія Крушельницька безперечно була представницею другої групи, про що свідчать зокрема спогади старшої сестри: «Маленькою Соломія не любила бавитися з дітьми, вона шукала товариства серед старших... Улюбленою її забавкою була гра в артистку... співала з сестрами діалоги з грою та мімікою» [145, с. 69]. Подібних характеристик її особистості у перших роках життя зустрічаємо чимало. Важливо підкреслити, що від найранішого віку вона не мислила себе поза сценою – і цей життєвий ідеал залишився з нею до кінця.

З попереднім комплексом тісно пов'язаний пошук «свого життєвого призначення та тієї чи іншої мети життя, власних прагнень до самореалізації, того, що ж насправді бажано отримати від життя, тобто життєвої орієнтації» [55]. Як і попередній, він передбачає аналогічні два шляхи: тривалий пошук себе, метод «спроб і помилок», що зумовлює нерідко болісне визначення свого

місця в світі; або ясне уявлення про свої потреби і можливості у досягненні поставленої життєвої мети.

У Крушельницької усвідомлення свого покликання як артистки було настільки сильним, що могло замінити їй дуже багато інших життєвих цінностей, ставило її в інші взаємовідносини з оточенням. В листі до М. Павлика вона пише з великою пристрасстю і внутрішньою переконаністю: «як в моїй кар'єрі не допроваджу донічого⁸, то й до життя буду не здібна, зломана, а жити без артизму я не можу» [146, с. 195].

Особистісні стратегічні цілі потребують подальшої «системи конкретних особистісних мотивів, потреб і інтересів, які стосуються інших людей і визначаються конкретними ситуаціями, суб'єктивних очікувань і претензій, тобто безпосередніх стимулів діяльності». Виразною ілюстрацією можуть слугувати висловлювання Соломії Крушельницької щодо свого розвитку, цілеспрямованість у досягненні мети: «Студії мої в співі та музиці континуую з запалом. Як приїду за пару літ до Львова (маю надію, що не борше⁹), то мене публіка тамтейша й не пізнає» [146, с. 271].

Наступний етап пов'язаний вже з самим процесом здійснення планів, який далеко не завжди протікає безболісно і гладко. Л. Іванцев характеризує його як «зіткнення домагань та очікувань, мрій та надій із реальними можливостями, із вольовими та іншими психологічними характеристиками особистості». Озираючись на біографію Крушельницької, помічаємо, по-перше, як ясно вона усвідомлювала свої можливості й здібності – ніколи, зрештою, не переоцінюючи їх, але й не страждаючи комплексом меншеартності (варто згадати хоча дотепне її окреслення власного голосу: «голос розвивається і сильний, як бомба французька» [146, с. 197]); по-друге, як логічно вибудовувала шлях до поставленої мети. Показово, що співачка вкрай рідко вживає в своїх листах слова «мрія», як відображення чогось мало реального чи недосяжного. Переважно, зустрічаємо доволі рішучі і сповнені внутрішнього переконання

⁸ Зберігається правопис оригіналу.

⁹ Тобто швидше (старогалицьке).

ствердження «хочу» (чи «хочу пробувати»), «буду», «навчуся», «без страху торую собі дорогу», «маю відвагу йти понад пропасть», «розважаю», «виджу ясно» і т.д.

Завершальні стадії моделі життєтворчості, до якої дослідник відносить вже повну реалізацію намічених раніше стратегічних цілей і завдань, тобто, остаточне формування «життєвої перспективи, побудови на її основі життєвих планів і намірів, проектування власної життєвої програми та життєвого сценарію, вибір життєвих стратегій і формування більш адекватних і більш активних альтернативних моделей поведінки у напрямку далекосяжних стратегій, що сприяють виходу за межі повсякденного існування і кращому вибору життєвих варіантів, тобто конкретизації життєвих планів» та «вибір методів реалізації побудованих планів і намірів, що припускає наявність у особистості здатності адекватно реагувати на життєві ситуації і проблеми, вміння правильно оцінювати і коригувати їх відповідно до змін умов існування і системи цінностей» настільки очевидно підтверджуються всім перебігом життєвої дороги й артистичної кар'єри Соломії Крушельницької, що не потребують в загальному огляді окремих фактичних ілюстрацій.

Висновки до підрозділу

Збагнути артистичний феномен Соломії Крушельницької можливо, лише врахувавши всі складові її становлення як особистості, мисткині, громадської діячки, представниці свого народу і середовища, всього протікання її складного і насиченого життєвого і творчого шляху.

Сучасна гуманістична наука пропонує для розуміння подібних феноменів філософсько-психологічну категорію «життєтворчості», опираючи її, в свою чергу, на ряд теорій особистості, в яких поняття креативності, цілепокладання і вирішення екзистенційних проблем займають одну з центральних позицій. В дисертації для обґрунтування предиспозицій життєтворчості обрано лише одну з них – теорію самоактуалізованої особистості Абрагама Маслоу, як таку, що

належить вже до класики психологічної науки і апробована на численних дослідженнях індивідуальної творчості.

Проте окреслення фундаментальних положень життєтворчості в проекції на конкретний приклад Соломії Крушельницької вимагає докладнішого висвітлення як її індивідуального психологічного портрету для уточнення окремих стадій її життєвої моделі, так і соціального оточення, обставин формування, професійного становлення, пріоритетів, тобто тих «кумирів і міфів», про які пишуть дослідники. Відтак уваги заслуговують її конкретні творчі звершення як відображення і кінцева мета прояву усіх вищенаведених характеристик, що складають внутрішній механізм її життєтворчості.

1.2. Визначення психотипу Соломії Крушельницької та його вплив на індивідуальну вокально-сценічну манеру.

Починаючи дослідження феномену формування артистичної особистості видатної співачки, артистки, громадської діячки, педагога Соломії Крушельницької, загально зазначимо, що її неможливо збагнути, поминаючи ряд сукупних властивостей, успадкованих генетично і набутих в процесі виховання, становлення і розвитку професійної кар'єри, в залежності від духу часу і місця, в якому митцеві довелося виховуватись і здобувати свою позицію. На цю обставину, головно пов'язану з вивченням композиторської творчості, звертають увагу дослідники психології творчості, наголошуючи діалектику індивідуального – соціального:

«Вивчення індивідуальних особливостей творчої особистості митця може бути плідним лише у випадку, якщо через них розкривалися загальні і широкі соціальні закономірності... Важливо тому приділяти більше уваги дослідженню стану композитора у сучасному йому суспільстві, умовам його формування і діяльності, не обходячи, зокрема, таких питань, як співвідношення потреб суспільства і інтересів композитора, шляху суспільного контролю над його творчістю [164, с.157]».

Але подана дефініція справедлива не тільки для композиторів, та інших представників «продуктивної» творчості, тобто авторів артефактів, але й в не меншій мірі – для «репродуктивного» виду мистецької діяльності, тобто для виконавців, особливо для співаків – оперних артистів, оскільки вони не лише стають «співтворцями» реального звукового буття композиторського задуму – чи безпосередньо в добу, близьку авторові, чи кілька десятиліть і століть потому, але й повинні чутливо відчувати настрій аудиторії, якій вони хочуть передати цей задум і впевнити у вартості висловлених ним художніх ідей і намірів. Тому видається безсумнівно важливим представити всі основні рівні становлення творчої особистості видатної артистки-співачки, тим більше такої багатогранної і різнобічної, як Соломія Крушельницька, що формувалася, творила і виступала у вельми різних, навіть несумірних між собою соціокультурних середовищах.

З головних факторів, що сприяли її творчому піднесенню, на які звертається увага, виділяємо наступні:

- родинне оточення;
- мотивація занять співом і вибору життєвого шляху, такого незвичного і мало акцептованого в її середовищі;
- розмаїтість вокальних студій;
- загальна соціокультурна атмосфера міст і країн, в яких їй довелось формуватись.

Проте найголовнішим, центральним напрямом дослідження С.Крушельницької як особистості, як творчого індивідуума, залишається накреслення її психологічного портрету в його якомога ширшому і об'єктивнішому вимірі. Такий підхід загалом не новий в монографічних дослідженнях, присвячених митцям, в тому числі характеристика психотипів артистичної діяльності, віддавна займає одне з центральних місць у теоріях психології творчості.

В цьому зв'язку варто звернутись до деяких теорій, які пов'язують дослідження незвичайних вроджених здібностей, що дорівнюють таланту і

генію (в тому числі й музичних) з конкретними особистісними рисами творчого індивіда.

Сама категорія психологічного портрету митця, а тим більше засад творчого процесу, виникли ще в перші десятиліття ХХ ст., і найбільш активно розглядаються в останнє тридцятиріччя. Важливим видається те, що це коло проблематики постійно розширюється, захоплюючи щоразу нові вектори смислу, оскільки парадигма «митець – соціум» концентрована в артефакті або у фіксованому письмово (композитор), або в озвученому (виконавець), неминуче висуває питання про відображення особистості автора (інтерпретатора) у створенні звукового образу світу. Адже властивості його натури, тип вищої нервової системи, мистецькі естетичні пріоритети і уявлення неминуче знаходять відбиток у творчості.

Цій проблематиці присвячені численні філософські і психологічні теорії, починаючи від З. Фрейда, К. Юнга, Е. Кречмера, М. Вертгаймера, А. Бергсона – і завершуючи найновішими розвідками, пов'язаними як із загальними ширшими категоріями, так і з рядом часткових аспектів психології художньої творчості.

Оскільки компендіум досліджень, присвячених згаданій проблемі, надто широкий, щоби його можна було охопити загалом в рамках однієї дисертації, зупинимось на кількох переконливих теоріях, які, на нашу думку, відносно виразніше проектуються на нижчевикладену концепцію психологічного портрету Соломії Крушельницької і паритетно розглядають ті специфічні риси людської особистості, котрі мають як генетично вроджене, так і набуте в результаті соціального досвіду (національних, історичних, суспільних традицій) походження.

Враховуючи неповторність артистичного феномену Крушельницької, стає зрозумілим, що ні одна теорія не може повно пояснити мотивацію вибору діяльності художньо обдарованої особистості, тим більше самої діяльності. Тому варто погодитися із принциповим твердженням українського філософа С.Б.Кримського: «Скільки б ми не пізнавали людину та її творчу діяльність, в

ній завжди залишається те, про що ми не відаємо... Людина принципово не вичерпується жодною конкретною моделлю, хоч ніяких радикальних перешкод її моделювання не існує» [78, с. 112].

Вельми переконливою і, з позиції обраної теми дисертації, зокрема її психологічного компоненту, цікавою є психологічна концепція творчої самореалізації людини – найвищий прояв її гуманістичної «самості» видатного німецького філософа ХХ ст. Йогана Гойзінга. На неї варто звернути особливу увагу, оскільки становлення світогляду і життєвих переконань С.Крушельницької ніяк не можемо збагнути інакше, як крізь призму вельми активного заперечення закріплених в суспільній практиці ролей для жінки її походження і статусу, і свідомого вибору свого шляху – наперекір всім умовностям і суспільним правилам.

Одну з концепцій, що обґрунтовує названий тип людської поведінки, наводить згаданий Й.Гойзінг. У книзі «Номо Ludens» запропоновано будь-яку людську діяльність розглядати як певний ігровий акт. Гра – вільна від прагматичних резонів діяльність скоріше, ніж праця, була формуючим чинником Номо sapiens. «Вона створює найбільші можливості для необмеженого прояву індивідуальної змінності організму, а тим самим накопичення досвіду поведінки при змінах умов існування даного біологічного виду» [165, с. 239], вважає філософ.

Гра охоплює все людське життя і суттєво визначає буттєвий склад людини, а також її спосіб розуміння дійсності. Людська екзистенція реалізується виключно у грі. З цього виникають підстави розглядати людину не тільки в її об'єктності та суб'єктності, але й як сузір'я можливостей, світ потенційності загалом, яка у той чи інший спосіб реалізується. Звісно, що в контексті обраної теми, власне гра – в тому числі й музична, а передусім сценічна, пов'язана з «експлуатацією» найтоншого й найдосконалішого інструменту – людського голосу, може трактуватись як дуже доречний аналог прихованих і відвертих мотивів людської поведінки і світовідчуття, а загалом – життєтворчості.

Гра на сцені, ігрове втілення характерів, яке для Крушельницької було не просто ерзацом життя, в якому надто багато її не влаштовувало, а тією ідеальною сферою, де вона найбільше могла виразити себе і те, в чому була переконана, цілком логічно кореспондує із спостереженням Гойзінги.

Велику увагу різним формам і проявам зв'язку особистості із соціумом – проблемі, яка ставиться як одна з генеральних у поданій дисертації, містять праці російських філософів. Так, особистість, за Л. С. Виготським, може і повинна розглядатись крізь призму соціального поняття, проте вона не вичерпується соціальними зв'язками і не охоплює всі ознаки індивідуальності. Л. С. Виготський спочатку дає більш «соціологізоване» визначення зовнішнього середовища у становленні самосвідомості особи як головного «чинника», тобто трактує індивіда лише як соціальну істоту. З часом він еволюціонує у своїй теорії і приходить до усвідомлення соціального оточення лише як «джерела» розвитку особистості, що крім того має і ряд інших імпульсів у своєму розвитку. Таким чином, отримуємо дві взаємодоповнюючі частини його теорії, що загалом носить культурно-історичний характер: на першому етапі вчений виділяє природну генетичну обумовленість розвитку особистості, на другому важливішим імпульсом виступає соціально-культурне середовище, яке формує систему поведінки, потреб, цінностей, способів спілкування, і в тому числі – культурної свідомості індивіда. На цьому рівні людина вже, метафорично висловлюючись, ніколи не залишається наодинці сама з собою, вона завжди буде *homo socialis*, оскільки здатна вести діалог навіть коли реально ні з ким не спілкується – вона веде його подумки, в пам'яті. З цього приводу вчений висловлює наступний афоризм: «Людина і наодинці зберігає функції спілкування» [16, с. 171]. Це спостереження також цілком вписується у загальні засади творчої діяльності, і, що більше, усвідомлення призначення цієї діяльності, які притаманні життєтворчості Соломії Крушельницької, її розуміння місії української артистки.

Разом з тим Виготський слушно відзначає, що становлення людської особистості має стадіальну природу. Еволюція психічних функцій,

індивідуальна реакція на всі соціальні виклики формується протягом різних етапів життєвого становлення, у кожного з індивідів – по-своєму, в залежності від успадкованого генетичного комплексу, обставин раннього розвитку і ряду інших сукупних чинників, без яких неможливо зрозуміти мотивацію і принципи реалізації креативної діяльності.

Притому – як і в природі – перехід на кожен наступний сходинку життєтворчості неодмінно супроводжується кризами, що дозволяють індивіду здійснити переоцінку цінностей і досягнути вищій щабель розуміння ситуації. Виготський формулює перебіг процесу формування особистості як *homo socialis*: «Разом із первинними умовами індивідуального складу особистості (задатки, спадковість) і вторинними умовами її організації (навколишнє середовище, набуті ознаки) тут виступають третинні умови (рефлексія і самооформлення)» [16, с.171]. Саме ці третинні функції і складають основу самосвідомості.

У Крушельницької цей третинний комплекс, пов'язаний з її самосвідомістю, був безперечно визначальним, можна навіть стверджувати, що у її випадку «спрацювали» перший і третій рівень умов (вроджені задатки – і саморефлексія), вони забезпечили можливість повноцінного здійснення її життєвого проекту, другий же рівень умов – навколишнє середовище і набуті ознаки, тобто передані вихованням уявлення про цілі і правила життя – для «галицької священичої дочки» навпаки, складали стримуючий фактор і потребували доволі рішучого подолання.

Щоби знайти пояснення такій її життєвій стратегії, вкажемо, що серед теорій розвитку особистості не всі – подібно до Виготського – покладають найбільшу відповідальність за її еволюцію виключно на спадковість і соціальне середовище.

В цьому зв'язку, тобто з урахуванням тих непростих і контроверсійних обставин формування Соломії Крушельницької як артистки і особистості, неможливо поминути психологічні теорії, які розглядають прояви індивіда в екстремальних умовах і відстоюють думку про виняткову заангажованість і

силу духа тих, яким довелось самостверджуватись всупереч всім мислимим перешкодам і труднощам.

Тому ще більш категоричним у відстоюванні ідеї внутрішньої свободи особистості у формуванні та виборі своїх життєвих пріоритетів став автор «логотерапії» Віктор Франкл – австрійський психотерапевт, що сам пройшов нацистські концтабори. Він відстоює позицію вільного внутрішнього вибору індивідом свого життєвого шляху і визначення сенсу життя у всіх онтологічних проявах: від професійного (вибір фаху) до комунікативного (формування власного середовища) та родинного. Зовнішні обставини при тому можуть як сприятливими, так і зовсім несприятливими – на сам вибір і формування власних переконань це не впливає, принаймні не змінює їх остаточно. Так, існують вроджені здібності, властивості і нахили, існує соціальне середовище, що не може не впливати на становлення особистості, проте в кінцевому результаті кожна людина все одно має змогу стати вище обставин і подолати їх вплив, якщо він видається їй – згідно із усталеними переконаннями і потребами – негативним. Дві фундаментальні якості по-справжньому вільної особистості – здатність подивитись на себе збоку і піднятися над обставинами – В. Франкл називає здатністю до самотрансценденції і самовідсторонення [166, 132-138].

Ці психологічні теорії постулюють зв'язок і сутнісний вплив середовища на індивіда, а водночас відстоюють ідею внутрішньої свободи і здатності людини передусім впливати на саму себе – не лише властиво не суперечать одні одним, оскільки стверджують сам факт тісного взаємозв'язку індивіда – середовища, але й видаються дисертантці вельми суттєвими для того, щоби простежити еволюцію життєтворчості Соломії Крушельницької. Адже в її життєтворчості бачимо і суттєвий вплив зовнішніх обставин, які на перший погляд могли б здаватись цілком несприятливими – хоча вона сама і трактувала їх передусім з позитивної точки зору і вважала щасливим збігом обставин ті навчальні заклади, педагогів, і загалом тих друзів і колег по фаху, які спричинились до її активної соціалізації, вибору професії і торування творчого шляху.

Водночас, підсумовуючи теоретичну базу, яку підводимо під пояснення становлення творчої особистості Соломії Крушельницької, весь шлях її сходження до вершин мистецької майстерності, загалом – феномен її творчості, цілком слушно вважати шляхом самоактуалізації (за А. Маслоу), як і шляхом самотрансценденції і самовідсторонення (за В. Франклом), а загалом – найбільш успішним здійсненням «життєвого сценарію», тобто завершеним актом життєтворчості.

Звісно, що у проєкції на творчу особистість, на митця ці питання постають з неменшою гостротою – і в деяких музикознавчих працях вже спостерігаємо цікаві шляхи їх висвітлення. Наприклад, вельми коректно трактує ставлення до творчої особистості Ірина Драч, проєктуючи її на психологічний портрет Віталія Губаренка: «Перш, ніж яось «пояснити» художню індивідуальність як продукт взаємодії різноманітних соціальних практик, треба її усвідомити як реальний феномен, тобто треба знати, що вона таке є. І це знання повинно бути адекватним. Вже на наступному рівні пізнання стає можливим «пояснення» – створюється теорія, що внаслідок проведення певного абстрактного принципу і уможливної системи впорядковує розрізнені та сплутані факти» [36, с. 78]. І далі дослідниця продовжує: «Як феноменологічна, ймовірно-герменевтична даність композиторська індивідуальність є, насамперед, певною мовною практикою (дискурсом), у процесі розгортання якої вирішується проблема її сенсу. Розгорнення її сенсу складає своєрідний онтологічний аспект реалізації індивідуальності. Її становлення не має іншої мети, як впізнати себе саму» [36, с. 79]. Зрозуміло, що всі зроблені дослідницею висновки щодо композиторської індивідуальності так само переносяться на індивідуальність інтерпретатора.

Спеціально не заглиблюємось тут в теорії музичної інтерпретації, оскільки вони – як і психологічні теорії творчості та творчої особистості – складають значний об'єм літератури. Зазначимо тільки декілька загальних постулатів, які в своїй сутності видаються найбільш тісно пов'язані з поданим дослідженням.

Найважливіше підкреслити, що весь цей складний психоестетичний комплекс, що проростає на ґрунті соціальних та індивідуальних передумов, відображається, в свою чергу, в музичному результаті. Зафіксована у музиці композиторська індивідуальність, як зазначає В. Бобровський, «визначається поєднанням ряду чинників – душевних якостей митця, рис його характеру, етичних і світоглядних принципів, естетичних ідеалів, відбитих в індивідуальному баченні світу» [8, с. 11].

Як слушно зазначає з цього приводу Є.В.Назайкінський, «для установки композитора характерне особливе поєднання свідомого і підсвідомого. Будучи пов'язаною із сферою підсвідомого, художня настройка, якої потребує творчість, в то же час збуджується, контролюється, підтримується свідомими зусиллями» [116, с. 49].

На основі поданих теоретичних підходів до ролі особистісного психологічного компонента у формуванні індивідуального творчого (в тому числі й музично-виконавського) стилю, накреслимо деякі основоположні характеристики психологічного портрету видатної української співачки й артистки Соломії Крушельницької, при тому використовуючи як її власні рефлексії, спогади, спостереження, та й методичні праці – і весь численний компендіум архівних матеріалів, листів спогадів, рецензій преси тощо, які дозволяють докладно й аргументовано простежити обставини її становлення й еволюції як особистості, а на цій основі – вибудувати достатньо переконливу психограму.

В свою чергу вдумливе студіювання архівних, епістолярних і мемуарних матеріалів дозволить визначити ряд істотних індивідуальних «призвуків» в її прочитанні та сценічному втіленні шедеврів світової класики, так і камерного національного репертуару, в якому розкривається її артистична індивідуальність і неповторний стиль.

Найглибиннішими пластами формування цілісної психологічної сутності індивіда слід вважати, як відомо, генетично спадковий фактор, який, в свою чергу, включає в себе кілька рівнів:

А) родинний, тобто, ті нахили, здібності й характеристики, які індивід перебирає від своїх предків;

Б) ментальний, в якому «кодується» колективна пам'ять і закладаються ті риси характеру, які загалом притаманні представникам даної нації (К.Г.Юнг визначає цю властивість як «колективне безсвідоме»).

В процесі розвитку особистості на цей вроджений генетично успадкований психологічний фундамент накладаються первинні зовнішні впливи (в перші роки життя, коли формується початковий образ світу), які фіксуються не тільки в свідомості, але й у підсвідомості, як своєрідні емоційно-асоціативні матриці.

З'ясування цих чинників видається вельми суттєвим у науковому пізнанні виконавського феномену, тим більше такого складного, як потужний талант С.Крушельницької. Формула «зрозуміти автора краще, аніж він сам розуміє себе» попри зовнішню екстравагантність містить в собі раціональне зерно. Як пише з цього приводу В. Т. Кузнєцов: «Мистецтво інтерпретації полягає у вмінні бачити невидиме, непомітне на поверхні, ментальне, а саме побачити те, як певні риси індивідуальності автора тексту, які «нав'язані» йому в процесі виховання або на протязі його життя зовнішніми обставинами, зовнішніми умовами його існування, а також внутрішні риси особистості автора тексту, такі як здоров'я, характер, темперамент, сила волі, талант, світогляд, політичні погляди та інше, впливають на характер твору» [85, с. 63].

Можемо в цьому зв'язку згадати ряд досліджень, в яких спеціально висвітлюється психологічна структура індивідуального творчого процесу. «Різні галузі гуманітарної науки неоднаково підходять до розуміння проблеми творчості, застосовуючи такі класифікації: «діонісійський» та «аполонічний» типи (Ф. Ніцше), типи темпераментів (Е. Кречмер), типи історії наук (М. Фуко), типи авторів як конститутивного моменту художньої форми (М. Бахтін), типологічне вивчення літератури (Ю. Лотман), літературні ролі (Г. Шпет), літературні маски (Л. Гінзбург), поетичні ідіолекти (В. Григор'єв), типи авторської свідомості (І. Роднянська)» [139, с. 4].

О. Катрич, об'єднуючи більшість попередньо названих психотипів митця, слушно обґрунтовує ще «орфічний» тип [62]. Ближче до характеристики психотипів диригента підходить Володимир Рожок у дисертації «Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60-х – 80-х рр. ХХ століття», в якій виділяє наступні типи диригентів за відношенням «диригент – колектив»: диригент-вождь, диригент-ментор, диригент-батько, диригент-партнер [136].

На цій підставі можемо зробити кілька важливих загальних висновків, вельми істотних для розуміння Соломії Крушельницької як особистості і артистки.

Насамперед сформулюємо постулати загального характеру, що відображають співвідношення «артист як професіонал, митець – артист як особистість»:

1. Трагування сценічної ролі завжди містить в собі виразний відбиток особистої психограми виконавця, хоча не завжди цей зв'язок лежить на поверхні і видається очевидним. У випадку оперних співаків цей процес набуває ще більшої інтенсивності, оскільки мультиплікується експресією вокалу.
2. Саме відношення співака до його артистичної діяльності теж суттєво залежить від комплексу психологічних рис його особистості. Наприклад, міри егоцентричної концентрованості на собі, інтелектуального потенціалу, екстравертивності чи інтровертивності.
3. Цей же комплекс особистості формує індивідуальну систему роботи над вокалом, гігієну професійної діяльності, продуманість етапів підготовки до партій.
4. Від психологічного комплексу особистості залежить і здатність до інших видів прояву вокальних здібностей – камерного співу, педагогіки, написання методичних праць тощо.

Цей комплекс загальних засад психології виконавської, насамперед вокально-сценічної творчості, проектуємо на конкретний приклад: спираючись

на об'ємний інформативно-документальний та фактологічний матеріал, спробуємо вибудувати достатньо аргументований психологічний портрет Соломії Крушельницької.

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

У спілкуванні з оточенням в щоденному житті їй були притаманні подібні риси: врівноваженість аналітичної та рефлексивної сфер свідомості, що з віком привели до все більшого зростання критичності і проникливості мислення, поступове обмеження кола тих, кого вона допускала до ближчого спілкування, створення певної емоційної дистанції щодо оточення. Стриманість і шляхетність у стосунках помічали всі, хто мав нагоду довше з нею спілкуватись. Тому неслушно було би представляти співачку лише як раціональну особистість, що керується виключно власними інтересами, в коло яких входять й інтереси «сродної праці», відданість своїй професії. Численні спогади і листи доводять, що поруч з організованістю життєдіяльності Соломії

Крушельницької їй була притаманна сердечність і альтруїзм. Переконливе свідчення цього залишив Джорджо Папасольї, з кола італійських друзів родини Річчіоні – Крушельницької: «Пройнята почуттям надзвичайної гідності, вона була шляхетною, люб'язною і щирою, а в характері її легко вгадувалися риси слов'янської душі...»[145, с. 136].

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

Чутлива й прониклива за натурою, вона вміла безпомилково вгадувати потаємні бажання людей, про які вони не наважувались просити» [145, с. 137].

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

Адже сам смисловий ряд: «кар'єра оперної артистки для дочки греко-католицького священика кінця XIX століття» у свідомості представників тогочасного галицького суспільства сприймався як виключно абсурдний, більше того – як морально хибний. Соломія Крушельницька, поза всяким сумнівом, усвідомлювала всі можливі наслідки свого кроку і всі жертви, на які їй доведеться задля цього піти. І тим не менше – нічого не похитнуло її у намірах вийти на велику сцену - «Здобути, або дома не бути» [24, с. 20] - такий девіз обрала собі Соломія.

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

- Самопосвята – аж до радикальної зміни традиційної постави, яку передбачає виховання і суспільне оточення.

- Самоорганізація, що є наслідком неустанної концентрації на своїй меті, максималізм у відношенні до виступів як своїх власних, так і інших колег-артистів.

Щоби збагнути, наскільки високим був рівень самоорганізації співачки, звернемось до свідчення Олени Крушельницької-Охримович, яка спостерігала творчий процес своєї сестри зблизька протягом багатьох років і залишила його детальний опис: «Коли публіку обманеш раз, два, вона вже більше ніколи тобі не повірить», зауважила якось Соломія з приводу невідповідного виступу одного талановитого артиста. До кожної ролі Крушельницька готувалася дуже старанно. Щоб розучити партію, її досить було переглянути ноти, які вона читала з листа, як хтось інший читає друкований текст. Напам'ять партію вивчала за 2 -3 дні. Та це було тільки початком роботи над роллю. Головне – осмислити образ, як-то кажуть «вспівати» його, а для цього потрібно було більше часу. В день перед виступом Крушельницька майже ні з ким не розмовляла, не приймала гостей. Вона вся входила в свою роль, зживалася з нею. Незадовго перед від'їздом до театру артистка в пам'яті проходила всю оперу» [145, с. 65].

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

Знову звернемося до свідчення О.Охримович, яка була свідком поведінки співачки після вистав: «Завжди чомусь відчувала якесь незадоволення собою. Надзвичайно переживала, коли на її [С. Крушельницької] думку, те чи інше місце у якійсь партії не вдавалося. І це тоді, коли всі навколо захоплювалися її виконанням... Коли вважала, що нетвердо знає роль, або не уявляє добре епоху, в якій відбувається дія, або хоч би, наприклад лібрето викликало деякий сумнів, вона нізачо не виступала в такій опері. Консультувалася у знавців, бувало, що й за останні гроші їхала з цією метою закордон, працювала в бібліотеках, архівах... Соломія могла знати роль прекрасно, могла виступати у ній вже кільканадцять разів, однак до кожного виступу готувалася так, наче виконувала цю партію вперше... Мала свій підхід до трактування того або іншого музичного твору, що треба сказати, подобалося не всім диригентам, режисерам. Але ж коли Соломія була переконана у своїй правоті, вона ні перед ким не поступалася і наполягала на своєму» [145, с. 24-25].

Чи не найпереконливішим підтвердженням її виняткової самокритичності стало рішення покинути оперну сцену на вершині слави й визнання, щоби не зазнати болісного відчуття перезрілості, вичерпаності артистичних можливостей, природних для певного віку, що одразу помічає і публіка, і критика. Коли вже в останні роки життя Соломію Крушельницьку запитали, чи не сумує вона за сценою, співачка відповіла: «звичайно, хотілося б і надалі виступати, дарувати людям радість зустрічі з великим мистецтвом, - але закон природи не щадить нікого. Я рада, що можу передати хоч частину свого досвіду і мистецького горіння молодим виконавцям, у голосі і виконанні яких я житиму й далі» [149, с. 263].

Цей провідний комплекс рис характеру Соломії Крушельницької підтверджується як численними загальновідомими фактами її біографії, так і власними висловлюваннями співачки, фрагментами її листів, відгукками і спогадами рідних і друзів. Оскільки факти, що підтверджують її цілеспрямованість, самопосяту, самоорганізацію і самоконтроль, описані в усіх біографіях співачки, лише коротко їх нагадаємо, підтверджуючи кожна з

наведених тез щодо її психологічного портрету документальними свідченнями. В цілості поданий комплекс фактів біографії окреслює провідний стрижень характеру видатної артистки, завдяки якому розкриваються внутрішні механізми її артистичної діяльності і осягнення найвищого рівня мистецьких інтерпретацій.

Звернувшись до початків її кар'єри, її постанови стати співачкою, неможливо поминути факт розірвання заручин. Відмовившись від заміжжя в юності заради вокальних студій, Соломія Крушельницька дотримувалась самопосвяти своїй професії ціле життя, взагалі дуже радикально обмежувала свої особисті контакти, відмовлялась від багатьох спокус, щоби присвятитись співові.

Як описувала у одному з листів її «літописець» Олена Охримович: «Її слухачі часто були її поклонниками. «Вашу сестру не можна не любити, як неможливо не любити весну», сказав мені якось один чоловік. Багато просило її руки. Між ними були красиві, талановиті люди. Не можна сказати, що їй ніхто з них не подобався. Але вона була так зайнята своєю роботою, так захоплена мистецтвом, що про заміжжя і не думала. Просили її руки аристократи, різні багаті. Та про таких вона й чути не хотіла, знала, що це тільки шукачі веселих пригод. Але вони часом не давали їй спокою, їздили за нею слідом від міста до міста, навіть з держави у державу, буквально переслідували її та заважали працювати. Були й такі, що до божевільня закохувалися в Соломію, а коли вона не хотіла з ними знайомитися, вони з револьвером в руці чекали на неї при виході з театру...» [142, с. 46].

Ще одним яскравим підтвердженням жертвності співачки своєму покликанню стало її рішення виїхати на подальше навчання вже після закінчення студій у консерваторії Галицького музичного товариства у Львові. Вона не завагалась виїхати на дальше навчання до Італії, хоча мала складну фінансову ситуацію і могла би дуже комфортно влаштуватись на сцені Львівської опери, маючи прекрасні рецензії на свої перші виступи в мецо-сопранових партіях.

За словами племінниці й учениці артистки, в майбутньому доцента Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка Одарки Бандрівської, саме ця постанова і намір отримати якнайкращу вокальну школу, переборюючи всі побутові труднощі, відіграли в майбутньому вирішальну роль у її блискучій кар'єрі: «Артистка мала італійську школу співу. Казала, що ця школа найбільш підходила для розвитку її голосу і давала можливість переборювати всі технічні труднощі та легко виконувати все, що тільки прагнула висловити її артистична душа. Як відомо, артистка дебютувала у Львові в меццо-сопрановій партії опери «Фаворитка» Доніцетті. Її голос відзначався широким волюменом і великим діапазоном – майже три октави. Виїхавши на дальші студії до Італії, вона розвинула голос в лірико-драматичне сопрано, вирівняне від найнижчих до найвищих тонів» [142, с. 85].

Проте і поглиблених студій у однієї з кращих італійських викладачок молодій артистці вдалось недостатньо – її спрямованість на найвищі сценічні результати, здавалось, долала всі перешкоди і не знала спокою і самозадоволення. Коли Соломія Крушельницька вже досягнула найкращі результати у Фаусти Креспі і ствердилась як першорядна сопраністка з італійським репертуаром, їй цього вдалось замало, і вона ще додатково навчалась протягом трьох місяців 1895 р. у проф. Ю. Генсбахера у Відні, щоби оволодіти особливими засадами вокально-драматичного мистецтва, необхідними для виконання партій в операх Ріхарда Вагнера. В цьому сенсі вона увійшла в ряд не таких вже й численних тогочасних оперних співаків, які однаково вільно і переконливо володіли як італійською, так і німецькою манерою співу.

Про її відданість Мистецтву з великої літери і здатність концентруватись тільки і виключно на ньому, опосередковано свідчить і її позиція щодо заздрісників і недоброзичливців, супроти яких їй довелось виступити у польській столиці. Коли у Варшавській опері проти неї почалась брудна кампанія в польській пресі, вона не завагалась покинути престижну столичну сцену і протистояти інтригам.

У зв'язку з відсутністю багатьох документів не вдалося точно в'яснити, чому Крушельницька в 1901 році покинула Варшаву. Місцева газета «Robotnik» («Робітник») писала, що «Соломія Крушельницька, довгі роки – примадонна варшавської опери і гордість польської сцени, тільки через те була вигризена з Варшави тодішніми варшавськими тупоголовими міщухами, що мала відвагу признатися до української національності» [173].

Колосальна самоорганізація і відданість професії допомагала співачці опанувати навіть ті ролі, які загалом вважались доволі складними і проблемними для вокалісток, вимагали від них не лише доброго голосу і сценічної привабливості, але й дуже великої праці й інтелекту. Соломія Крушельницька завжди дуже сміливо бралась не лише за ролі в модерних операх (як нп. в експресіоністичних драмах Ріхарда Штрауса чи А. Каталані), але й не завагалась взятись за «провальну» партію Мадам Батерфляй в опері Дж. Пуччіні.

Американський музикознавець Девіс Brent, автор книги «Мадам Баттерфляй» в типовій для американської критики популярно-літературній манері, все ж беззаперечно констатує, що Крушельницька у цій опері була «перфектна щодо голосу та повністю відповідала потребам шарму та сентиментальності ролі» [180].

Ще раз повернемося до зеніту її кар'єри. Ставши найкращою виконавицею партії Батерфляй у другій прем'єрній виставі і протягом наступного тривалого часу, вона так само не завагалась відкрито визнати, що вже час покинути оперну сцену, що і для Батерфляй «є вже кращі за неї». Зійшовши зі сцени не тоді, коли би вже зовсім не залишилось «ресурсів» для діяльності оперної співачки, уникнувши сумної долі зірки, яка живе минулою славою, а в зеніті успіху, вона в п'ятдесят років не завагалась змінити амплуа і продовжити виступати в камерному репертуарі.

З концертами камерної вокальної музики Соломія Крушельницька почала виступати після тривалої і наполегливої праці. «Майже протягом десяти років співачка присвятила себе поглибленню вивченню бельканто – приклад, який не

завадило б наслідувати багатьом сучасним співакам» - писав музикознавець Е.Арносі [24].

В цьому контексті неможливо поминути факту її національної самосвідомості, що теж вимагало від неї немалої мужності і нерідко – протистояння сильним світу сього. Ця сфера її творчої діяльності, інспірована особистісними психологічними рисами, ментальною основою, усім соціоісторичним комплексом, в якому відбувалось її становлення і розвиток, та свідомою постановою щодо вищої мети мистецтва, видається настільки важливою, що їй присвячений окремий підрозділ дисертації, проте в аналізі психограми співачки неможливо поминути хоча б ескізної згадки про один із найважливіших компонентів її світогляду.

І вже на схилі років Соломія Крушельницька знову дає численні докази свого цілеспрямованого, мужнього характеру. Несподівано опинившись у Львові в найважчі часи і в найскрутнішому становищі – самотня з хворою сестрою, спочатку в час першої радянської окупації, потім – німецької, потім – за повернення більшовиків, практично без засобів для існування, обмежена в пересуванні, із зламаною ногою, артистка ніколи не втрачала мужності, життєлюбності і професійних інтересів, змінивши їх – за необхідності – на педагогічну працю.

Цей неймовірно сильний, врівноважений і цілеспрямований характер так само яскраво виражається в її оперних ролях. На здатність Крушельницької не просто перевтілюватись щоразу в іншого персонажа, але й розкривати його емоційний світ з надзвичайною переконливістю і пристрасністю звертають увагу всі рецензенти. Якщо би зробити психологічно окреслену вибірку рецензій і оцінок виступів Соломії Крушельницької, то найчастіше зустрічатимуться епітети і порівняння саме драматично-психологічного спрямування: «сильна натура», «емоційно вражаюча», «драматична актриса», «переконлива у виконанні кожної ролі», та тому подібні.

Рецензент газети «Одесский телеграф» писав у подібному ж ключі, що в ролі Рахілі (опера «Донька кардинала» Фромантена Галеві) вона «показала себе

справжньою драматичною співачкою з вогнем, що електризує і захоплює публіку » [24, с. 27].

Можемо навести і більш загальне спостереження за її сценічним іміджем, сповнене поетичності, що походить з одного з спогадів про той магічний вплив, який вона справляла на слухачів: «На службу своєму артистичному проповідництву Крушельницька з незмінним блиском залучає крім чудових вокальних даних тонку інтуїцію і глибоке проникнення у зміст творів; хвилюючу чуттєвість, підкріплену шляхетність стилю; безпомилкове розуміння смаків публіки, який вона, однак, не пропонує нічого такого, що не відповідало б притаманному її стилю виконання. Співачка причаровує слухачів магічною силою впливу, натхненним обличчям, на якому відбиваються водночас ніжні музичні співзвуччя і потаємні рухи її душі» [17, с. 98-99].

Одну з найточніших характеристик багатоманітності трактування її ролей, що водночас відображають її натуру, дав Крушельницькій італійський музикознавець Гвідо Маротті, що охопив яскравими образними характеристиками більшість її ролей: «Прекрасна Аїда, чарівна і натхненна Лорелея (у однойменній опері Альфредо Каталани – І. К.), принадна загадковою боттічелівською красою Брунгільда (у «Валькірії», «Зігфріді» і «Загибелі богів» Р. Вагнера), сповнена величі Єлизавета (у «Дон-Карлосі» Дж. Верді), легка ефірна і водночас скульптурна Адріана Лекуврер (в однойменній опері Ф. Чілеа), яка ніби поєднує в собі пастелі Розальби Карр'єри і мармурові погруддя Гудона, Ізольда, що тремтить від пристрасі, не забуваючи, однак, про гідність королеви, - в усіх цих образах Крушельницька була тією, про яких говорять: «Велика актриса!» Її натура була наділена всім – від гострого всеосяжного розуму, високої і різнобічної культури до вміння шляхетно поводитися і вишуканих манер» [145, с. 113-114].

Якщо вищеназвані прикмети особистості артистки – цілеспрямованість, самопошвята вибраній нею стезі, самокритичність і самоконцентрацію – можемо віднести більше до вольових рис характеру, то не менш важливими для її формування в мистецтві були і раціонально-інтелектуальні риси, що

дозволили їй продумано і стратегічно вірно вибудовувати свою кар'єру і працювати над перевтіленням у численні і такі різні образи. Тому таке суттєве місце в загальній психограмі Соломії Крушельницької відводимо докладнішому розгляду її непересічному загальному (а поруч з тим і суто музичному) інтелекту. З іншого боку, для її артистичної діяльності важливою була й інша риса особистості – інтелігентність.

Як відомо, ці два прояви, що можуть розглядатись як в площині розумової діяльності, так і в психологічній структурі індивіда, близькі (і часто вживаються як синоніми в побутовому вжитку), але не тотожні за своєю суттю. Тому видається необхідним подати характеристику кожного з цих елементів особистості дещо докладніше, спираючись на новітні дослідження у цій царині психології.

Звертаючись до проблеми інтелекту людини, вважаємо за доцільне навести загальну класифікацію типів інтелекту, проведених американським вченим Говардом Гарднером. Вчений визначає сім основних видів інтелекту, якими характеризується кожна особа. В залежності від переваги того чи іншого виду, людина в подальшому має шанс реалізуватись в тій чи іншій сфері. Серед основних різноманітних видів інтелекту Говард Гарднер диференціює наступні основні його різновиди:

- **Лінгвістичний інтелект**, котрий не лише передбачає яскраво виражені здібності до вивчення іноземних мов, але й має на увазі винахідливе оперування мовними засобами, природне і доцільне володіння словом для досягнення поставленої мети. Наділені цим типом інтелекту особи здебільшого мають літературно-поетичні нахили, легко і природно оволодівають риторичними прийомами.

- **Логіко-математичний**, що полягає в яскраво вираженому нахилі до логічного аналізу і перспективного проектування у вирішенні будь-яких проблем, в кожному явищі насамперед відшукує логічні структури, ієрархічні взаємозв'язки, дедуктивно мислить, найуспішніше займається точними науками.

- **Музичний**, який в контексті даної роботи є найважливішим. При його наявності індивідуум відзначається підвищеною музичною чутливістю, має схильність до музичної імпровізації, наділений добрим почуттям ритму і звуковисотності. Гарднер припускає природний зв'язок лінгвістичного і музичного типів інтелекту, що є вельми суттєвим для концепції нашої дисертації, оскільки тут йдеться про здатність поєднати вербальний і музичний компонент синтетичного твору, яким є опера – тобто, вчений припускає своєрідний «оперний» інтелект.

- **Тілесно-кінестетичний інтелект** передбачає використання динамічного стереотипу для вирішення різнорідних проблем. Люди, наділені цим типом інтелекту, потребують руху, інтенсивної жестикуляції в процесі обдумування складного питання. Тілесно-кінестетичний інтелект, за Гарднером, підтверджує органічну кореляцію розумової та фізичної діяльності.

- **Просторовий (образно-просторовий) інтелект** притаманний особам з розвинутих відчуттям гармонії просторових співвідношень, тонко відчуваючи красу архітектонічних пропорцій.

- **Інтерперсональний інтелект** притаманний здебільшого екстравертам, котрі успішно вибудовують свої стосунки з іншими представниками будь-якого соціуму, здатні перейняти їх думками і почуттями, можуть подолати конфліктну напругу, яка виникає між іншими особами, створюють позитивну атмосферу в мікроколективі.

- **Внутрішньоособовий інтелект**, на противагу до попередньо названого, притаманний здебільшого інтровертам, що потребують відокремленого від загалу простору і достатнього часу для вирішення поставлених завдань, здатним заглибитись в своє внутрішнє світовідчуття, проаналізувати і скоординувати власні почуття, страхи, наміри, здобути перемогу над самим собою, успішно розвинути приховані задатки [174].

Вчений наголошує при тім, що всі вищеперераховані види інтелекту не можуть існувати в психограмі людини окремішньо, їх взаємозв'язок в кожному випадку є достатньо тісним, скоординованим за індивідуальною моделлю,

відтак поділ на сім типів здійснено достатньо умовно. Сам вчений розумів неповноту представленої ним в 80-х роках теорії, тому згодом значно доповнив її.

В цьому контексті надзвичайно важливими видаються два фундаментальні твердження, висловлені в наступних працях на цю тему американського вченого, які торкаються гуманістичної природи інтелекту: запропонована ним теорія враховує всі рівні інтелекту у їх повноті, завдяки чому дається «нове визначення людської природи в когнітивному смислі»; комбінація видів інтелекту у кожної людини є унікальною, настільки ж, як, наприклад, відбитки пальців, тому найважливіше завдання полягає в тому, щоби оптимально використати дану від природи кожній людині комбінацію інтелектів у всій повноті і різноманітності [175].

Крім того, в ряді своїх подальших праць Г. Гарднер додав до визначених семи типів ще три, два з яких також мають безпосереднє відношення до теми нашого дослідження: природничий, духовний та екзистенційний інтелект [175]. Перший з них – природничий – Гарднер просто доплюсовує до семи видів інтелекту, визначених ним раніше, і обумовлює його як підвищену здатність відчувати гармонію природи, вміння обходитись з об'єктами природи, мати до них підхід.

Складнішими для дефініції видаються два наступні: духовний і екзистенційний, хоча якраз вони є важливішими для поставлених в нашому дослідженні проблем і доволі виразно перегукуються з аналізом творчої особистості Соломії Крушельницької. Духовний інтелект вчений розуміє як створений багатьма попередніми поколіннями ідеал особистості і, оскільки він мислиться в конотаціях з багатьма іншими перевагами індивідуума, а також глибоко закорінений в релігійному світогляді, його пропонується не заторкувати в класифікації самостійних видів інтелекту, а включити в екзистенційний інтелект. Останній передбачає підвищену здатність в цілому правильно оцінювати своє буття і буття оточуючого соціуму, проте Гарднер не схильний просто додати його до вже існуючого списку, так само, як з глибоким сумнівом

він ставиться до можливості точного і вичерпного формулювання т. зв. «морального інтелекту». Ці прояви дослідник вважає розміщеними в дещо іншій площині, аніж проста констатація більших можливостей людини в тому чи іншому напрямі. Можна висловити припущення, яке підтверджується філософсько-етичними розвідками, що якраз інтелігентність включає в себе згаданий Гарднером «моральний інтелект».

Це поняття вельми по-різному тлумачилось протягом тривалого історичного періоду, починаючи від другої половини XVIII ст. і до сучасності, оскільки до доби Просвітництва сама категорія «інтелігентності» не розглядалась системно. І лише друга половина XVIII ст. поставила проблему освіченості – неосвіченості, інтелігентності – неінтелігентності в центр етичної концепції людини.

Вельми показовим в цьому плані видається історія менш відомого раннього твору Людвіга ван Бетовена, на світогляд якого ідеї Просвітництва і Французької революції мали вирішальний вплив, особливо в ранній період. Йдеться про балет «Творіння Прометея», який детально аналізує сучасний німецький музикознавець Гельмут Льюос:

«Тлумачення Прометея як творця і мистця видається... більш достовірним як апофеоз типового для того часу поклоніння освіченості і мистецтвам. Багатоманітність можливих асоціацій (балету «Творіння Прометея» Бетовена – К.І.) пов'язана, на мою думку, більше з самим твором, аніж з однозначним тлумаченням міфологічного прототипу. Однак переконання у провідній облагороджуючій ролі освіти, безперечно, стали світоглядною основою і лежать в основі концепції балету.

Прометей вирощує фігури, які створив він сам, це пара – чоловік і жінка, в яких він вдихнув небесний вогонь і таким чином збудив до життя. Проте його творіння виявляються нездарними і дурними, тож Прометей (після повернення) застановляється, чи не знищити їх взагалі. Але керуючись внутрішнім імпульсом, він підносить їх на Парнас, де Аполон і музи посвячують їх в таємниці науки і мистецтва.

Після цього молоді люди починають поводити себе розважливо, помічати красу природи і проявляти справжні людські почуття. Аріон та Орфей, дві символічні фігури, що означають владу музики, також вступають в дію і дозволяють героям досягнути повної гармонії. Лише ставши освіченими, творіння Прометея стають справжніми людьми в гуманістично-культурному сенсі.

Відповідно до уявлень античності люди стають дійсно вартими пошани і уваги лише внаслідок здобуття освіти. В цьому полягає велетенська різниця між античними і традиційними християнськими уявленнями про людину як Божу дитину, значимість і вартість якої є самодостатньою і не має ніякої залежності від будь-яких зовнішніх умов чи обставин народження. Наслідки античних уявлень були непередбачуваними, однак, їх сутнісною рисою вважається поділ людей на освічених і неосвічених, тобто на вищих і нижчих... Свою значимість людина повинна собі заслужити, передусім через освіту і знайомство з мистецтвами» [95].

В XIX – на початку XX ст. основний акцент в тлумаченні «інтелігентності» все ж ставився на зовнішній, суспільно фіксований чинник: до «інтелігенції» відносили групу осіб нефізичної, розумової праці. Якщо ж брати до уваги *modus vivendi*, то до інтелігенції зазвичай зараховували ту соціальну групу, яка велике місце у системі своїх життєвих цінностей відводила духовним ідеалам, і професійно займається у тих сферах, що вимагали серйозної освіти. В нових історичних та суспільно-політичних реаліях, з посиленням процесу урбанізації такий підхід був вельми актуальним і доречним.

В сучасному етико-філософському ключі поняття «інтелігентності» має доволі широкий спектр тлумачень, перебуває у розмаїтті поглядів і підходів. Так, у великому тлумачному словнику сучасної української мови воно трактується як властивість за значенням інтелігентний. В свою чергу «інтелігентний» розкривається як – «розумово розвинений, освічений, культурний » [11, с. 508].

Філософський словник визначає поняття «інтелігенція» як мисляче, творче ядро «освіченого прошарку» або «освіченого класу» суспільства, яке характеризується великою розумовою, естетичною та моральною активністю, ініціативою та творчістю [162, с. 210].

В педагогічному словнику категорія «інтелігентності» представлена як сукупність особистісних якостей індивіда, що відповідають найвищим соціальним очікуванням в різних середовищах, які ставляться передовою частиною суспільства переважно до осіб, зайнятих розумовою працею й художньою творчістю [54, с. 147].

Тобто в сукупності «інтелігентність» в історичній перспективі, у її філософсько-етичному тлумаченні включала в себе значення приналежності до певної суспільної групи, значення формальної освіченості та універсально етичне значення людини, наділеної тактовністю і високим рівнем емпатії у спілкуванні з іншими. За визначенням сучасних психологічних джерел, «Інтелігентність (лат. – *intelligentio*, тобто, розуміючий, мислячий індивід) - система особистісних властивостей індивіда, притаманних (згідно із соціальними очікуваннями) найкращим представникам суспільства, які зайняті розумовою працею і є носіями культури.

До інтелігентних належать такі риси: загострене почуття соціальної справедливості; належність до надбань національної і світової культури; підпорядкованість велінню сумління, а не зовнішнім ситуативним вимогам; тактовність і особиста порядність; здатність співпереживати; світоглядна визначеність і глибина розуміння, якій притаманні терпимість до особистої думки інших людей» [203].

Підсумовуючи філософсько-етичний екскурс в поняття, згадаємо метафору Бориса Пастернака з роману «Доктор Живаго»: «Дворянська інтелігентність – це почуття рівності з усім живим».

На підставі поданих дефініцій робимо висновок, що не обов'язково людина, яка володіє навіть потужним інтелектом, має бути настільки ж інтелігентною і навпаки. До психологічного портрету Соломії Крушельницької

належали як гострий розум, так і специфічний музичний інтелект та інтелігентність в тому її філософсько-психологічному сенсі, на який вказують сучасні дослідники. До прикметних рис її характеру відносяться також допитливість, самокритицизм, вміння схопити головне в кожному явищі, змодельювати оптимальний вихід з кожної ситуації і знайти підхід до кожної особи, вміти однаково вільно спілкуватись як з коронованими особами і міністрами, так і з селянами чи покоївками.

Ще раз повернемося до факту, що наводиться в багатьох джерелах, з різними інтерпретаціями, про виступ перед російським царем, в часі якого вона не тільки зуміла проявити свою національну свідомість (на цьому якраз наполягають всі біографи!), але зробила це настільки інтелігентно і вишукано, що нікого не уразила і не викликала найменшого невдоволення порушенням ригористичного придворного етикету.

Для розуміння її художнього феномену ця риса характеру видається однією з основоположних, оскільки пояснює багато специфічних прикмет не лише її життєтворчості, але й засади художнього мислення, відношення до професії, прояву професіоналізму в різних аспектах суспільно-творчої діяльності:

- до найдрібнішої деталі опрацьовану систему підготовки ролей, вироблення певної «стратегії ролі»;
- здатність з однаковим успіхом виконувати найрізноманітніші за стилем і історичною епохою партії;
- попередньо їх ретельно опрацювати і з повним розумінням сутності авторського стилю;
- заняття зі студентами, хоч і протягом нетривалого часу викладання в Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, особливо щодо розуміння стилю твору.

Ця властивість усього комплексу її особистості на рівні ratio – досконале поєднання інтелекту й інтелігентності – пояснює, чому Соломія Крушельницька була однією з нечисленних світових співачок з абсолютно універсальним

амплуа, причому неможливо визначити, в яких ролях і яких національних школах, стилях, епохах вона захоплювала більше: в італійських, німецьких, польських, російських чи французьких операх, ліричних чи драматичних ролях, романтичних чи модерних, експресіоністських чи веристських драмах. Тільки володіючи дуже потужним інтелектом, тобто аналітичною здатністю раціонально розкласти будь-який історичний стиль на його сутнісні елементи, можна було вибудувати цілісну концепцію оперної партії таким чином, щоби знайти ідеальну точку перетину переконливості емоційно-психологічного образу, живої людини з усіма її пристрастями, одкровеннями, піднесеннями і стражданнями – і умовності, специфічності відображення світу у будь-якому художньому стилі. На це звертають увагу численні європейські критики, рецензуючи найрізноманітніші її партії.

Наведемо кілька характерних прикладів, які підтверджують слушність попередніх спостережень:

«В операх Вагнера, Штрауса, Піцетті, Каталані Соломія Крушельницька була і залишається й тепер неперевершеною» [24, с. 6].

Про виступ С.Крушельницької в однойменній партії Графині С.Монюшка авторитетний польський музичний критик Станіслав Мелінський у часописі «Kurier Lwowski» («Львівський кур'єр») зазначив: «Рецензуючи вчорашній виступ Крушельницької в заголовній партії опери Монюшка «Графиня», дійсно важко вирішити, з чого почати хвалити співачку: чи з чудового співу, чи з майстерної гри, чи звернути увагу на вишукані, стилізовані костюми, а чи, нарешті, згадати про витончені манери артистки і прекрасну характеристику образу – як у вокальному, так і в акторському відношенні. [...] Характерний настрій партії Крушельницька передала як акторськими, так і вокальними засобами. Голос її звучав прекрасно, декламувала пишно, акцентувала влучно, чудово» [145, с. 18].

Зрештою, один з авторитетних італійських критиків, Джіно Мональдї, однозначно розставив всі крапки над «і», спостережливо узагальнив всі прикметні риси творчої особистості Соломії Крушельницької, давши в своїй

монографії «Славетні співаки» стисле і об'єктивне визначення її ставлення до артистичної професії: «Людина **витонченого інтелекту** (підкреслення моє – І.К.), вона любила театр всією душею і безкорисливо. Артистка не дуже журилася, коли її трактування образу не мало гучного успіху, або чимось не імпонувало публіці: Крушельницька була глибоко переконана в правдивості свого мистецтва і ніколи не йшла на компроміс сама із собою. Вона не вдавалась до сценічних ефектів, які б суперечили її творчим принципам і ширості темпераменту» [145, с. 122].

Після гастролей в Новому Світі американський музичний критик Д.Дюваль писав: «Вона [Крушельницька] створена спеціально для виконання опер Вагнера» [24, с. 22].

Таку саму інтелектуальну гнучкість і багатогранність Крушельницька проявляла і в камерних виступах. Наведемо тільки один характерний приклад з рецензії на її камерні концерти в зрілому віці: «Перший виступ співачки у Південній Америці відбувся 4 лютого 1928 року в концертному залі «Мекка Голл», в якому вона дала сольний концерт під назвою «Пісні всіх народів». Голос Крушельницької відзначається силою і гнучкістю, що було видно уже з перших італійських арій Монтеверді. Прекрасно були виконанні також «Нобіє» Респігі та іспанська танцювальна пісня «Хота» де Фалья. «Пісню Дударя» Падеревського співачка виконувала польською мовою. Потім йшла група пісень французькою та німецькою мовами. А пісню Кадмана «Блакитна, як небо, вода» вона проспівала англійською мовою. І хоч мова Крушельницької не була в ній найкращою з тих восьми мов, якими вона співала, все ж таки в цій пісні артистка проявила значно глибшу емоційну експресію, ніж більшість американських артистів.

Акомпанував співачці Віто Корневаллі. На закінчення концерту Крушельницька виконала цікаву добірку рідних українських пісень та найрізноманітніших творів, зокрема – Рахманінова та Мусоргського. В цих творах, як і в італійських, що їх вона виконувала на початку концерту, теплота і діапазон голосу співачки проявилися яскравіше» [144, с.127].

Водночас саме інтелігентність робила її досконалою партнеркою на сцені, допомагала не лише самій проявитись у всій повноті артистичного таланту, але й вигідно відтінити переваги свого партнера (партнерки). Притому, як свідчать і деякі попередні спостереження з рецензій і спогадів, і в цьому напрямку С.Крушельницька була дуже вимоглива а водночас і виrozumіла до своїх колег по сцені. Про це теж знаходимо численні підтвердження у спогадах колег та учнів артистки.

Один з її останніх учнів у Львові, професор Степан Генсірук записав у спогадах:

«Соломія Амвросіївна часто згадувала, як після закінчення італійського сезону, відпочиваючи разом з Карузо і Баттістіні в мальовничому, улюбленому співаками куточку Італії Сан Ремо, вони розучували нові партії, поповнюючи свій оперний репертуар» [24, с. 54].

Її інтелігентність проявлялась і в спілкуванні з колегами по сцені, внаслідок чого Крушельницьку, переважно, любили і шанували видатні співаки і співачки, з якими їй доводилось співпрацювати в театрах світу (про співпрацю з колегами на сцені див. підрозділ 3. 1 *Індивідуальна специфіка художньої емпатії*). Цього їй вдавалось досягати рівним і уважним відношенням до всіх, кого вона зустрічала протягом своєї тривалої оперної долі.

Так, славетний італійський тенор Маттіа Баттістіні в листі до співачки писав: «Я все більше радію із сталих успіхів, які супроводжують Вас на сцені, і нічого не можу додати до слів, що їх я сказав про Вас сеньйорові Дукаті. Мої слова – це просто вірне відбиття моїх до Вас почуттів» [17, с. 23].

Не менш захоплено і сердечно згадує найвідоміший український «вагнерівський» тенор Модест Менцинський про співпрацю з уславленою співачкою: «Сі запросини впали на мене, наче грім з ясного неба. Слава п. Крушельницької і моє з нею, хоча б на одній дошці, виступлення так оголомило мене, що я, не розбирачи ані крихіточки, не узгляднюючи моєї якраз недиспозиції горла, приймаю запросини, вважаю собі за правдиве щастя і без огляду на всякі можливі небезпечності їду і співаю разом з тою, з котрою

співати колись в житті було лише моїм задушевним і майже неможливим до сповнення бажанням» [17, с. 47].

Так само інтелігентно вміла спілкуватись Соломія Крушельницька з диригентами, практично не маючи з ними конфліктів – хоча здебільшого це мало кому вдається й історія вокального мистецтва часто рясніє описами протистоянь диригентів й примадонн та жен-прем'єрів. Але Крушельницька зуміла уникнути цього випробування передусім тому, що вона належала до того типу мислячих й інтелігентних артистів, що з півслова розуміють образно-емоційний «меседж» диригента, до того ж нерідко додаючи такі виразові нюанси, які переконували навіть таких непоступливих диригентів-тиранів, як Артуро Тосканіні.

Відомий італійський музикознавець Гвідо Маротті згадував: «Артуро Тосканіні – найвимогливіший до музикантів, починаючи від себе, і не приязний до співаків – схилився перед Соломією Крушельницькою, вважаючи її «рідкісним винятком» [144, с. 37].

Але не лише з видатними і найвидатнішими з такою увагою і інтелігентністю спілкувалась видатна співачка. Вже будучи в поважному віці і працюючи у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка на посаді професора, вона спілкувалась з колегами, старшими і молодшими, так само безпосередньо і уважливо, як і з Тосканіні чи Баттістіні. Марія Білинська, тоді молода викладачка німецької мови, згадувала:

«Бачу, ніби це було вчора, малу кімнату навчальної частини, консерваторія містилася тоді по вулиці Чайковського, 7. Зібралось тут у перерві кілька викладачів, серед яких професор С. А. Крушельницька, завжди готова поділитися новинами, своїми міркуваннями із співробітниками. І, що найцікавіше, вона робила це впродовж кільканадцяти хвилин різними мовами, якими володіла, як і своєю рідною. Так було й того дня. З Тадеушем Маєрським вона говорила польською, з Олегом Сталінським – французькою, з Жанною Болотниковою – англійською мовами. (...) Помітила Соломія Амвросіївна тоді й мене – викладача-новачка, підійшла поближче і повела розмову зі мною

німецькою мовою про акустику і праці німецьких авторів на цю тему» [145, с. 228-229].

На завершення необхідно виділити ще один комплекс рис особистості, без яких психологічний портрет Крушельницької був би неповним. Йдеться про етичні риси, ті моральні засади, які залишались для неї незмінними протягом всього життя.

Важливими рисами характеру, відзначеними всіма, хто особисто знав співачку чи навіть принагідно з нею спілкувався, було яскраво розвинуте почуття власної гідності, а рівночасно – незалежність і свідомий підхід до будь-якого кроку у житті, які проявлялись у всьому, а найяскравіше – в радикальних життєвих ситуаціях і вербально фіксувались в багатьох джерелах: в листах, особистих судженнях в спілкуванні, в інтерв'ю, у всьому комплексі поведінки при зустрічах. Ці властивості характеру Соломії Крушельницької, які відносимо до категорії етичних, проявлялись впродовж її всього довгого і драматичного життя постійно, тут можна би теж навести десятки прикладів, але згадаємо лише кілька найпромовистіших:

- **її поставу щодо маломістечкових пересудів** в ранній юності, оскільки консервативне галицьке середовище аж ніяк не акцептувало її артистичних замилювань.
- **її поведінку у Варшаві** в 1901 – 02 рр. в зв'язку з брудною кампанією, яку підняли проти неї в пресі конкуренти і заздрісники. Гідність і спокій, який проявила тоді співачка, може служити прикладом справді високої інтелігентності;

В листі до редактора одної з газет артистка звернулася з протестом проти цих несправедливих нападок. Вона писала, розкладаючи кожне звинувачення по пунктах (також одна з рис інтелігентності – вміння досконало аргументувати неспроможність звинувачень так, щоби нікого конкретно не ображаючи, переконати у своїй правоті):

«Неправда, що я начебто якось причинилася до викреслення «Мазепи» з репертуару. Цією оперою я не захоплювалася, як деякі рецензенти, але свою

роль зіграла старанно, з усією сумлінністю, то, справді, що ж більше можна вимагати від артиста?

Неправда, що я коли-небудь хоч слівце сказала проти творів Монюшка, або що не хотіла співати в його операх; навпаки, я велика поклонниця його, і глибоко відчуті мною типи Гальки і графині є, мабуть, достатнім доказом цього. Близько сто раз я проспівала ці ролі більш ніж добросовісно, бо з душею, з серцем і, здається, з досить правильним розумінням композитора. Важко повірити, щоб сила цього факту була непереконливою. Після повернення з Петербурга мені веліли співати виключно «Гальку» і «Графиню», і я лиш звернула увагу дирекції, що така монотонність репертуару шкідлива як для композиторів, так для театру і для артистів.

Неправда, що я принципово не хотіла співати в «Гоплани». Я не співала лиш тоді, як була хвора. З композитором Желенським мене зв'язують товариські стосунки, і я сама запропонувала дирекції, щоб його оперу навесні поставили знову. Я говорила, щоб з причини надзвичайно тяжкої і драматичної ролі Гоплани ставити цю оперу [варто] раз або найбільше два рази на тиждень. Сміливо можу сказати, що нема у світі артистки, яка, відтворюючи цю роль з цілою душею, могла б виступати в ній чотири рази у тижні, як цього хоче дирекція.

Неправда, що я виявила неохоту співати в опері «Лівія Квінтілія» Носковського. Навпаки, я пройшла з композитором усю партію і висловила своє найщиріше захоплення; я не вмю висловлювати захоплення, коли його не відчуваю. Здається, я дала аж надто багато доказів цього...¹⁰» [20, с. 245-246].

- її позицію щодо більшовицького режиму в останні роки життя і незалежність у декларуванні своїх переконань, на що спеціально звертають увагу комуністичні цензори в спостереженнях за професорами Львівської консерваторії ім. М. Лисенка після війни. Відомий факт, що Соломію Крушельницьку, попри її всесвітню славу, далеко не одразу затвердили на посаді професора вищого навчального закладу. Причиною тому було, очевидно,

¹⁰ Копія листа зберігається в Державному музеї українського мистецтва у Львові.

позитивне ставлення до неї попереднього ректора, Василя Барвінського. Хоч співпраця Соломії Крушельницької та Василя Барвінського у Львівській державній консерваторії тривала недовго – неповних п'ять років. У 1948 році, внаслідок наклепу, В.Барвінського заарештували і заслали до Мордовії. Відразу ж після його арешту новий директор консерваторії Павлюченко та секретар парторганізації Шепітько подали у Львівський обком партії характеристику на С.Крушельницьку, датовану 16 квітня 1948 р. У ній зазначалося, що Крушельницька (подаємо мовою оригіналу. – І.К.): «...как педагог потеряла необходимый для вузовского преподавателя уровень. На практике не осуществляет какую-либо методическую систему. Как воспитатель – аполитична. Желателен перевод на пенсию» [144, с. 161]. Але і ці цькування комуністичної влади ні в чому не змінили поведінку співачки, її поставу щодо свого оточення.

Ці риси: незалежність, витримка, гідність, дистанційованість від будь-яких дріб'язкових претензій, провокацій чи відвертих наклепів, можна об'єднати – крім поняття «інтелігентності» - ще поняттям «внутрішньої свободи». Цей стан душі ідеально коригується з самопосвятою обраній меті і пояснюється як вільний вибір тієї справи, заради якої здійснюється регулювання (саморегулювання) всього життєвого укладу і встановлюються суворі норми відповідальності «...Беруся за роботу, бо лише нею всій біді зроблю кінець» [24, с. 20] - з листа до М.Павлика.

Весь поданий комплекс дозволяє визначити переважаючий творчий психотип Соломії Крушельницької як «аполонічний», тобто, за Ф. Ніцше, той, в якому провідним виявляється прагнення досягти досконалої гармонії у своїй творчій праці. Цей результат вимагає точності співвіднесення всіх складових елементів художнього цілого. Якщо розглянути головні риси аполонічного і діонісійського начал, які Ніцше виділяє як дві основні форми пізнання і художнього відображення світу, то Крушельницька близька до того типу, про який німецький філософ пише: «Аполон, як етичне божество, вимагає від своїх міри і, щоби мати можливість дотримуватись її, самопізнання. І таким чином,

поруч з естетичною необхідністю краси стоять вимоги «Пізнай самого себе» і «Бережись надмірного!». [118, с. 56].

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

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

Взагалі, за своєю незвичайно широкою і розмаїтою сферою духовних інтересів і здатністю глибоко, влучно і критично висловлюватись не лише на музичні, але й на численні інші теми, що були актуальні в духовному світі її часу, Соломія Крушельницька далеко переростала більшість сучасних їй співачок, і дорівнювала провідним філософам і мислителям, з якими могла розмовляти на рівних.

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

Але якраз «аполонічний» примат її індивідуального художньо-естетичного світогляду, як також основні риси її психограми: цілеспрямованість, інтелектуальність, сила волі, самокритичність – дозволили

Соломії Крушельницькій втілити абсолютно контрастні за будь-якими параметрами оперні ролі, що вже наголошувалось у різних ракурсах. Як видається, саме цей склад особистості і його яскравий прояв логічно пояснюють, на перший погляд, мало сумісні між собою, але тим не менше загальновідомі факти її біографії.

Перший з них – це відоме в історії українського оперного мистецтва протистояння Соломії Крушельницької з іншим вихованцем школи Висоцького, Олександром Мишугою, їх взаємне несприйняття, про яке довідуємось з листа до М.Павлика: «..Мишуга всіма силами старався, щоби мене вифурувати (вигнати. - Ред.) з театру. Доказував предивні причини, щоби склонити дирекцію до зірвання зі мною контракту, казав навіть (як сам директор Шидловський повторяє), що його дражнить мій спів і він не буде зі мною виступати...» [144, с. 25].

Здавалось би, їх мало би більше об'єднувати, аніж розводити по різні боки, адже обоє – митці надзвичайного таланту, що долаючи всі перешкоди, досягли вершин кар'єри, обоє глибоко переконані українці-патріоти, що робили дуже багато для пропаганди національної культури. Але Олександр Мишуга – як митець, педагог і як людина – залишався завжди романтиком до глибини і ліриком-кордоцентристом, у всіх проявах свого еґо – і світоглядно-мистецьких, естетичних, професійних, і суто людських. Ця експресивна, більше побудована на емоціях позиція не відповідала характерові Соломії Крушельницької, яка, будучи на 17 років молодшою, виросла з захмарних романтичних ілюзій і підходила до свого покликання з ширшими естетичними мірками.

Другий факт, в екзистенційному плані зовсім іншого порядку, проте він становить ще більш переконливий і очевидний доказ її здатності панувати над собою, постійно втілювати всі засади самоактуалізації, передусім вирішувати «реальні проблеми», та керуватись інтелектом, інтелігентністю і раціональним зваженням своїх сил і можливостей – унікальний приклад панування на європейських сценах протягом вельми тривалого часу, рідкісна «конкурентоздатність», яка вимагала цілковитого панування над собою. Про це

найкраще свідчить оцінка італійського критика Кортопассі, znana всім, хто цікавиться творчістю видатної співачки:

«У перші десятиліття ХХ століття на оперних сценах світу царювали чотири особи чоловічої статі – Батістіні, Карузо, Тітта Руффо, Шаляпін. І лише одна жінка спромоглася сягнути їх висот і стати врівень з ними. Нею була Соломія Крушельницька...»[145, с. 126].

Знаючи, однак, історію оперного виконавства того часу, можна було би і не зовсім погодитись із авторитетним критиком: адже на сценах Європи виступали з великим тріумфом й інші зірки – оперні героїні світового масштабу, серед яких вартують згадки хоча б Амеліта Галлі-Курчі, Яніна Королевич-Вайдова, Антоніна Нежданова чи Джемма Белінчоні. Але, очевидно, італійському критикові йшлося не лише про природно багатий та досконало вишкolenий голос, артистичну поставу, вроду і привабливість, а й про іншу перевагу над її іменитими сучасницями. Завдяки володінню цією творчою таємницею Крушельницькій дійсно не було рівних серед провідних на той час артисток оперної сцени. Маємо на увазі вищезгадану досконалу рівновагу інтелектуального – емоційного, суто вокального – драматичного, характеристичного компоненту цілісного образу оперного персонажа. В цьому вона була неперевершена.

Продовжуючи розмірковувати над перевагами української співачки, Р. Кортопассі приходить до висновку про «синтетичність» її артистичного таланту: «Однак у порівнянні із своїми уславленими колегами вона виявилася набагато вищою як особистість. Інколи загадковіша, часами ширша, майже завжди складніша та більш цільна – троїста і єдина особистість актриси-співачки-музиканта.

Актриса, яка вивчила, увібрала і духовно відчула суть драматичного мистецтва, через його багатовікову історію, від грецького фатуму, що спрямовував геній Есхіла і Софокла, до могутнього гуманізму Шекспіра, романтики скандинавських саг, одухотворених світочем Вагнера, гарячкового естетизму Уальда... Співачка, яка звернулася до здобутків вокальної техніки,

починаючи від прадавніх джерел, дісталася потім до прозорих вод великої ріки всіх співів – італійського бельканто – і пішла з її квітучих берегів у світ сучасної й надсучасної музики, пристосувавши власні вокальні можливості до нових вимог, але не розгубивши при цьому тієї таємничої субстанції, що розливається рікою і несе в собі присмак безсмертної слави.

Співачка-музикант, нарешті, яка загартувала свій смак і зміцнила власну культуру у священному вогні шедеврів музичної спадщини різних епох і стилів – від камерної до театральної і симфонічної музики, - цікавлячись, насамперед проявом думки і таланту, духом кожної речі. За всіх можливих умов ця, щедро наділена інтелектом, культурою і волею артистка прагнула не простого виконання ролі, а її розкриття, не персоніфікації, а формування драматичних і поетичних постатей своїм особливим, винахідливо-гострим розумом, взявши за основу людяність, животрепетну і відверту, але водночас підконтрольну почуттю міри, безпомилковому інстинкту, завдяки чому кожний сценічно-музичний типаж ніс у собі відбиток досконалого стилю, не переобтяженого упередженнями і нашаруваннями мудрувань...» [17, с. 99-100].

Безперечно, такий видатний результат дався Соломії Крушельницькій важкою працею, якою вона огранила свій природний талант, проте подібних вершин можна досягнути лише за наявності всього комплексу рис особистості. Тому поданий у підрозділі розгорнутий аналіз індивідуального психотипу співачки видається вельми важливим для розуміння її духовно-мистецького феномену.

Висновки до підрозділу

Розгляд основних характеристичних рис, що складають індивідуальну психограму Соломії Крушельницької, мав на меті: застосувати постулати провідних на сьогодні світових теорій психології творчості щодо мистецької діяльності однієї з найвидатніших представниць національної культури. Адже загальні засади психологічних основ творчого процесу здебільшого проектуються на приклади представників всіх європейських національних шкіл – крім української. Тож на прикладі такої неординарної особистості як Соломія

Крушельницька можна показати, наскільки цікавим, повчальним і природним в руслі дослідження психології творчого процесу європейської традиції є український соціум.

Застосування психологічного аналітичного інструментарію допоможе дещо глибше застановитись над багатьма загальновідомими подіями і мистецькими зверненнями Соломії Крушельницької, зняти з них наліт простої констатації фактів і спробувати представити деякі «приховані механізми» поведінки, життєтворчості співачки.

Таким чином найбільш природно проникнути в глибинні пласти її творчого процесу, що для артиста-виконавця, який творить художній образ в часі, тут і тепер, має надто потужний психологічний імпульс, щоби його поминути.

1.3. Утвердження суспільно-естетичного світогляду співачки в світлі теорії гендеру.

Застановляючись над шляхом і особливими обставинами виникнення і формування художнього феномену Соломії Крушельницької, слід спеціально наголосити, що їй довелось долати аж три дуже потужні і складні бар'єри у досягненні своєї життєвої і творчої мети, причому важко однозначно ствердити, який з них був важчим.

Перший бар'єр – її національність, що протягом кількох віків з тавром бездержавності не дозволяла українцям в повній мірі розвивати культурно-духовні традиції у європейському і світовому контексті.

Другий бар'єр – неодноразово згадане вище русинське греко-католицьке середовище, достатньо консервативне і непоступливе, особливо в питаннях жіночої самостійності. Хоча, з одного боку, саме це середовище в середині ХІХ ст. створило потужний фундамент для становлення українських інтелігентських кіл Галичини, з іншого воно таки встановлювало доволі жорсткі канони суспільно прийнятної поведінки, котрі ніяким чином не можна було

переступити. І якщо ще для «синів» могли бути винятки, і вони часом отримували ширше поле для життєвого маневру (хоча теж далеко не завжди: згадаймо трагічну долю Остапа Нижанківського (1862 – 1918), якому батько категорично заборонив професійно займатись музикою і змусив його прийняти духовний сан) – то для дружин і дочок із українського греко-католицького середовища в Галичині якихось поважних перспектив професійної кар'єри практично не існувало аже до початку ХХ ст.

В цьому місці, однак, спеціально слід підкреслити виняткову прогресивність мислення і життєвої стратегії отця Амвросія Крушельницького, який підтримав наміри і прагнення своєї геніальної дочки, оскільки, як ніхто інший, зумів розпізнати й оцінити її творче покликання і, переступивши через умовності свого середовища, цілковито підтримати її матеріально і морально на її шляху.

Цікавий спогад про більш прогресивний підхід до виховання дітей (в тому числі й дочок!) отця Крушельницького залишила Олена Крушельницька-Охримович: «Якось випадково батько зламав ногу і довгий час лежав у ліжку, нудьгував. А потім зібрав навколо себе дітей і почав перевіряти голоси. Виявилось, що у Соломії – альт, у Юзі – сопрано, у мене – меццо. Батько пачвучити нас читати ноти – сольфеджувати, співати на голоси... Згодом ми влаштовували домашні концерти для гостей, виступали в народних строях. Всі ми також співали в сільському хорі, організованому батьком. Дуже часто Соломія заступала батька і диригувала хором сама» [145, с. 51]. Сестра Соломії подає ще й дуже імпонуючий перелік творів – як українських пісень, так і світової класики, від бароко до романтизму – з якими познайомив батько своїх дочок.

Тому третій, чи не найважчий об'єктивно бар'єр, який довелось здолати Соломії Крушельницькій, – це обмеження, накинута їй статі вельми жорсткими обставинами місця (галицьке священиче середовище) і часу (останніх десятиріч ХІХ ст.), їй вдалось подолати не лише завдяки своєму цілеспрямованому характерові, але й почасти завдяки відповідній творчій атмосфері батьківського

дому. Невипадково після батькової смерті вона так відізналась про нього: «В його особі я втратила ідеальну людину, вірного друга і, нарешті, безмежно близьку й дорогу мені душу» [145, с. 361].

Зрештою, артистка була свідомо ціле життя особливо складної позиції жінки в суспільстві. Звідси походило і її прагнення подолати консервативне відношення до жінки як до меншеартісної істоти, чие єдине покликання – лише обслуговувати чоловіка і народжувати дітей, бо розумом і здібностями вона не дорівнює чоловікові, прозирає у багатьох її висловлюваннях і цю позицію вона відстоює дуже послідовно.

Чи не найгостріше відзивається вона про знедолених жінок у листі до М. Павлика: «... ся справа, щоби видістати з пропасти найкращі сили і цвіт жінок, падаючих офірою, є для мене найбільіснішою думкою, може бути, для того, що я безсильна помочи чим-небудь тому нещастю. Щоби знала, що моє життя спасе тих нещасливих жінок, то без хвили наміслу віддаюся на смерть, але що зробити, коли нині і таке посвяченє не має вартості» [146, с. 206].

Соломія Крушельницька не лише своїм багатограним, найвищого рівня мистецтвом спростовувала подібне принизливе ставлення до жінок, але й у самій манері спілкування з видатними чоловіками, які були адресатами її листів і співрозмовниками, демонструє незалежність мислення, ведення діалогу цілком «на рівних», прекрасну орієнтацію у багатьох царинах – від філософії до політики, причому в кожній з цих царин вона не вагається відстоювати власну думку.

Її рішуча постава у відповідальних моментах життя, зрештою, ніколи не давала підстав трактувати Соломію Крушельницьку як типову представницю українського соціуму Галичини, тобто як «слабку беззахисну жінку, що чекає допомоги чоловіка і не здатна сама приймати кардинальних рішень і брати на себе повну відповідальність». Навпаки, в скрутних ситуаціях, як, наприклад, після смерті батька, вона взяла на себе всю відповідальність за всю родину і прийняла суто «чоловіче» рішення про покупку будинку у Львові. Такого типу рішення вона приймала протягом свого життя неодноразово – і завжди робила

це надзвичайно раціонально і продумано, відчуваючи з наймолодших років відповідальність за долю родини: «На вид різних гарячих обов'язків, які я з поворотом в рідню по півроці ще виразніше зрозуміла, надурно силувалася бути спокійна. З зимною кровію дивитися на нужду родини, на хорого брата та ще й від побічних людей в артистичному світі дізнавати заваду на кождім кроці і слові...»[145, с. 223].

В цьому сенсі її позиція, безумовно, співпадала із засадами емансипації української суспільності того часу, і переосмислювала досягнення жіночого руху, що ширився – починаючи від середини ХІХ ст., головню з Франції, завдяки одній із його зачинательок Жорж Санд – усім християнським світом.

В зв'язку з цим природно виникають два наступні запитання: наскільки Соломія Крушельницька може вважатись взірцем емансипатки і наскільки її емансиповані переконання вплинули на творчий процес артистки, обумовили її життєтворчість?

Для цього слід спочатку докладніше з'ясувати деякі особливості інтелектуально-творчого процесу жінок у світлі новітніх теорій гендеру, а поруч з тим з'ясувати засади українського національного варіанту емансипації і на цій основі висвітлити творчу діяльність Соломії Крушельницької саме як жіночу творчість. І хоча соціоісторичні обставини її формування планується висвітлити в другому розділі, все ж проблему жіночої творчості у взаємодії з тогочасними процесами емансипації в Галичині необхідно розглянути в поданому підрозділі, оскільки питання жіночої самосвідомості стосовно артистичної кар'єри Соломії Крушельницької надто тісно пов'язано з індивідуально-психологічним портретом співачки. Адже якраз у світовій гендерній науці одним з пріоритетних напрямів є вивчення психології творчості. В останні роки з'явилося багато статей та розвідок, об'єктом вивчення яких постають особливості впливу статевої психології на творчість мистців в різних напрямках і вимірах. Ці праці дозволяють говорити про загальне поняття гендерної психології творчості та вивчаючи окремі характерні особливості індивідуальності та самого процесу творення. Найбільшої актуальності

стосовно нашої теми дослідження набирають ті розробки, які присвячені особливостям впливу статевої ідентичності на процес та результат творення. Ця тема найбільш цілісно висвітлюється в статтях, присвячених художникам, літераторам та артистам.

Коротко зупинимось на деяких сучасних наукових поглядах щодо специфіки жіночої творчості як психологічного процесу і розглянемо, що саме визначають дослідники як відмінності в психології жінки та чоловіка. В основному спираємось на працю англійських вчених А. Мура та Д. Джессі, котрі спираються на вельми широкий спектр емпіричних досліджень, проведених ними протягом тривалого часу.

Отже, за їх спостереженнями, мозок жінок і чоловіків – найважливіший орган для прояву емоцій та діяльності людини, побудований у них по-різному, в інакший спосіб отримує інформацію, що керує відмінностями в сприйнятті, уподобаннях та поведінці. Це помітно вже на рівні реакцій на зовнішні подразники відчуттів. Жінки ліпше ніж чоловіки чують, більш тонко сприймають дотик та реагують на біль, краще бачать в темноті, в інфрачервоному спектрі та більшу загальну картину в полі зору; в них краща пам'ять (у тому числі зорова).

Натомість чоловіки краще орієнтуються в просторі, мають кращу координацію: легко сприймають та описують предмети у трьох вимірі, мають так званій «тунельний зір». Вони мислять більш абстрактно і загально, а жінки надають перевагу практичним та конкретним завданням; словник чоловіків більш вільний та «новаторський», а жінки надають перевагу словам і термінам уже прийнятим, традиційним. Фактично світ чоловіка керується пріоритетами «дій», «предметів» та «теорій»; а жіночий – «людьми», «комунікацією» та «символами». Уже в перші години життя діти показують різну поведінку: дівчатка надзвичайно захоплено розглядають навколишній світ та людей, а хлопці переважно зацікавлені предметами, що висять безпосередньо перед ними. Дівчата раніше за хлопців починають говорити та краще орієнтуються у вербальному спілкуванні та особливостях мови (краще опановують граматику,

синтаксис та орфографію); в розмові вони більш плинні та цілісні у висловах. Вони краще за хлопців інтонують звуки (в тому числі музичні) та мають більшу вразливість на «чистоту» тону.

Також по-різному жінки й чоловіки реагують на вторинні подразники, зокрема такі, як смак чи запах. Власне жінки проявляють більшу вразливість до різних відчуттів, зовнішніх сигналів, краще розрізняють інтонації голосу та інтенсивність виразу. На цьому і побудована так звана «інтуїція», яку споконвічно приписують жіночій статі. Те, до чого чоловік залишається «глухим» і «сліпим», жінка яскраво сприймає й розшифровує на рівні емоцій та відчуттів.

На великій амплітуді емоційного сприйняття жінки базуються її «більші можливості у сфері пам'яті, спритності, здатності до копіювання; а також такі риси, як здатність до співчуття, терпимості та слухняності. У праці їм притаманна організованість, чіткість (хоча бракує таких «чоловічих» рис як широта поглядів та здатність до ініціативного самовияву)» [188, р. 92-101]. В прийнятті життєво важливих рішень жінка більше покладається на емоції, відчуття, слова, що для неї є певними символами. А чоловік – на інтелект, аналіз дії. Якщо окреслити їх із позиції гри: чоловіча поведінка це «загальна стратегія», а жіноча – «конкретна тактика».

Виходячи із стисло представлених компаративних характеристик чоловічого і жіночого типу мислення, висловимо одне гіпотетичне припущення, яке, однак, підтверджується аналізом сукупного творчого результату Соломії Крушельницької: їй був притаманний амбівертний, амбівалентний психотип, який врівноважував чоловічі і жіночі риси особистості, типу мислення, здатності до узагальнень, аналітичної діяльності та вирішення широких стратегічних завдань.

Дозволимо собі також припустити, що такого типу поєднання взагалі характерне для українського етносу, і що протягом тривалого історичного періоду маємо кілька таких українок, які відзначались, окрім суто жіночої своєї сутності, ще і яскраво вираженими чоловічими рисами. Подібне твердження не

суперечить вищенаведеному – про обмеженість функцій жіноцтва в галицькому середовищі, особливо ж – серед греко-католицького священства, а лише доводить, що подібна обмеженість якраз не належала до питомих принципів організації українського родинного і суспільного життя. Глибинно, в питомих звичаях і традиціях українська жінка ніколи не стояла на підпорядкованому, тим більше приниженому щаблі суспільно-родинної ієрархії, обмеження її прав і свобод швидше належало до узгодження звичаїв різних регіонів України, що потрапили під владу тих чи інших держав, з засадами організації життя метрополії.

В публічному житті України протягом століть, особливо ж в ситуації утвердження своєї держави, були яскраві жінки – суспільні та культурні діячки, особистості, що спричинились до історичних змін в долі держави. Деякі з них утривалились в пам'яті народу як міфологічні персонажі (нп. легендарна Либідь), проте не бракувало харизматичних особистостей, чиї діяння мали значний вплив на суспільно-культурний розвиток не лише України, але й цілої Європи.

В цьому колі неможливо поминути таких жінок, як перша княгиня-християнка Ольга, французька королева і дочка Ярослава Мудрого – Анна Ярославна. В біографіях визначних політичних та громадських діячів – гетьманів, козаків та простих міщан - часто зазначається значна роль жіноцтва в організації основ їх життєвого укладу – матері, дружини, дочки. Так, Олена Горностаєва, що походила з родини князів Чарторийських, була фундатором Пересопницького монастиря, де збереглося знамените Переспоницьке Євангеліє, перекладене живою українською мовою (1556-1561 рр.). Олена склала для цього монастиря оригінальний статут, заснувала шпиталь для вбогих і недужих, а також школу для дітей. Ганна Гойська в XVI сторіччі заснувала Почаївський монастир, де була друкарня, а Раїна Ярмолинська – Загаєцький. Софія Михайлівна Чарторийська відкрила в своєму маєтку Рахманові на Волині друкарню і сама перекладала з грецької на українську мову книги святого письма (євангелійські та апостольські). Раїна Могилянка Вишневецька (1589-

1619 рр.) підтримувала православну віру, надавала допомогу Густинському, Мгарському, Ладинському монастирям, а також відомому церковному діячу, ігумену Густинського монастиря Ісаї Копинському. Ганна Борзобагата-Красенська управляла скарбницею Луцької єпархії, робила наїзди на маєтки сусідів-шляхтичів, навіть відмовлялася виконувати накази і вимоги самого короля. Коли проти неї було організоване загальне ополчення цілого воєводства, то ця безстрашна жінка одягнула панцир і, орудуючи гайдуками з гарматами, мужньо відбила атаки шляхти і розгромила її військо. Добре знала закони й вела судові справи. Софія Ружинська, волинська княгиня, на чолі шеститисячного (!) війська з музикою й прапорами приступом здобула 1608 року замок князів Корецьких у місті Черемоші, спалила його й пограбувала містечко. Галшка (Єлизавета) Гулевичівна (?-1642 р.) була однією із засновниць Київського братства, монастиря, а також школи при ньому, шпиталю для дітей міщан і шляхти (1615 рік) [204].

Не менш знаковим з огляду єдності «жіночого – чоловічого» став національний образ жінки-поетеси Марусі Чурай – цілком реальної особи, але разом з тим міфологізованої постаті доби Козаччини, життя якої не просто овіяно безліччю романтичних легенд, а сама її історія стала одним із міфів минулого України, але й такої, що може служити підтвердженням специфічного прояву «маскулінності» або швидше «андрогінності», як в надто незалежній поведінці, так і в пісенній творчості. Вона залишила по собі талановиті та популярні дотепер пісні, які можна сміливо вважати одними з перших зразків професійної жіночої творчості і які мають нерідко суто чоловічі ціннісні домінанти – нп. оспівування козацької доблесті в маршових ритмах («Засвіт встали козаченьки»).

Згадані приклади з історії України, що підтверджують винятковість «фемінного сегменту» національної історії, трактуються в поданій роботі як переконливе підтвердження загальної тенденції. Українки в усі часи, на відміну від представниць багатьох інших європейських націй, плекали грамотність та сповідували цінності освіченої духовної особистості. В більш широкому колі

української суспільності відомі численні факти, коли жінки із заможніших сімей цікавилися історією, мистецтвом, вивчали мови і гуманістичні або й природничі науки.

Подібна позиція жіноцтва в нашому народі виникла не випадково, а подані приклади – зовсім не окремішні прояви незвичного авторитету надзвичайних жінок (як от Жанна д'Арк у Франції), навпаки, такий суспільний уклад був обумовлений рядом ментальних засад, які вплинули на традицію стосунків чоловіка і жінки в українському світі, сформували паритетність їх ролі в родині. Дуже точно цю традицію окреслив Іван Франко: «Коли це правда, що мірою культури всякого народу може служити то, як той нарід поводить ся з жінками, те й це безперечна правда, що русько-український народ за цією мірою покажеться висококультурним у відношенні до других сусідніх народів. Від давніх давен усі вчені люди, що придивлялися до життя руського народу, признавали, що русини поводяться з своїми жінками далеко лагідніше, далеко гуманніше й свобідніше, аніж їх сусіди. Свобідна воля жінки знаходить тут далеко більше пошанування, ніж напр. у великоросів, в родині жінка займає дуже поважне й почесне становище, ба навіть веде своє окреме (жіноче, домашнє) хазяйство побіч чоловічого і до якого мужик рідко коли мішається. Ніякого важнішого діла мужик не робить без поради з жінкою, ба, дуже часто розумна й одважна жінка вміє в усім поставити свою волю супроти мужикової. Що вже й говорити про те, що через таке чесне й людське держання жіноцтво руське мусіло й самим своїм характером вийти далеко краще, розвигіше, ніж це бачимо у сусідніх племен» [163, с. 210-253].

Цими всіма звичаєво-національними передумовами обумовлюється інша природа української емансипації у порівнянні з провідниками в цьому питанні інших національностей. Так, Л. Кияновська в статті, присвяченій поданій проблемі, конкретизованій на діяльності представниць різних творчих професій – письменниці Ольги Кобилянської та співачки Соломії Крушельницької в тогочасному жіночому русі, доволі докладно розглядає відмінності українського жіночого руху від інших аналогічних європейських рухів, і яв зв'язку з цим

слушно зазначає, посилаючись саме на приклад видатної співачки: «Взагалі феномен української галицької емансипації дотепер ще належно не вивчений і не оцінений, а раз так, то з нього не зроблені необхідні висновки, що могли б дуже прислужитись у сучасній соціокультурній ситуації. Постать Соломії Крушельницької в цьому процесі не лише займає особливе місце, але й репрезентує своєрідну «ідеальну модель» жінки-українки, яка свідомо своїх здібностей, володіє почуттям високої гідності і шукає свого місця в світі з повною вірою в свої сили» [65, с.140].

І далі проводить одну, на нашу думку, вельми доречну паралель ще з однією вельми авторитетною речницею жіночої справи в підавстрійських регіонах України – з Ольгою Кобилянською, посилаючись на її повість «Царівна». Висвітлюючи відношення власне того покоління до ролі жінки в суспільстві, Кобилянська надзвичайно загострює питання, стикнувши у висловленні протилежних думок недалекого чоловіка і талановиту жінку: Кузин, недалекий і примітивний чоловік зверхньо повчає бідну сироту – істоту, на суспільній драбині вміщену найнижче: «Чи думала ти коли-небудь над тим, що властиво мужчина, а що жінка? Мужчина – то «все», а жінка – то «нічо». Ви, дівчата, від нас залежні, як ті рослини від сонця, від воздуха. Чуєш? Ти!! Ми надаєм вам смислу, поваги, значення, одним словом, все. А коли вона хоче вибирати, то нехай собі з Богом вибирає. Мені не тяжко й деінде обглянутися. Вигідних партій в світі ще найдешся. Дівчата підростають раз у раз, як ті гриби; і всі вони хочуть заміж вийти, всі що до одної! Може, ти хочеш остатись старою панною?» [69, с. 145].

Не менш симптоматичними видаються міркування героїні, в яких спочатку вона просто намагається відстояти людську гідність жінки і задає запитання: «Нічим є жінка? І такий бездушний, обмежений хлопець осмілюється говорити в такий спосіб о жінках? Що давало йому до того право? Природа? Однак він говорив правду. Ми дійсно від мужчин залежні, мов ті рослини від сонця, від воздуха. Але ж з якої причини? Чи та причина – то незглибима, вічна загадка, до котрої і приступити годі?» [69, с. 145]. Поступово однак Наталка

прозирає вперед, в майбутнє, окреслюючи той ідеал у становищі жінки, до якого вона прагне.

В своєму ж «Щоденнику» письменниця взагалі висловлює думку, під якою повністю могла би підписатись Соломія Крушельницька. і яка доволі символічно перегукується з деякими листами співачки. Ось твердження Кобилянської: «Межи моїми ровесницями і знакомими, котрих в мене було небагато, не було жодної, котрій я б була могла відкрити свою душу з її тайнами. Їх ідеал був мужчина і заміжжя, тут вже все кінчалося. Мені хотілося більше. Мені хотілось широкого образования, і науки, і ширшої арени діяльності» [68, с. 225].

Аналогічну позицію знаходимо у листі С. Крушельницької до М. Павлика, тільки висловлену ще більш категорично, ніж у щоденнику Кобилянської, оскільки професійна кар'єра артистки вибирається нею з повною усвідомленістю небезпек, які на неї чатують і беззастережною готовністю їх долати: «Цікаво мені знати, чи Ви соболізнуєте наді мною, що я на артистичну дорогу пустилася та й без страху торую собі дорогу в театр! Знайте тільки, що я очей не замикаю на найстрашніші види, тим-то і відвагу маю йти понад пропасть ...» [145, с. 207].

Ще раз повернемося до моделі життя жінки, в тому числі її подружнього життя, накресленої в повісті «Царівна». Ольга Кобилянська, як і більшість галицьких жінок-емансипаток, цілком не прагне домінувати над чоловіком чи незалежитись від нього, її мета – глибоке духовне й інтелектуальне порозуміння зі своїм обранцем, чого зрештою досягає її героїня Наталка Верковичівна, одружившись з мислячим і незалежним у поглядах лікарем Іваном Марком, котрий підтримував її літературний талант. Завдяки досягненню такої повної гармонії – творчої та родинної – Наталка врешті знаходить відповідь на поставлене собі раніше болюче питання, через що жінка має почуватись завжди залежною від чоловіка, і чи насправді так має бути. Її вистражданий роками життєвих випробувань висновок: «...передусім бути собі ціллю, для власного духу працювати, як бджола, збагачувати його, довести до

того, щоб став сяючим, прегарним ... Свободний чоловік із розумом – се мій ідеал» [69, с. 193].

Сама Ольга Кобилянська не змогла побудувати свого родинного життя за накресленим нею ідеальним образом. Але саме такий тип зв'язку репрезентувала в своєму житті Соломія Крушельницька. Адже Чезаре Річчіоні, італійський адвокат, справді був чоловіком, який був здатний відповідно оцінити і піднести талант артистки.

Отже, відповідаючи на перше із вище поставлених запитань – наскільки Соломія Крушельницька може вважатись типовою емансипаткою – стверджується, що, безперечно, вона втілювала найкращі і найбільш показові риси української, зокрема галицької «вільної особистості» (все ж уникаємо тут слова «емансипатка», оскільки його ніколи не вживала сама Крушельницька, і, очевидно, не вважала себе представницею цієї частини жіноцтва) – в найвищому сенсі поданого поняття, з усвідомленням духовної, національно-суспільної місії свого мистецтва, заради якого вона жертвувала не лише репутацією в галицькому колі – це якраз турбувало її найменше! – але й найвищим жіночим щастям: народженням і вихованням дітей. Щодо того, то симптоматичною видається фраза, яку вона, вагаючись, напише в листі до Михайла Павлика: «... без праці жити не можу, але і жити мені хочеться, тобто ужити всього на цім світі... як погодити ті дві крайності...» [145, с. 218]. На що М.Павлик відповість: «... Ви маєте пронести славу нашої пісні... До дітороддя є мільйони, а велика співачка Соломія Крушельницька — одна» [145, с. 224].

Так само ствердно слід відповісти і на друге питання: наскільки ця емансипована – в національному розумінні слова – позиція вплинула на її творчу діяльність. Так, переосмислення своєї жіночої сутності, відтак відмова – послідовна і свідома – від типової поведінки як «порядної галицької пані», так і «капризної і розпещеної оперної дівки», самозакоханої і вимагаючої дорогих подарунків від багатих прихильників, – істотно вплинуло на її інтерпретацію багатьох оперних ролей. Адже в них вона ніколи не намагалась похизуватись своїми перевагами, як вокальними та драматичними, так і суто зовнішніми, а

навпаки, знаходила максимально багату палітру відтінків характеру, досконало розуміючи психологію жіночого мислення і почування та відносячись до своєї статі з усією повагою, серйозністю і співпереживанням. Завдяки тому сформувалась і її гідна самооцінка, практичність, оскільки співачка вміла дуже послідовно відстоювати свої інтереси. Приваблює увагу в тому сенсі наступний лист до невідомої особи, очевидно антрепренера, який хотів отримати великий зиск з її південноамериканського турне і запропонував Крушельницькій недостатній гонорар: «Я добре усвідомлюю, що швидке порозуміння має значення, але хотілося б знати, коли ж, нарешті, припиняться ці безперервні жертви з нашого боку? Прошу Вас вказати розмір моєї місячної плати чи винагороди за виступ в Буенос-Айресі. Тоді я поміркую, і, як тільки стане можливим, ми дійдемо згоди» [145, с. 362].

Цю ж позицію відзначають і критики та рецензенти, надто часто оцінюючи не просто майстерність її співу і гри, а психологічну точність образу. Наведемо тільки два приклади рецензій з оцінкою психологічної точності і динаміки розвитку характеру, які продемонструвала співачка, притому з абсолютно різного репертуару.

Перший приклад – її інтерпретація ролі Тат'яни з «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського: «Вона вірно зрозуміла важку партію Тат'яни і виконала її просто незрівнянно. Мрійливий характер героїні, розбуджене і зростаюче почуття, під впливом якого вона пише листа, мімчна гра у хвилини, коли її відштовхує Онєгін, нарешті, гідність, з якою вона відштовхує коханого в останній частині – все це було передано з захоплюючою правдою і безмежною силою почуттів» [146, с. 34].

Другий приклад – Ельза з «Лоенгріна» Р. Вагнера, музична драма, до достовірного і переконливого виконання якої, особливо в той період, піднімались лише нечисленні артисти першого рангу. Крушельницька безперечно належала до них, про що свідчить наступна рецензія: «Артистка тонко передає зміну почуттів героїні, розвиток сценічної дії. ... своєю грою артистка створила абсолютно завершений образ, що передала його з

найбільшою достовірністю. І тоді, коли вона, засуджена, стоїть перед королем, і коли в неспокої чекає на Лоенгріна, і, нарешті, тоді, коли їй поступово приходять думки про зрадливу пораду, артистка грає надзвичайно тонко, обдуманно до найдрібніших деталей» [145, с. 35].

Таким чином, той потужний жіночий рух в Україні на зламі ХІХ – ХХ ст., на гребені якого піднялась вся життєтворчість Соломії Крушельницької, виявився вельми суттєвим чинником її художньо-естетичного становлення та розквіту.

Висновки до підрозділу

Вивчення ролі жінки в історії України, її внеску в суспільний розвиток, в процеси становлення національної ідентичності в останні роки істотно збагатилось новими підходами, заснованими на інноваційних дослідженнях гендерних процесів. Але ці загальні соціопсихологічні постулати набувають дійсно теоретичної вагомості, коли ґрунтуються на вивченні життєвих засад і творчих звершень конкретних особистостей, на фоні визначеного етапу суспільно-історичного процесу, в руслі певних національних (регіональних) традицій.

Саме таким яскравим прикладом, що підтверджує цільність і плідність жіночого руху в Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. служить мистецька і громадсько-просвітницька діяльність Соломії Крушельницької. Вона репрезентує не лише надзвичайно сильний прорив української професійної музичної культури в європейський мистецький простір, але й одна з перших утверджує особливий національно окреслений шлях жінки, що досягнула мистецьких вершин світового масштабу.

Висновки до розділу І.

Індивідуально-психологічні і гендерні аспекти становлення мистецького феномену Соломії Крушельницької прояснюють деякі специфічні риси її артистичного образу. Особистісний психоемоційний комплекс, доповнений

аналізом жіночої природи співачки, виявляє не тільки її художні пріоритети, закладені у генетичному духовному єстві, але й складний шлях завоювання права на артистичну кар'єру, професійне самоствердження.

Ці обставини життєтворчості Соломії Крушельницької насправді відіграли значно суттєвішу роль в естетичному світогляді, способах і формах художньої самореалізації, ніж це могло би видаватись на перший погляд. Те, що артистка була однією з перших у своєму середовищі, яка так сміливо виступила проти консервативного відношення до жінки і її здатності досягти вершин професійної кар'єри, не могло не позначитись на самому *чині* виконання нею оперних партій і камерного репертуару, на пасіонарності творчої самопошанування вокальному мистецтву.

Звісно тому мала проявитись значно вища концентрація професійної досконалості і вищий рівень творчих здобутків, аніж би цього вистачило для будь-якого чоловіка (чи артистки, яка походила і виховалась в іншій країні та іншому середовищі). Тож Соломія Крушельницька не мала практично іншого виходу, аніж продемонструвати цілком консеквентний «чоловічий» тип мислення і поведінки.

Разом з тим вона ніколи не мислила себе «чоловіком у спідниці» - ні професійно, ні у спілкуванні, ні в щоденному житті, не дозволяючи собі втратити не лише основ жіночості, але й жодної з її переваг, даних фемінному світовідчуттю природою: надзвичайну емоційність, чутливість, увагу до щоденного оточення, елегантність, витончений смак, родинну прив'язаність та ін.

Навіть в найбільш напруженому артистичному графіку співачки завжди знаходився час для піклування про родину – і в тому вона кардинально відрізнялась від егоїстичного індивідуалізму багатьох відомих західноєвропейських і американських емансипаток свого часу. Але власне ця ідеальна рівновага чоловічого і жіночого сегментів її натури додавала найбільшій глибини і багатогранності тим образам, які вона ліпила на оперній сцені.

Психоемоційна сутність Соломії Крушельницької проявилась на тлі і в тісній взаємодії з соціокультурними передумовами буремної епохи кінця ХІХ – першої чверті ХХ ст.

В наступному розділі, відтак, будуть висвітлені найважливіші зовнішні імпульси і контексти, які обумовили характер протікання артистичної діяльності співачки. Першим рівнем, необхідним для висвітлення, стала професійна школа співу, яку вона отримала в трьох різних центрах: в школі співу консерваторії Галицького музичного товариства у Валерія Висоцького у Львові, у Фаусти Креспі в Італії, у професора Генсбахера у Відні. Другим суттєвим контекстом мистецьких досягнень слушно вважається національне оточення й ідентичність Соломії Крушельницької, що наклало відбиток на весь її творчий шлях і формування духовного світогляду.

РОЗДІЛ II

Соціоісторичні обставини формування творчої особистості Соломії Крушельницької.

2.1. Синтез засад львівської, італійської та німецької школи вокалу в манері співу Соломії Крушельницької.

Згідно з вказаною вище парадигмою становлення особистості, приступаючи до аналізу професійних витоків вокального мистецтва Соломії Крушельницької, варто почати з родинного оточення та перших музичних вражень. Відтак необхідно висвітлити те духовне оточення, в якому вона перебувала у період навчання, спочатку у Львові, потім у Мілані, і врешті – у Відні. Спираючись на опрацьований в науковій та критичній літературі матеріал, наголосимо найважливіші імпульси і засади, на яких сформувався феномен артистки.

Важливою віхою стало і її навчання в Тернопільській гімназії, в якій вона зблизилась з музичним гуртком. Серед членів цього гуртка виділявся Денис Січинський – згодом відомий композитор, перший в Галичині музикант-професіонал. Тоді він сам ще здобував музичну освіту і брав уроки у директора місцевого музичного товариства, піаніста, органіста і композитора, учня Кароля Мікулі, Владислава Вшелячинського, в якого згодом навчатиметься у Тернополі й Соломія.

Впродовж 1886-1890-х рр. Соломія навчалась у музичній школі тернопільської філії Галицького музичного товариства, яка була відкрита в 1877 р. у історичній будівлі Новому замку. Її вчителями по класу фортепіано був вищезгаданий піаніст і композитор Владислав Вшелячинський, а по класу вокалу – професор Йосип Горітц, також випускник Львівської консерваторії. З часом продовжила навчання в піаніста Альфреда Колачковського, що прибув з Кракова, та вокаліста - Альфреда Мельбеховського. Обов'язковою, як і для всіх учнів, була участь Соломії у хорі музичної школи, який щорічно давав концерти для батьків учнів, та під час зборів всіх членів «Товариства приятелів музики».

У 1883 році у Тернополі відбувся перший виступ Соломії Крушельницької на Шевченківському концерті, де вона була солісткою хору товариства «Руська бесіда». З музичними колективами цього товариства пов'язані не лише її перші музичні враження, але й перше знайомство з професійними музично-театральними колективами, завдяки чому у 12-літньої учениці виникає особливий інтерес і потяг до музичного театру.

«У Тернополі Соломія познайомилася з театром: тут час від часу виступав Львівський театр товариства «Руська бесіда», у репертуарі якого були опери С.Гулака-Артемовського та М.Лисенка. Вона мала можливість спостерігати за грою драматичних акторів К.Клішевської, Ф.Лопатинської, А.Осиповичевої, М.Ольшанського, С.Яновича, А.Мужик-Стечинського» [24, с.12] .

Знайомство з місцевим театром, перші враження від національної літератури, музики, драматичного мистецтва залишило дуже яскравий слід в свідомості талановитої гімназистки, і дало сильний імпульс до вибору професії. Власні успіхи на тернопільській сцені, усвідомлення своїх артистичних можливостей, внутрішня потреба присвятитись вокальному мистецтву змусили дочку священика зважитись на крок, цілком нетиповий для її середовища. Приваблювала сцена, але, щоб стати артисткою, треба було пройти крізь випробування загального осуду, зламу всіх традицій: адже дівчина-попадьянка повинна вийти заміж за богослова і жити як належить. Проте, заручившись підтримкою батька, який наважився підтримати дочку і виступити проти загальної думки, Соломія у 1891 році поїхала до Львова, щоб вступити до консерваторії Галицького музичного товариства.

Оскільки тут вона отримала професійний фундамент своєї майбутньої блискучої кар'єри, тут відбулось її формування як співачки і артистки, варто присвятити більше уваги засадам діяльності львівської вокальної школи останньої третини ХІХ ст. і її найвидатнішого представника Валерія Висоцького (1836 – 1907). Цей пункт тим важливіший, що школа Висоцького ґрунтувалась на тих самих засадах італійської школи, які потім розвине і поглибить наступний педагог Соломії Крушельницької – Фауста Креспі, і котра – як у

Висоцького, так і у Креспі – спиралась на методичну систему найвидатнішого італійського педагога співу Франческо Ламперті, з класу якого вийшли обидва професори української оперної зірки.

Львівська вокальна школа, яка була створена в Консерваторії Галицького Музичного Товариства у другій половині XIX століття, на той час вже посіла гідне місце в європейській освіті завдяки систематичності та високому рівню професійної підготовки. Протягом декількох десятиріч відбувалося вдосконалення навчального процесу, тривали пошуки нових форм: розширення навчальних програм, поділ курсів на ступені, введення поточного контролю знань (академічні концерти, іспити, конкурси, т. зв. «пописи елевів», відкриті виступи тощо).

Курс навчання сольного співу було поділено на три відділи: нижчий, середній та вищий. Навчання на кожному з відділів тривало по декілька років: на нижчому – два, на середньому і вищому – по три роки. Зарахування учня-вокаліста на той чи інший відділ залежало від природних голосових даних, а також від рівня попередньої підготовки учня, як вокального, так і музичного. При наявності добрих голосових можливостей в учня, який не мав навіть найелементарнішої музичної підготовки, розпочинати науку співу потрібно було з нижчого ступеню. Але були й такі випадки, що учнів зараховували на середній або й вищий відділ, як у випадку з Соломією Крушельницькою, яку було зачислено відразу на вищий відділ у 1891-1893 рр. [197, s. 25-31; 198, s. 24-30].

У вересні 1891 року Соломія розпочала навчання у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства. Перед вступом до консерваторії Соломія вже мала початкові знання німецької, французької та італійської мов, а також навички з вокалу та гри на фортепіано. Тому, як свідчать вищезитовані документальні джерела, її звільнили від вивчення окремих додаткових дисциплін. Це вирішення вона отримала завдяки ряду виняткових даних, адже володіла голосом незвичайної краси та сили, діапазон якої складав майже три октави, а також вродженою віртуозною технікою, феноменальною

музичною пам'яттю та яскравим драматичним талантом, дуже швидко і влучно реагувала на зауваження педагогів.

Звертаючись до наступної позиції у ряду сприятливих обставин формування артистичної особистості Соломії Крушельницької, підкреслимо, що їй пощастило потрапити в клас одного з провідних педагогів свого часу, професора Валерія Висоцького, який завдяки високим педагогічним якостям зумів створити індивідуальну вокальну школу та закласти фундамент для розвитку львівської вокальної школи.

Подібно ж високопрофесійними були й інші її педагоги у консерваторії. Навчання гри на фортепіано співачка продовжила у знаного їй ще з Тернополя Владислава Вшелячинського, гармонії навчав її відомий польський композитор і диригент, учень Каміла Сен-Санса у Паризькій консерваторії Мечислав Солтис, декламації і артистичності – Францішек Висоцький, теорії та історії музики – композитор, теоретик і музичний критик, випускник Лейпцигської консерваторії Станіслав Невядомський. Спеціально наголошуємо на тих провідних навчальних закладах Європи, які закінчили педагоги Соломії Крушельницької, щоби стало зрозумілим, звідки в неї був такий широкий європейський світогляд і ерудиція, які вирізняли її на тлі багатьох талановитих самоуків.

Насамперед слід розглянути педагогічні засади Валерія Висоцького, що був першим справді професійним вчителем співу Соломії Крушельницької. Біографія Валерія Висоцького неодноразово висвітлювалась в спеціальній літературі, як найважливіший факт подається, що він в Італії оволодів мистецтвом школи бельканто, навчався у Франческо Ламперті. Згідно з інформацією, вміщеною у «Słowniku biograficznym teatru polskiego» Висоцький навчався в Мілані у Б.Праті; у «Спогадах» Я.Королевич-Вайдової знаходимо інформацію про те, що Висоцький здобув вокальне вишколення в школі Ламперті. Вірогідно, він міг навчатись у Праті, котрий, можливо, працював у школі Ламперті, хоча під «школою Ламперті» швидше за все мається на увазі «метод навчання Ламперті». Висоцький міг навчатись і у Праті, і у Ламперті.

Сам Ламперті, як відомо, ніколи не був співаком-виконавцем. Проте, володіючи специфічним вокальним слухом і маючи значний досвід роботи з співаками в оперному театрі (закінчив Міланську консерваторію як органіст, займався диригуванням, був директором оперного театру), у 1850 році посів місце професора Міланської консерваторії. Серед його учнів – І. Кампаніні, Е. Альбані, М. Ж. Дезіре-Арто, російський співак М. Фігнер. Ф. Ламперті написав низку вокально-методичних праць, серед яких: «Теоретично-практичний посібник для вивчення співу» (1868 р.), «Мистецтво співу» (1883 р.). Його методичні поради не втратили актуальності і в наш час. Зокрема, дуже важливими видаються його спостереження щодо постави співака під час співу; щодо дихання: «школа співу – це школа дихання» і «школа дихання – це спеціальне мистецтво»; щодо вдосконалення окремих елементів вокальної техніки, режиму роботи співака; культури співу: «хто кричить – той не співає» [цит. за: 40, с. 84].

Докладному розгляду діяльності Валерія Висоцького на посаді професора консерваторії Галицького музичного товариства у Львові та його видатній школі присвячена дисертація Мирослави Жишківич [40], проте в рамках поданого дослідження видається доцільним в основних рисах окреслити його основні педагогічні принципи, щоби, по-перше, показати їх втілення у виконавсько-артистичному стилі Соломії Крушельницької, по-друге, визначити їх трансформацію у дидактичному компендіумі самої співачки, по-третє, зіставити з методикою Франческо Ламперті, як основного джерела формування спочатку львівської, а потім і миланської школи співу, яку й опанувала українська співачка.

Про високий рівень львівської вокальної школи польська дослідниця театру Анна Солярська-Захута, зокрема, писала: «У кінці XIX століття в консерваторії Галицького Музичного Товариства існувала прекрасна школа співу під керівництвом Валерія Висоцького. Завдяки перейнятому від італійського співака Ламперті методу, що полягав у тренуванні емісії голосу, досконалому фразуванню й виразній дикції, учні Висоцького здобували тріумфи на оперних сценах світу» [195, с. 224].

Поєднуючи навчання з виступами на італійських сценах Валерій Висоцький згодом виховав цілу плеяду відомих польських та українських співаків, серед яких: Олександр Мишуга, Соломія Крушельницька, Яніна Королевич-Вайдова, Філомена Лопатинська, Модест Вітошинський, Модест Менцинський, Марія Гембажевська-Завойська, Ванда Петровичева, Ірена Сологуб-Бокконі, Євгенія Штрассерн, Адам Дідур, Микола Левицький, Ірена Богусс-Геллерова, Гелена Збоїнська-Рушковська, Євген Гушалевич, Габріель Гурський, Марія Мокшицька, Йозеф Манн, Чеслав Заремба та багато інших. Найбільшою його гордістю, за словами музичного критика Юзефа Райсса, «був Олександр Мишуга, а потім дві славетні примадонни: Соломія Крушельницька і Яніна Королевич» [132, с. 449].

Чимало з його учнів після здобуття основ вокалу в Консерваторії Галицького Музичного Товариства у класі професора продовжували навчання за кордоном в Італії, Німеччині, Франції, шліфуючи свої вокально-технічні навички та вдосконалюючи виконавську майстерність. В.Висоцький зумів прищепити своїм учням любов до професії співака та повагу до традицій італійської вокальної школи, як першої європейської школи вокального мистецтва, в якій визначились найважливіші елементи технології оперного співу. Майже всі його учні, серед яких була і Соломія Крушельницька робили перші сценічні кроки у Львівській опері за великої підтримки свого професора. Після завершення співацької кар'єри вона присвятила себе педагогічній праці, розвиваючи метод свого викладача, та передаючи своїм вихованцям творчо-педагогічну естафету свого наставника, збагачену власними здобутками і досвідом.

Ю.Райсс так описував суть викладацького методу Валерія Висоцького: «... полягав він перш за все у виразній і зразковій вимові, або дикції, а глибина та емісія голосу опирались на майстерно застосоване дихання. Голос належало ставити чисто, без так званого «під'їжджання», а також слід було утримувати наповнений тон у невимовній чистоті на одній лінії. З красивого і шляхетного звука слова необхідно ввійти у звук співу. Обидва звуки зустрічаються на

спільному місці, у так званій масці. То були засади у навчанні Валерія Висоцького» [193, s. 24].

Висоцький послідовно втілював у власній педагогічній праці основні принципи італійської школи *bel canto*. Якщо уважніше розглянути і зіставити засади співу його – і його учнів, та основні закони італійського «прекрасного співу», то зможемо зробити висновок, що вони повністю співпадають. Так, за законами *bel canto* «*I canto è riflesso* – спів є рефлекторним [176]». Це твердження означає, що спів по природі своїй є рефлекторним процесом, тобто, підсвідомим, інстинктивним чи імпульсивним проявом внутрішнього світу через звукову реакцію, реакцію голосом. Спів є тим особливим мистецтвом, природа і зміст якого походять і проявляються передусім через емоції, а не через суто раціональні механізми, наприклад, через аналіз і пізнання. Названий підхід передбачає відповідну – доволі докладну і послідовну систему методологічних засад навчання академічного співу, яка, відповідно, охоплює всі сторони фізичного, технічного і емоційного становлення, виховання і розвитку співака, передбачає компендіум особливих вправ і дотримання гігієни голосу, поетапність засвоєння труднощів.

Розуміння рефлекторної природи співу допомагає уникнути найбільш поширених методологічних помилок у навчанні співу – і, відповідно, у підходах до самої професії оперного співака: суто теоретичного, умоглядного, чи, що найгірше, волюнтаристськи авторитарного підходу (тільки так – і не інакше! Слідування єдино вірному постулатові – і жодних відхилень!). Навіть якщо ці постулати справді вірні і успішно апробовані на десятках інших учнів (артистів), це зовсім не означає, що в даному конкретному випадку вони реалізуються настільки ж позитивно, наскільки в інших. Адже кожен співак – неповторна особистість, і то не лише з психологічної точки зору, але й наділений рядом фізіологічних специфічних особливостей, які добрий педагог неодмінно з'ясує і врахує у процесі навчання.

Адже якщо навіть співак і засвоїть певну суму відпрацьованих співочих рефлексів, то він буде співати згідно вивчених стереотипних прийомів,

подавляючи при цьому власну волю і емоції. Тому основним завданням навчання співу є формування міцних настанов щодо фізіології, психології і регуляції свого емоційного стану, оскільки співак не може змінювати свою манеру співу довільно, у відповідності із власними уявленнями. Слід розуміти, що мається на увазі не спів – взагалі, а процес організації співочого звуку, доведення його емісії до автоматизму, завдяки чому вся увага співака може концентруватись на суто художніх завданнях.

Втілення цього постулату дозволяє італійцям досягнути свободу співу (*canto legato*), що якраз і дає те неповторне відчуття органічності, помітності, силу емоційного впливу, які найбільше захоплюють у «справжній» італійській вокальній манері.

Другим важливим постулатом опанування таємниці *bel canto* є правило: *Si canta col meccanismo, non colla voce* – співати слід за допомогою механізму, а не голосом (Соломія Крушельницька формулювала цей закон дуже точно за допомогою метафори: «Співати треба не голосом, а процентами з голосу»). Це правило наголошує, що співочий звук отримується не просто сам собою, через довільну експлуатацію голосу, а певним механізмом звуковидобування, який слід досконало опанувати. Безперечна справедливість цього правила підтверджується тривалим перебуванням у формі випускників класу Висоцького, як і інших педагогів, що притримувались канонів італійської школи співу» [183].

Від Висоцького (пізніше удосконалившись у Креспі) перейняла С. Крушельницька ще одну важливу перевагу італійської школи – виразну артикуляцію і бездоганну дикцію у всіх мовах. Цікаво, що вона у співачки була настільки бездоганна, що на це звертали спеціальну увагу критики: «Артикуляція С.Крушельницької надзвичайно приємна: під час співу вона притискує зуби до зубів, як при усмішці. Багатьом артистам слід вчитися у неї і наслідувати її.

Щоб позбутися дефектів силабічної артикуляції, рекомендує ефективний спосіб, який полягає в тому, що артист співає або просто читає вголос, щільно

зціпивши зуби і намагаючись вимовляти склади так чисто й виразно, щоб їх можна було почути:перешкоди, що виникають при цьому, змушують його губи і язик робити додаткові зусилля, що розвиває їхню силу і активність» [146, с.102].

Звертаємо увагу на те, яку роль у підготовці співаків – головню оперних! – професор відводив камерно-вокальним жанрам. Це не випадковий вибір. Адже солоспів (будь-який його різновид: пісня, романс, вокальний монолог, сольна сцена і т.д.) вимагає від співака не просто достатньої загальномузичної та вокально-технічної підготовки, але й особливого інтелектуально-художнього рівня, більш диференційованого підходу до художнього образу. В них проявляються найбільш тонкі виразові відтінки поетичних образів, що вміщені в літературних текстах. Найбільшу складність при цьому являють солоспіви композиторів ХІХ ст., романтиків з їх ідеєю синтезу мистецтв. З іншого боку, національно-характерні пісні різних народів теж вимагають проникнення у дух певної національної традиції, розуміння її ментальності. Невипадково В.Висоцький у своїй педагогічній діяльності постійно звертався до творів таких різнопланових за стилем композиторів як Фридерік Шопен, Франц Шуберт, Фелікс Мендельсон, Роберт Шуман, Шарль Гуно, Ян Галль, Кароль Мікулі, Станіслав Монюшко, та ін. І. Вілінська так описувала роль вокальних жанрів в педагогічній практиці В.Висоцького: «У класі професора Висоцького проводилася робота і над шліфуванням камерних вокальних творів. Солоспів, романс та авторська лірична пісня, як відомо, є найбільш поширеними жанрами камерно-вокальної лірики, в яких синтезувалися поезія, спів та інструментальна гра. В розвитку співака ці жанри відіграють особливу роль, сприяючи, головню, художньо-виразовій стороні навчання, прищеплюючи вокалістові специфічні прийоми камерного стилю виконання» [14, с. 55].

В класі В.Висоцького уроки сольного співу, зазвичай, складалися із двох частин. Перша – умовно кажучи, «технічна» частина уроку, полягала у «розігріванні» та «шліфуванні» голосу за допомогою вокально-технічних вправ (згідно із вищенаведеними постулатами італійської школи – видобуття

рефлекторної природи голосу). Друга частина використовувалася для вивчення, вдосконалення та закріплення вокальних творів. Конкретні приклади вправ для голосу, які використовував професор Висоцький, встановити не вдалося. Не виключено, що це могли бути вже розроблені вправи італійських майстрів, наприклад, вправи із названої методичної праці Ф. Ламперті «Початкові заняття для голосу», «Вправи для розвитку трелі», «Віртуозні вправи для сопрано», адже і В.Висоцький навчався в школі вокалу Ф.Ламперті. Ця методика давала незмінно найкращі результати, що й привело до виникнення феномену «школи Висоцького». Про особливу здатність знайти індивідуальний підхід до кожного згадували його найкращі учні, що досягнули вершин світової слави.

Видатний український співак та учень В.Висоцького Олександр Мишуга так згадував про свого першого вчителя: «...професор Висоцький умів відразу пізнати мою вразливу натуру, відкрив мені таємниці краси співу, і я увесь – душею і тілом – віддався йому під опіку і слухав його науки, його порад та вказівок артистичних і переживав у тих студіях розкіш невисказану» [15].

Відома польська співачка Яніна Королевич-Вайдова, та учениця професора, писала у своїх «Спогадах»: «Свої величезні педагогічні здібності він віддавав для тяжкої праці, в яку був закоханий і постійно вишукував особливо обдаровану молодь, яку вчив безкоштовно. Успіхи, які випадали на долю його учнів, були єдиною його насолодою, якої йому цілком було досить» [179, s. 24]. І робить висновок: «Чоловік цей мав істотно нечуване щастя до голосів і талантів, був то прекрасний професор, котрий випровадив у світ таку кількість співацьких зірок, якої не видала жодна інша школа» [179, s. 24].

Очевидно, за аналогічною системою навчалась і Соломія Крушельницька. Збережені архівні документи дають уявлення про вельми широкий спектр жанрів, стилів, національних композиторських шкіл, які їй довелося представляти публічно в час навчання у Львівській консерваторії. Як і всі інші студенти класу В.Висоцького, вона брала активну участь в академічних концертах та конкурсах. Її перший сольний виступ на консерваторській сцені відбувся 28 лютого 1892 року, де вона виконала романс Комаровського «Дрімай

собі, душе» (Drzem sobie, duszo). На ювілейному концерті до 100-річчя смерті В.А.Моцарта виконала арію Церліни з опери «Дон Жуан». На конкурсах здобуває нагороди за виконання арій Леонори з опери «Трубадур» Дж. Верді та Амелії з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді. Згодом співає соло в ораторії Генделя «Месія».

По закінченні навчання Соломія Крушельницька отримує диплом з відзнакою:

«Консерваторія Галицького Музичного Товариства у Львові посвідчає, що п.Саломея Крушельницька, ... зложивши всі правильником приписані экзамени, закінчила в цьому ж заведенні навчання сольового співу, що вибрала як головний предмет, а крім цього навчання всіх приписаних додаткових предметів.

ДИПЛОМ

цей отримує п. Соломея Крушельницька як свідоцтво артистичного формування, яке набула взірцевою пильністю і відмінними поступами, за які, крім цього, була відзначена срібною медаллю на відкритому конкурсі дня 24 червня 1893 р.» [144, с. 19].

У характеристиці, що долучалась до диплому, дирекція консерваторії відзначила: «Має усі дані, щоб стати окрасою навіть першорядної сцени. Обширної скалі (діапазону. – Ред.) дзвінкий і дуже симпатичний звук її мецо-сопрано, музична освіта, приадна зовнішність, сценічна постава, словом, усі прикмети, якими обдарувала її природа заповідають їй в артистичному світі найкращу будучність» [144, с. 19].

Поруч з тим вона не цурається і українського культурного середовища. У 1891 р. Крушельницька стає солісткою хору «Львівський Боян» та з успіхом виступає на шевченківських концертах, ювілейних вечорах, благодійних заходах на користь українських діячів та інституцій.

Проте перші виступи випускниці консерваторії не були настільки ідеальними, як ті, якими молода співачка кілька років потому підкорила

музичний світ. Разом з позитивними оцінками перших виступів Соломії Крушельницької на сцені оперного театру, критики все ж відзначали і деякі недоліки її виконання. Після дебюту молодої співачки в ролі Леонори з опери «Фаворитка» Г.Доніцетті рецензент українського часопису «Діло» у 1893 році писав:

«В продукції взяли участь попри п.Крушельницьку перворядні сили опери польської, а іменню п. Мишуга, Єромін [бас], Бернард (баритон), Єржина (тенор) і Каспровичева (мецо-сопрано). Дебют випав якнайкраще [...]. Про п.Крушельницьку можемо по її першій виступі сказати совісно таке: голос видатний, отже, навіть для більшої сцени відповідний, свіжий, металічний, м'який, з прекрасною ліричною барвою, однакж як могли ми замітити, способний і до драматичних або героїчних партій. Вибагливий критик міг ще достерегти малу нерівність між долішнім та середнім регістром. Над вирівнюванням тої хиби повинні дебютантка і її маестро щиро попрацювати. Вищі тони [...] видались нам крихітку загострі, хоч припускаємо, що причиною гостроти була невишколеність голосу – звичайна хиба молодих артисток» [146, с.11].

Подібну оцінку її артистичним здібностям і перспективам дають і інші критики, зазначаючи як прекрасні дані, так і певні недоліки, яких молодій артистці варто було би позбутись. Так, 9 травня 1894 року часопис «Gazeta Polska» сповіщав: «В оперному театрі починається період репетицій. Серед заангажованих співачок є початківці, такі, як Крушельницька і Штрассерн, які лише кілька разів виступали на сцені. Крушельницька виступала вчора в ролі Маргарити, а Штрассерн – в ролі Зібеля в опері «Фауст». На основі перших виступів не можна робити категоричних висновків про обдаровання Крушельницької. Але молода співачка має деякі достоїнства, які, напевно, не зміняться з часом: це краса голосу, чистота інтонації, музикальна легкість при вивченні партії, а також приємна сценічна зовнішність. У її співі ми зауважили деякі недоліки і немалі, але вони, безумовно, були викликані тим, що це був перший виступ артистки» [146, с. 13-14].

Навіть українські рецензенти, більш прихильні до таланту своєї співвітчизниці, не поминали деяких критичних зауважень на адресу її сценічних деютів. Так про її виступ на сцені Львівського міського театру в ролі Сантуци з опери «Сільська честь» («Cavalleria rusticana») П'єтро Масканьї часопис «Діло» у 1893 році писав так: «Може бути, що не вміла так удачно падати, коли загніваний Турідду її від себе немилосердно відпихав, може бути, то немає тої гнучкості пози, коли їй прийшлося умирати на вістку про смерть дорогого Турідду [...], но зате у неї великий талант, що незабаром направить сценічні недостачі [...]» [146, с. 13].

Ці критичні зауваження наводяться в дисертації не випадково. Простежуючи шлях від перших дебютних виступів, які демонстрували великий природний талант і прекрасний голос Крушельницької, але поруч з тим виявляли і її недопрацювання та недоліки – до тріумфальних ролей на світових сценах, можемо зробити висновок про слухність вищенаведених позицій щодо її оцінки як самоактуалізованої особистості, здатної до креативної життєтворчості.

Через десять років по закінченні консерваторії Галицького Музичного Товариства в класі Висоцького та після років вдосконалення вокальної майстерності в Італії у Ф. Креспі, про виступ С. Крушельницької польський музичний критик С. Мелінський у часописі «Kurier Lwowski» за 1903 р. зазначив: «Рецензуючи вчорашній виступ Крушельницької в заголовній партії опери Монюшка «Графиня», дійсно важко вирішити, з чого почати хвалити співачку: чи з чудового співу, чи з майстерної гри, чи звернути увагу на вишукані, стилізовані костюми, а чи, нарешті, згадати про витончені манери артистки і прекрасну характеристику образу – як у вокальному, так і в акторському відношенні. [...] Характерний настрій партії Крушельницька передала як акторськими, так і вокальними засобами. Голос її звучав прекрасно, декламувала пишно, акцентувала влучно, чудово» [146, с. 18].

Цей велетенський творчий «ривок», здійснений Соломією Крушельницькою впродовж протягом кількох років, що дозволив їй пройти

шлях від талановитої – але не бездоганної оперної артистки до безсумнівної примадонни Варшавської сцени, котра удостоїлась найвищих похвал найсуворіших критиків - виник у вокально-сценічній майстерності співачки далеко на сам собою, а став закономірним результатом її подальшого наполегливого самовдосконалення, незадоволення собою – навіть після отримання диплому з відзнакою в класі професора Висоцького у Львівській консерваторії. Виїзд на науку в Італію та короткотривале навчання у Відні доповнили і завершили її формування як артистки і стали вельми важливим щаблем її життєтворчості.

Зі спогадів Олени Охримович дізнаємось, що після знайомства з Джеммою Беллінчіоні, видатною італійською оперною співачкою, яка порадила продовжити навчання Соломії Крушельницької за кордоном, починається «західноєвропейський період» її формування як артистки. Восени 1893 р. Соломія поїхала разом з батьком до Італії. За рекомендацією Беллінчіоні відбулося знайомство та подальше навчання у професора Міланської консерваторії Фаусти Креспі. Проаналізувавши голос Соломії, вона зауважила, що в неї лірично-драматичне сопрано, а не мецо-сопрано, та наголосила на тому, що їй потрібно переучуватися» [144, с. 31].

Фауста Креспі стала для Соломії не лише вчителькою вокалу, а й близькою приятелькою. Про це свідчать епістолярні документи і спогади, нп. лист Фаусти Креспі до Амвросія Крушельницького від 29 жовтня 1897 р.

«Як хотілося б мати у школі розумних і здорових духом учениць, схожих на мою улюблену Саломею. Це було б для мене втіхою. Та, нажаль, Саломея є тільки одна! Досі я ще не бачила жодної дівчини, що хоча б трохи скидалася на неї! І це дійсно так, мій дорогий батьку! Саломея не тільки артистка душею, а й справжня людина, обдарована всім над міру! Що за чудове створіння!» [146, с. 377].

Цей лист свідчить про те, що Фауста Креспі зрозуміла не лише талант, але й натуру Соломії, знайшла до неї відповідний емоційно-психологічний підхід, тому так вдало відточувала і відшліфовувала кожну грань голосу молодой

співачки, домагаючись чистоти, повноти і свободи звучання на всьому діапазоні. Як вихованка тієї ж школи Ламперті, з якої вийшов її перший педагог В.Висоцький¹¹, Ф. Креспі наголошувала на максимальному використанні резонаторів голосового апарату в процесі співу, вдумливого трактування навіть найпростішого твору, вокалізу, серйозного ставлення до слова, дикції, фразування. І це дало свої досконалі наслідки, особливо у вихованні такої чутливої і талановитої співачки-артистки, як Крушельницька.

Звертає на себе увагу під час перших років перебування і навчання в Італії прояв того психологічного комплексу особистості, який і забезпечив в майбутньому стрімке і впевнене утвердження на сценах світу. Соломія Крушельницька завжди вміла вичекати свого часу, впевнитись остаточно, що вона насправді приготована до тих завдань і до досягнення тих цілей, які перед собою поставила, тобто проявити один із найважливіших принципів самоактуалізації.

Адже майже одразу після виїзду до Італії в неї з'являються вельми спокусливі пропозиції виступати на провідних європейських сценах, не очікуючи завершення навчання. І хоча ці пропозиції не могли не приваблювати молоду артистку, тим більше, що вони одразу б вирішили її фінансові проблеми, вона продовжує навчання. Так, відхиливши запрошення Празької опери (наприкінці 1894 року), разом із сестрою Оленою, Соломія знову їде до своєї вчительки Ф.Креспі, яка відновила заняття з талановитою ученицею і завершила її вокальну підготовку.

Олена Крушельницька–Охримович залишила цінні свідчення про те, як працювала в Італії її сестра і які цілі перед собою ставила: «Деякі імпресаріо хотіли відразу заангажувати її до театрів, але вона не погоджувалася. «Чим більше буду вчитися, тим кращі стануть мої успіхи», говорила. Кожного дня Соломія по п'ять – шість годин займалася музикою й співом, а потім йшла до професора Конті на лекції акторської гри... Повертаючись додому з лекцій,

¹¹ Цей факт є вельми важливим, оскільки єдина школа обох основних педагогів Крушельницької не передбачала докорінної зміни методики викладання, отже, не ламала її і не змушувала повністю переучуватись від початку, а лише удосконалювала і збагачувала її.

Крушельницька бралася за теоретичну літературу з музики, за словники, граматики» [24, с. 20].

Про ставлення самої артистки до отриманої нею італійської школи і її безперечних переваг дізнаємось із спогадів Одарки Бандрівської: «Артистка мала італійську школу співу. Казала, що ця школа найбільш підходила для розвитку її голосу і давала можливість переборювати всі технічні труднощі та легко виконувати все, що тільки прагнула висловити її артистична душа. Як відомо, артистка дебютувала у Львові в меццо-сопрановій партії опери «Фаворитка» Доніцетті. Її голос відзначався широким волюменом і великим діапазоном – майже три октави. Виїхавши на дальші студії до Італії, вона розвинула голос в лірико-драматичне сопрано, вирівняне від найнижчих до найвищих тонів» [145, с. 85].

Проте досконало осягнути італійську школу співу видалось Соломії недостатнім. За своєю натурою цілеспрямована і амбітна, вона постановила здобути той рівень, до якого змогли піднятись небагато світових оперних зірок того часу (і сьогодення також): опанувати також і німецьку, вагнерівську манеру, на той час чи не найскладнішу у вокально-драматичному мистецтві. Ще у Мілані Соломія Крушельницька стала свідком, як у театрі публіка не сприйняла музики Вагнера, але молодій співачці ця новаторська музично-драматична манера дуже сподобалась. Вона вважала, що творчість Р.Вагнера «має запевнену будучність». І саме тоді вирішила - включити до свого репертуару твори німецького композитора.

Навесні 1895 року Соломія вирушає до Відня з метою опанувати німецьку школу співу. Щоденна львівська газета «Діло», яка ретельно збирала інформацію про молоду талановиту землячку і уважно стежила за її кар'єрою, писала:

«Панна Соломея Крушельницька, оперна співачка – як нам пишуть з Відня – задержалась через 4-6 тижнів у Відні, де у професора віденської консерваторії д-ра Генсбахера студіювати буде сольні партії Вагнерівських опер, головню ж Lohengin-a I Tanngauser –ів. Проф. Генсбахер був одушевлений

голосом нашої співачки і віщував їй світлу будучність, а звісний він, яко терпкий (прискіпливий, строгий. –Ред.) критик. Додати належить, що члени «Січи» («Січ» - українське студентське братство у Відні. – Ред.) охоче перейняли ролю чічеронів (екскурсоводів. – Ред.) в чужому для панни Крушельницької місті» [144, с. 41].

На той час, включення опер Р.Вагнера до репертуару артистки з уже сформованою італійською школою було сміливим кроком. О.Охримович, яка у цей час супроводжувала Соломію, згадує, що артистку відмовляли від цього, говорили, що: «на бурхливій музиці Вагнера вона могла зірвати голос», але все вдалося добре.

Запрагнувши виступити у операх Вагнера, вона була свідомо того, що для цього треба отримати спеціальну освіту, або, як написала в 1894 р. до Павлика: «Критика про вагнерівську музику зовсім раціональна, співаючи Вагнера без повного образования і голосу, можна собі дати хрестик на дорогу, бо довше не потягне як два роки, таким ходом не один співак карк скрутив» [145, с. 208].

Тому вона й вирушила до одного з найкращих «вагнерівських» педагогів свого часу – до професора Йозефа Генсбахера у Відні. Оскільки інформації про нього в працях, присвячених Соломії Крушельницькій, майже немає, варто коротко окреслити його творчу постать.

Йозеф Генсбахер (Josef Gänsbacher, 1829-1911) походив із відомої родини музикантів, його батько був композитором, хоровим диригентом і педагогом родом з тірольського Інсбруку, де церковний хор вів також його дід. Першим педагогом співу, віолончелі та скрипки був його батько, потім навчався приватно у знаних віденських музикантів, таких як Е. Голуб, Дж. Джентільомо, Л. Роттер та ін. Паралельно отримав правничу освіту, закінчивши юридичний факультет Віденського університету, після чого певний час працював за цим фахом. Проте захоплення музикою поступово перемагає, спочатку Генсбахер дає уроки співу паралельно з працею юриста, а також виступає в концертах як віолончеліст і піаніст, проте з 1868 р. повністю віддається заняттям музикою. Одним з його найближчих друзів був Йоганес Брамс, який присвятив йому

віолончельну сонату ор. 38. З 1875 до 1904 року Генсбахер викладав спів у консерваторії Товариства друзів музики і виховав численних співаків із світовою славою: Марію Вільт, Леопольда Демута, Франца Наваля, Германа Ядловкера та інших [199, р. 111-136].

Крушельницька провчилась у професора Йозефа Генсбахера менше року, властиво лише три місяці, але за цей короткий час зуміла блискуче опанувати специфікою виконання вагнерівських ролей – що невдовзі покаже її власна сценічна практика. Потім Соломію запрошують на виступи до Кракова, де вона вперше співає в опері Вагнера «Лоенгрін», через що навчання у довелося перервати.

Висновки до підрозділу

Фундаментальна освіта, яку Соломія Крушельницька отримала впродовж майже 20 років, починаючи від Тернопільської гімназії попри консерваторію Галицького музичного товариства у Львові, студії в Італії – і до опанування вагнерівською манерою співу, стала однією з головних передумов її блискучої музичної кар'єри. Від природи будучи наділеною швидше раціональним типом мислення, потужним інтелектом (що не випадково наголошувалось в психоемоційній характеристиці співачки), вона ніколи би не покладалась виключно на власні сили і талант, не довірилась би беззастережно інтуїції і спонтанним відчуттям у підготовці партій. Тому і школа в найширшому розумінні слова, не як один тільки напрямок і методична засада, а як найдокладніше, найретельніше переймання всього наявного і доступного їй професійного арсеналу, була для Соломії Крушельницької значно важливішим чинником її успіху, ніж для деяких співаків, в чийому складі характеру емоційно-інтуїтивний компонент займає провідне місце.

Здатність навчитись, опанувати різні вокальні манери, засвоїти різні школи пояснює різнобічність і однаково досконале володіння Соломією Крушельницькою якнайширшим репертуаром, всіма національними школами й історичними стилями, знаними на початок ХХ ст. в оперному театрі, унікальний дар першовиконання модерної музики, природність переключення на камерний

репертуар, тобто, вона максимально використала всі переваги, які дає справжня школа.

2.2. Національно-патріотична самосвідомість та її роль у духовно-мистецьких пріоритетах Соломії Крушельницької.

Яких би висот не досягла Соломія Крушельницька в інтерпретації західноєвропейської музики, вона ніколи не цуралась свого українського походження і не нехтувала виконанням національної музики. Факти усвідомленої демонстрації нею своєї української ідентичності загальновідомі і повторюються в численних наукових і науково-популярних розвідках, як-от виконання «Веснівки» В. Матюка перед російським царем чи постійне включення в програми камерних концертів українських народних пісень, солоспівів Лисенка та інших національних композиторів, в тому числі – і з галицького регіону.

Проте знаючи і враховуючи всі ці факти, закономірно виникає ряд питань. Завдяки чому, яким чином і коли сформувався такий переконаний національний світогляд Соломії Крушельницької? Як він проявлявся, які саме акценти, або висловлюючись сучасною мовою, «меседжі», хотіла переказати видатна співачка своїм країнам й іноземним слухачам тими формами виконання, підбором репертуару і тематикою, які вона обирала для репрезентації національної музичної традиції? Врешті, як кореспондував її «образ України» з тими поглядами на сутність повноцінної європейської нації, які склались в середовищі європейської інтелігенції різних країн в другій половині XIX – початку XX ст.? Адже *fin de siècle* – це дуже особливий час не лише через радикальне перекоордування карти світу, котре безпосередньо і вкрай болісно торкнуло Україну, але й через появу нових концепцій націєтворчості, тобто нового наукового філософського погляду на спільноту людей, яка називається народом. Навіть якщо Соломія Крушельницька не заглиблювалась надто у наукові теорії, то будучи тонкою, чутливою, інтелігентною особистістю, яка

виявляла інтерес до багатьох новацій у різних царинах знань, вона не могла не вловлювати тих імпульсів, які йшли звідусіль. Нове розуміння суті національного позначило не лише її власні висловлювання, але й її артистичну діяльність на ниві української культури.

Отже, починаючи *ab ovo*, слід звернути увагу на ті головні національні установки, які вона винесла з родини і свого найближчого оточення, в якому сформувалась як дитина і підліток. Як відомо, *genius loci*, місце, з яким пов'язані перші спогади, перші враження і пізнання оточуючого світу, завжди залишає яскравий відбиток в свідомості (і, очевидно, в підсвідомості) кожної людини, тим більше людини мистецтва, здатної надто гостро і емоційно співпереживати події і явища довкола неї.

Тому, хоча село Біла, де о. Амвросій Крушельницький був парохом, і сам Тернопіль, де пройшли дитячі і юні роки співачки, можна окреслити як достатньо віддалену від більших культурних центрів провінцію, все ж власне кінець XIX ст. позначився тут певним піднесенням національно-патріотичного руху українців та інтенсифікацією музично-культурного життя. Не заглиблюючись детальніше в реконструкцію культурно-мистецької панорами Тернополя, наведемо лише кілька яскравих прикладів, в яких, як в краплині води, відображаються і духовні пріоритети української громади міста, і форми їх здійснення. Природно, обрані ті факти з музичного побуту прикордонного галицького міста, які пов'язані з участю в певних національно-культурних акціях юної Соломії Крушельницької та членів її численної та вельми творчої родини.

«2 серпня 1885 року у Замковій залі відбувся вечір, присвячений пам'яті М. Костомарова. Вступну промову про видатного українського вченого виголосив О. Барвінський, а після з концертною програмою виступив жіночий хор під керівництвом Софії Барвінської, який виконав твір М. Лисенка «Молитву руських дітей» (так називали гімн «Боже, великий, єдиний» – І.К.). У цьому аматорському хорі в цей час співали три доньки о. Амвросія Крушельницького – Олена, Володимира та Соломія. «Після цього вечора

відбулася в кімнатах «Руської Бесіди» забава, на яку майже всі красуні прийшли в народніх одягах», - згадує доктор В. Лисий» [169, с. 51].

«У просторій залі будинку Українбанку по вул. Міцкевича, 13 «Руська бесіда» влаштувала різні урочини, концерти, танцювальні вечори, чайні, маланчині та андріївські забави, карнавали. На забавах грав джазовий оркестр, а іноді звучала й салонна музика. Успіх вечорів ставав щоразу більшим, тому часто траплялося, що публіка змушена була повертатись додому без квитків. «Бесіда» стала не тільки товариським, але й національним осередком місцевої інтелігенції, серед яскравих представників якої слід назвати Євгенію Барвінську, Володимира Лучаківського, Володимира Вітошинського. У її діяльності брали також участь і священники, наприклад, Амвросій Крушельницький, Йосип Вітошинський» [169, с. 51].

Очевидно, ці товариські зустрічі усвідомили юній дочці священника не лише її природні дані – гарний голос, артистизм, сценічну зовнішність, але й необхідність подальшого їх розвитку й серйозного навчання. В тогочасному Тернополі, незважаючи на згадану «провінційність» зібрались першорядні музичні сили, з ними була пов'язана, у них отримала початкові музичні знання і Соломія.

Перші навички з музики – інструментальні і вокальні – вона здобула в Тернопільській гімназії. Співу та гри на фортепіано вона навчалася у Євгенії Барвінської, матері майбутнього композитора Василя Барвінського. Будучи прекрасною піаністкою і ерудованою жінкою, Є. Барвінська належала до тих представниць української священничої інтелігенції, яка закладала фундамент національної музичної культури Галичини. Саме вона познайомила талановиту гімназистку з солоспівами М.Лисенка, камерними творами українських композиторів та народними піснями.

Те, що національний репертуар – як професійний, так і фольклорний – став вихідним пунктом її вокальних студій, особливо ж на початковому етапі її професійного і особистісного становлення. Цей наріжний камінь її виховання, захоплення національною культурою принесло в майбутньому істотні наслідки

для світогляду і кола художніх інтересів молоді співачки. Завдяки приятельським стосункам батьків Соломії з Євгенією та Олександром Барвінськими, а також з Йосифом Вітошинським відбувалось становлення її національного та професійного світогляду.

Її родина загалом належала до того доволі нечисленного кола галицької інтелігенції, яка протягом стислого історичного періоду вирішувала практично всі проблеми кристалізації повноцінної нації українців у Галичині, та здебільшого відзначалась широтою спектру інтересів. Розвитком музичної культури як одного з найважливіших елементів духовного становлення нації, переймались не лише священики, які взагалі становили підґрунтя всієї української еліти Галичини (Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Віктор Матюк, Осип Кишакевич, Остап Нижанківський та ін.), але й політики (Анатоль Вахнянин), юристи (Степан Федак), лікарі, вчителі гімназій, а також міщани, а навіть селяни.

Відомо, яку роль не лише в суто музичному житті, але й в національній самоідентифікації, утворенні політичних угруповань, апробації економічних структур відіграли на зламі ХІХ – ХХ ст. аматорські хори, передусім «Бояни», що об'єднували всі здорові сили, свідомих представників нації з усіх суспільних верств. Адже музично-хоровий рух українців західних теренів мав значно ширший спектр дій, далеко не тільки суто художні цілі були найважливішими у діяльності цих аматорських (а згодом і професійних) колективів.

Як бачимо, культурно-музичне життя як Тернополя, в той час начебто провінційного міста на кордоні Австро-Угорщини і Російської імперії, так і самої великої священичої родини Крушельницьких, було багатим на такі події і ґрунтувалось на таких традиціях, які вельми сприяли формуванню національно-спрямованого життєвого проекту майбутньої примадонни. Переважаючий логіко-раціональний вектор сприйняття світу, пануючий у її індивідуальному психотипі, дозволив Соломії Крушельницькій вже в юні роки, на етапі становлення її світогляду, конкретизувати, як саме вона уявляє свою

національну місію артистки, як уявляє собі діяльність на користь свого народу¹² [202].

Наведемо кілька прикладів її власних висловлювань про свою місію на національному ґрунті. Під час навчання в Італії Соломія писала: «Поки молодість служить, я хочу зарвати світла науки... Витриваю до кінця і переконаю всіх песимістів наших, що й руська душа є здібна обняти хоч би найвищий вершок в артистизмі, та й тим самим *потягнути других за собою* (розрядка моя – І.К.)» [24, с.20]. І ще раз необхідно пригадати вже цитований вище фрагмент листа до М. Павлика з 1893 р.: «Бажаєся мені вказати лиш нашим руським дівчатам дорогу на поле сеї штуки, та й по можливості сил причинитись до розвитку нашої музики» [146, с.185].

Тобто вона розуміє від самих початків життєвої дороги, що недостатньо самій почуватись українкою і цього триматись за будь-яких обставин, недостатньо навіть підносити культурно-духовний рівень оточення, щоби воно усвідомило свою національну ідентичність і продовжило традицію, їй було важливо ввести українську професійну і народну музику на світові концертні естради і переконати світ у повновартісності і рівноправності українського художнього доробку з іншими знаними європейськими національними школами. В цьому її постанова, очевидно, укладена з власних роздумів і спостережень, дивовижним чином співпадає з провідними теоріями нації, що були обґрунтовані в другій половині XIX ст. – на зламі сторіч в різних європейських країнах, тобто практично в ті ж роки, коли Соломія Крушельницька записує свої уявлення про «русинське» музичне мистецтво як послання до світу.

Коротко пригадаймо, що ідею нації у тісному зв'язку з культурною традицією і фольклорними архетипами вперше наголошує німецький мислитель

¹² Те, що цілі піднесення національної культури, 120 років тому сформульовані юною співачкою, надалі залишаються актуальними і, на жаль, не досягнутими, свідчать численні факти, афористично підсумовані Оксаною Забужко: «поки таких культурних «сигналів» Україна не подає, вона завжди залишатиметься на міжнародній арені в амплуа «темної конячки», від якої хтозна, чого чекати. І можна скільки завгодно ... переконувати всіх на всі боки, що ми дуже чемні й гарні, й нас треба всюди прийняти, – але коли за тим немає, попереднім засновком, ось цих самих упізнаваних «брендів», дуже важко таку країну сприймати в позитивному образі».

доби Просвітництва Й. Г. Гердер (1744 – 1803). Він спеціально звертає увагу на специфічність образу світу в кожній європейській нації і підводить до подальших розважань в царині філософії на тему нації та націєтворчості, а також вказує на Україну, як на країну з потужним потенціалом і великими перспективами.

Узагальнений погляд на весь компендіум філософсько-культурологічних поглядів на суть нації в згаданий період зламу XIX – XX століття у проекції на український континуум підсумував сучасний український націолог Г. Касьянов: «Нація у їхньому розумінні була передусім культурною, соціально-економічною й мовною спільнотою. До цих ознак додавалися спільність традицій та єдина територія» [59, с. 47].

Серед найприкметніших західноєвропейських мислителів автор називає француза Ернеста Ренана (1823-1892) з його знаменитим есе «*Qu'est-ce qu'une nation?*» («Що таке нація?», 1882) і головним висновком цього есе: «Нація – це душа, - це духовний принцип» Для французького вченого поняття «нація» належало до сфери суспільної психології, моралі, і тільки після цього – політики. Буквально співзвучними з намірами юної Соломії Крушельницької служити рідному народові видаються наступні слова Ренана: «Нація – це кінцевий результат довготривалої роботи, жертвовності й відданості. [...] Спільна слава в минулому; прагнення разом ще раз здійснити велике в сучасному – ось головна умова для того, щоб бути нацією. [...] Нація – це велика спільність, створена розумінням, усвідомленням жертви, колись принесеної, і готовністю до нової [жертви]. Вона існувала в минулому, вона відновлюється в сучасності реальною дією: розумінням, чітко висловленим прагненням продовжувати життя спільноти» [59, с. 47].

Тісно пов'язаними виявляються поняття «національна держава» і «культура» в працях іншого видатного дослідника новітньої нації, німецького мислителя, соціолога Макса Вебера (1864-1920). Він дає визначення нації, як «спільноти почуттів, яка знаходить своє адекватне втілення лише у власній державі, і яка природно прагне створити її» [59, с. 47].

Повертаючись до українських філософсько-просвітницьких поглядів на сутність національного, варто врахувати концепцію сучасного американського літературознавця українського походження, Григорія Грабовича, який слушно пов'язує становлення ідентичності в Україні з літературними процесами. Я б віднесла сюди все ж ще й музичні процеси, оскільки, як вказувалось, хорові товариства та й музично-драматичні трупи безпосередньо кореспондували і доповнювали літературно-філософські студії проблематики національного та поширювали національні ідеї в ширшому демократичному середовищі по обидва боки Збруча.

Загалом вчений виділяє п'ять таких періодів, в тому числі центральною постаттю першого періоду називає І. Котляревського, в другому підкреслює роль «Історії Русів», третій центральний виводить на найвищу Шевченкову вершину, четвертий – післяшевченківський ідентифікує з постатями П. Куліша та М. Костомарова, причому з ними поєднує «послідовний історичний ревізіонізм» минулого в ключі універсальних, раціональних цінностей», врешті останній етап політичного націотворення (який, на думку Г. Грабовича, ще не завершився) виражається через філософсько-літературне самоусвідомлення нації в працях М. Драгоманова. Його основними характеристиками стають «секулярність, соборність і цілісний євроцентризм». Змінюється і сам стиль цього самоусвідомлення: відбувається остаточний перехід від романтичних мотивів на рейки раціонального, позбавленого романтичного міфологізму та містицизму, ерудованого самоусвідомлення, в якому є місце і універсальному і національному» [30, с. 90-94].

Ця остання система поглядів виявилась найістотнішою для розуміння національного світогляду Соломії Крушельницької – і за часом виникнення, і за можливістю впливу, і за відображенням у її власних висловлюваннях і діях на артистичній ниві.

До цієї системи національних цінностей інспірував Соломію Крушельницьку й Михайло Павлик (1853-1915), літератор, громадський діяч, публіцист, критик, вчений, вельми прикметна постать в середовищі

західноукраїнської інтелігенції. Їх приязнь і тривала переписка, безумовно, відіграли вельми суттєву роль у становленні національних переконань співачки, оскільки, як можна судити з її листів до старшого за неї на 18 років літератора, вона дуже рахувалась з його думкою. Невипадково в попередніх аналітичних спостереженнях над характером і психотипом Соломії Крушельницької так часто наводяться цитати і фрагменти власне з їх переписки, як психологічно найбільш достовірні. Вони дозволяють припустити, що вона сама трактувала свої листи до Павлика як своєрідний «щоденник для двох», тобто наділяла найвищою довірою і втаємничувала в свої плани, задуми, наміри і сумніви. Тому вартує коротко окреслити «ідею нації», як її розумів Павлик, а також головні сфери його інтересів у питаннях української суспільності, оскільки, прямо чи опосередковано, вони не могли не відобразитись у поглядах його відданої кореспондентки.

В сучасному літературознавстві і культурології постать Михайла Павлика окреслена радше поверхово, як наприклад, в наступній характеристиці: «У художніх творах письменник засуджував загарбницькі війни (оповідання «Юрко Куликів»), обстоював рівноправність жінки (оповідання «Ребенщуківа Тетяна»), викривав паразитизм реакційної галицької інтелігенції і духівництва (повість «Пропавший чоловік»), показував соціальні причини сімейних трагедій (повість «Вихора»). М. Павлик популяризував прогресивну російську літературу, переклав окремі твори Г. Успенського, М. Лескова, М. Салтикова-Щедріна, О. Островського, Л. Толстого та ін. Як літературний критик боровся за реалізм і народність літератури» [131, с. 365].

Це відношення до одного з найактивніших діячів українського громадсько-просвітницького руху українців Галичини, сподвижника Івана Франка і Михайла Драгоманова, але разом з тим – і «героя» багатьох політичних скандалів – в спрощеному представленні, лише як «галицького соціаліста», звісно, не є його об'єктивною характеристикою. Насправді особистість Павлика була набагато складнішою і суперечливішою. Чи не найповнішу й найточнішу його біографію подає Михайло Лозинський в нарисі,

опублікованому два роки по смерті літератора. Він оцінює не лише зміну його переконань, болісні процеси усвідомлення реалій в його ідеальному світі, але й єдиний звертає увагу на психологічні, емоційні риси особистості, які й спричинили такий, а не інший його життєвий і творчий шлях:

«В громадянстві була про Павлика думка, що се фантаст, наївний, дивак, словом, людина, яка з реальним життям не має нічого спільного. Безперечно, що віддаленне між ідеалізмом, яким визначав ся Павлик ціле життя, і реальними обставинами життя, в звязку з обставинами його власного життя (його непримиреність, бойкот з боку громадянства, вічні матеріальні злидні, самотність і як результат того всього «духове сирітство», говорячи словами Франка), давали деякі основи до такого погляду про нього [204] (Збережено правопис оригіналу – І.К.).

А однак Павлик до кінця свого життя зберіг дивну погідність ума й доброту серця. Його суспільний ідеалізм був впливом основної риси його душі: віри в добрість людської натури й любови до людей, — віри такої сильної, що всі розчарування життя не встигли її знищити. Се проявляло ся, як в його громадянській діяльності, так і в його особистім життю» [204].

Така його натура зумовила, між іншим, і те, що Соломія Крушельницька, з одного боку, ставилась з великою повагою до його знань і ерудиції, з іншого ж, як особистість набагато більш організована і життєво практична, виявляла до свого старшого колеги замалю не материнські почуття. На його черговий песимістичний лист вона відповідає так, як нерозумній дитині: «За смерть, прошу Вас, не згадуйте більше, бо на сміх мені збираєся, такий «харош маладець», як Ви, а ні гадати про таке не повинен, лишіть се натурам сентиментальним на забавку!» [146, с. 200].

Якщо спиратись на його спостереження (а М. Лозинський був особисто знайомий з Павликом в останні роки життя, що й зумовило таку точну психологічну характеристику письменника), то, з позиції його спілкування з Соломією Крушельницькою, найважливішими видаються наступні ідеологічні переконання:

- радикалізм поглядів і переконань, непримиренність до багатьох, на думку автора, несправедливостей суспільства, що знайшло вираз в його полум'яній публіцистиці: «Публіцистична діяльність Павлика звязана нерозривно з його працею для радикального руху й радикальної партії. Ся праця була головною задачею й головним змістом його життя, їй посвятив він усі інші інтереси свого життя, для неї пережив весь вік у злиднях. Він був справді апостолом і жерцем ідеї» [204].

Радикальні національно-політичні переконання Павлика – а він був палким супротивником і критиком австрійського панування, як і українського галицького «священничого» консерватизму, захоплювався соціалістичними ідеями, що проникали з Росії. Вираз таких поглядів і переконань не раз зустрічаємо і в його листах до Соломії Крушельницької. Серед книг, які він їй радить і пересилає в Італію, рішуче переважають російські праці соціалістичного спрямування, які він дуже високо цінує: «я ще додав одну книжку – «Подпольную Россию» Степняка, і то екземпляр із фотографіями...»[146, с. 192]. Або за місяць: «Посилаю вам прекрасну статтю Івана Іванова «Демократическая публика в эпоху просвещения». Я певний, що вона й для вас буде корисна» [146, с. 203].

Однак, його бунтівний русофільський радикалізм не мав надто істотного впливу на свідомість артистки, натури врівноваженої і спрямованої не так на руйнівну, як на будуючу і продуктивну візію «праці для загалу». Тому на полум'яну критику деяких українських галицьких діячів з боку Павлика Крушельницька реагує стримано, доволі дипломатично висловлює своє ставлення до такого русофільства, а часом – якщо критика Павлика деяких діячів українського руху видається їй надто несправедливою і суб'єктивною – то вступається за них, як наприклад в листі, написаного невдовзі після всіх згаданих посилок російських книг і листа з критикою однієї з перших галицьких емансипаток, Наталі Кобринської:

«Пишіть, що хочете і як розумієте, про «Нашу долю» (праця Наталі Кобринської – І.К.), тільки змилюйтеся, робіть якоесь так, щоби, на правду, жінки

не відщуралися від Кобринської, се би було дуже болісно для неї, а вона, як самі здорові і знаєте, не заслуговує будь-що-будь на те» [146, с. 204].

І в тому ж листі знаходимо оцінку політичних справ, які дуже точно відображають прагнення молоді співачки об'єктивно і самотійно скласти свою думку про національні справи в Галичині: «Про др. Окуневського не буду з Вами змагатися, раз, що слабо розумію політику рутенську, а по-друге, що Ви знаєте ліпше, ніж я, п. Окуневського. Я постараюся для заспокоєння самої себе почути слово правди про сю справу від самого д-ра Окуневського, і єсли дійсно, як кажете, я можу мати який вплив на сего чоловіка, то, певно, він мені щиро свої погляди виложить» [146, с. 205].

Подібної об'єктивності і неупередженості щодо «українських справ» Соломія Крушельницька дотримувалась все наступне життя і завжди ставила вище професійну працю на користь суспільства, аніж з'ясування взаємин і висловлення взаємних претензій.

- з іншого боку, ближчою Соломії Крушельницькій у її пошуках власної позиції в суспільстві як жінки, яка рішуче зірвала з галицькою консервативною традицією, була позиція Михайла Павлика щодо емансипації. Павлик, який свої радикальні погляди втілював також у сфері захисту прав жінки, відстоював її цілковиту рівність з чоловіком у суспільстві, як автор свого часу скандально відомої повісті «Тетяна Ребенщуківа», через яку навіть потрапив під суд, чи статті «Неволя жінок», досліджень «Про жоночу долю», «Причинок до етнографії «любові», «В справі робітних людей і жінок у Галичині», «Дещо про рух русинок», «Товариство руських жінок на Буковині», «Ще із-за товариства руських жінок на Буковині», «Про емансипацію жінки» та інших матеріалів, в особі Соломії Крушельницької знайшов ідеальне втілення української емансипованої жінки, і відтоді всіляко її підтримував, як в листах до неї самої, так і в рефлексіях та оцінках її таланту в кореспонденції до інших осіб.

В листі до Михайла Драгоманова Павлик писав: «Та зверніть ви увагу на ту людину, котра гаряче бажає познакомитися з Вами і служити нашій справі.

Окрім величезного артистичного (співочого) таланту, вона взагалі *im höchsten Grade kulturfähig*¹³. Це дійсно якесь чудо між русинками. У Львові я переконався, що вона теж тепер здобула собі благодатний культурний вплив на русинів загалом і то в поступовому, майже радикальному напрямку, і чим більше ми працюємо над її духовним розвитком, тим більший буде той вплив. *Oсь де наш інтерес*. Вірте мені, що та молода людина відіграє велику роль між русинами, коли ще не далі. Вона й величезна психологічна сила. Я щось таке бачу перше в життю»[146, с. 135].

Павликові йшлося не просто про емансипацію *per se*, але про рівноправну творчу працю українських жінок для розбудови національної держави. Власне вплив цієї національної ідеї Павлика Соломія Крушельницька сприйняла дуже глибоко. Його підтримка її незалежної постави і прагнення творчого інтелектуального розвою були для неї справді важливою, особливо в атмосфері загального осуду, з яким їй доводилось стикатись в певних галицьких русинських колах.

Важливим для національного світогляду Соломії Крушельницької було й інше її українське середовище. Можна стверджувати, що в колі її знайомих, адресатів її листів, друзів і приятелів була майже вся національна еліта по обидва боки Збруча. Серед її адресатів – Іван Франко і Володимир Гнатюк, Іван Труш і Микола Лисенко, свої спогади про зустрічі зі співачкою залишили (прямо чи опосередковано) Василь Стефаник, Леся Українка, Софія Стадник Іларіон Свенціцький та багато інших.

Окремо згадаємо родинні зв'язки: вищевказана сприятлива для національно-культурного розвитку атмосфера родини Крушельницьких відобразилась не лише на відповідному духовному розвиткові артистки, але й виплекала численних інших представників української галицької наукової, художньої, політичної, просвітницької інтелігенції. Наприклад, родич Крушельницьких по материнській лінії Григорій Савчинський писав вірші українською мовою ще до появи «Русалки Дністрової», і окремі його поезії

¹³Вельми сприйнятлива до культури.

навіть входили в шкільні читанки; блискучу кар'єру артистки робила молодша сестра Соломії, Ганна, і лише хвороба в подальшому перешкодила їй досягнути тих самих висот творчості, до яких сягнула її старша сестра; рідною племінницею і найбільш ретельною ученицею Соломії була відома співачка і педагог Одарка Бандрівська, що виховала, як професор вокляної кафедри Львівської консерваторії, вже після Другої світової війни цілу плеяду сучасних оперних артистів. Чоловіком старшої сестри Олени був Володимир Охримович, був відомим політичним діячем, вченим-фольклористом, дослідником побуту нашого краю. Родичкою Соломії була й відома українська художниця Ярослава Музика.

Отже, Соломія Крушельницька мала безпосередні можливості впевнитись у великому духовно-інтелектуальному потенціалі свого народу, тож тим більше мала потребу гідним чином представити і популяризувати його музичні надбання в світі.

Наведені позиції складали, так би мовити, стратегію її культурно-просвітницької діяльності, тобто представили чітке уявлення співачки про національні цінності, сформульоване в листах, висловлюваннях, інших вербальних формах.

Але услід за цим постає питання: як саме Соломія Крушельницька втілювала в життя свої національні постанови, тобто тактика діяльності. Видається тим важливішим, що її підходи до популяризації української музики в світі істотно відрізнялись від попередніх періодів, коли українська музика репрезентувалась або через збірки народних пісень (нп. виданих І. Прачем у Петербурзі чи В. Залеського – К. Ліпінського «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego»), або через духовно-хорове виконавство (наприклад, в діяльності хору церкви св. Варвари у Відні чи аматорських товариств, як хору товариства «Січ» у Відні).

Соломія Крушельницька поруч з рядом інших митців – як в Східній, так і Західній Україні – розпочинає процес послідовної професіоналізації музичної творчості і виконавства. Услід за Миколою Лисенком, котрий першим ще в

своїй ранній фортепіанній сюїті ор. 1 показав природність зв'язку української пісенної інтонації з традиціями виразової системи західноєвропейської музики, не втративши нічого з її оригінальності і самобутності, а всією наступною творчістю закріпив цю позицію, наступні генерації продовжили цю лінію. Подолання аматорства, салонного поверхового трактування національної інтонації, чим нерідко грішили аматори – композитори, виконавці, колективи, належало в тім часі до першочергових завдань. Їх вирішенням переймалися як композитори, так і виконавці і критики.

Так, Станіслав Людкевич, звертаючи увагу на необхідність утворення національної школи співу і виховання в цьому напрямі молоді генерації, а також великі прогалини в цьому напрямі, зазначає: «Наука сольного співу – се, мабуть, «камінь преткновенія» в неодній чи то публічній консерваторії, чи приватній інституції музичній. І напрям та результати її залежить не від пляну, а головно від дотичного професора, бо кожний досвідчений професор співу має свій питомий «метод» і «школу». Дуже мало придадуться тут голослівні дебати про напрямки та методи якоїсь «школи» співу, а одиноко децидуючим моментом є за ангажування якоїсь визначної учительської сили, що давала б запоруку доброї науки від основ (віддих, поставлення голосу) аж до останніх вимог концертних (фразування, колоратура). Над сим відділ мусить серйозно призадуматися.

Се зовсім інша річ, що крім сеї квестії дня, остається ще друга, загальної засадничої натури. Музика вокальна кожного народу, особливо так багата й оригінальна, як українська, виявляє свої питомі прикмети, як голосові (органічні), так пісенні (стильові), які вимагають своєрідного плекання – своєї школи. Наука нашого сольного, як і хорального співу дожидає ще вироблення своїх теоретичних основ. Та про них годі серйозно говорити, поки у нас кріпко не стане національна драма і опера, бо тоді аж школа співу і декламації буде мати над чім взоруватися. Поки що квестія, чи для нас більше пригожа «італійська», чи «німецька» школа співу, здається мені зовсім безпредметною; коли, приміром, порівнюємо таких найвизначніших наших оперних артистів

М.Менцинського і С.Крушельницьку, що вийшли з обох противних шкіл¹⁴ і в яких ярко відбилися всі гарні прикмети сих шкіл, не можемо ніяк рішити сеї квестії» [94, с. 262].

На консервативність і небажання професійно працювати над собою аматорських хорів з гіркотою вказує і критик Володимир Садовський (Домет): «Що за своїх руских композиторів сягати уважалося злочином супротив вузкоглядного партикуляризму, чи патрийотизму! Наші Бояни¹⁵ зійшли на се, що мало що знають поза композиції свого льокального композитора - дірігента, хіба з нагоди більшого якого концерту відроблять мов за панщину яку там більшу композицію по при конечних вязанках з народних пісень. Щоби вони зазнакомили свою публику з модерністичними (в даному контексті – сучасними: І.К.) творами чужої: німецької, шведської, російської або французької музики, на те нема охоти, ні підготовлення, ні витривалости!» [35, с. 57].

На тих самих позиціях стояла і Соломія Крушельницька, про що найкраще свідчить вибір нею національного репертуару. Наведемо кілька типових програм української музики, підготованих Соломією Крушельницькою в різних роках і рецензованих у львівських газетах, які свідчать про її пріоритети в царині національної музики.

«З першого року навчання у Львівській консерваторії С.Крушельницька стала солісткою українського хору Львівського «Бояна», очоленого диригентом О.Нижанківським. Саме тоді вона поглибила свою «вокальну Шевченкіану» пісень і романсів М.Лисенка на слова поета «Нащо мені чорні брови», «Туман, туман долиною», «Зацвіла в долині червона калина», «Ой одна я, одна», «Якби мені, мамо, намисто». Соломія була однією з найкращих інтерпретаторів вокальних творів на слова видатного поета. Крушельницька прекрасно відчувала різні стилі музики і композиторів, та все ж в своїй інтерпретації виходила переважно від поетичного тексту, шукала розкриття ідейного змісту в

¹⁴ Людкевич тут трохи помиляється: Крушельницька володіла не лише італійською, але й німецькою вагнерівською школою співу, хоч і отримала її не в Кельні, як Менцинський, а у Відні у професора Генсбахера, на що вказується у підрозділі 1. 2.

¹⁵ Мається на увазі діяльність хорових товариств «Боян», в першу чергу, мабуть провінційних.

поезії. Не випадково преса відзначала, що в її співі є найглибше поєднання найвищої краси трьох геніїв – поета Шевченка, композитора Лисенка і високого артистизму Крушельницької, для «якої голос, звуки є тільки засіб, а ціллю є думка, чуття, поезія» [81, с. 10].

Соломія Крушельницька постійно приймала участь у благочинних концертах, зокрема у концерті 27 квітня 1903 року, який відбувся у залі Львівської філармонії кошти якого призначалися на будівництво українського народного театру у Львові. Газета «Діло» писала: «Наша землячка о світовій славі, оперова примадонна п-на Крушельницька відспівала, крім арій з «Мефісто» Аріга Бойто, цілу в'язанку пісень Лисенкових і народних пісень в його ж укладанні, а надпрограмово ще Гріга пісню Сольвейг і один вальс незвісного нам італійського композитора.

П-ну С.Крушельницьку повитала публіка зараз на виступі френетичними (гучними), невмовкаючими оплесками, а по відспіванню Лисенкової пісні «Якби мені, мамо, намисто» піднесли їй в дар не лише множество вінців і китиць, але просто засипала її цвітами. Киданими із амфітеатру і з лож. Між вінцями і китицями були більші від: Руського театру, Бояна, Товариства Котляревського, Клубу Русинок і Кружка українських дівчат. Овація ся, хоч скромна, але щира, зневолила п-ну Сальомею до відспівання «Дощика» Лисенкового і народної пісні «Ой ти місяцю-зоре». В арії «Мефісто», як і в Гріга тужливій пісні Сольвейг, розвинула наша артистка цілу красу свого кольоватурового артизму. Голос її дрібними жемчугами западав у душі одушевлених слухачів, а грімкі оплески зневолили опять п-ну Крушельницьку до відспівання кількох надпрограмових пісень («Зажурилася удівонька», «Тихо Дунай воду несе», «А хто їде?» і т.д.). Чудно вийшла також в інтерпретації п-ни Крушельницької Лисенкова пісня «Ой одна, я одна». Артистка вложила, мабуть, в неї весь свій сум, що розривав її серце по недавній тяжкій втраті свого батька. Коротко кажучи, п-на Крушельницька чарувала вчора всіх, хто поспішав зложити свою лепту в користь будови руського in sere (сподіваємося. – Ред.) пристановища штуки» [144, с. 27].

Цей виступ був цілком непоодиноким, бо і надалі преса постійно повідомляє про розмаїті концертні тріумфи співачки з українським репертуаром «Як дізнаємося з програмки концерту за 28 жовтня 1911 року, співачка на ювілейних виступах у Львові виконала такі твори: «Веснівку» (сл. М.Шашкевича, муз. В.Матюка), «Удосвіта встав я» (сл. М.Куліша, муз. М.Лисенка), «Ой у полі садок» (обробка О.Нижанківського), «Ave Maria» Ш.Гуно. Проте, публікації в газетах «Діло» та «Руслан» свідчать, що артистка виконувала на цих концертах значно більше творів, аніж зазначено в програмі, зокрема нову композицію С.Людкевича «Дністрованка» на слова М.Шашкевича, низку обробок народних пісень Я.Ярославенка та Я.Лопатинського. Присутні також почули у виконанні співачки дві італійські пісні: Л.Денца «Amorel Storiellina» і Е. Оддоне «Carpeli d'oro», а також дві українські народні пісні в обробці О.Нижанківського - «Отамане, батьку наш» і «Ой під гаєм зелененьким». Коли слухачі знову і знову домагались від співачки нових пісень, вона, сама сівши за фортепіано, виконала ще «Весільну», «Ой там у полі», «Зажурилася бідна удовонька», «А хто іде? Кум до куми», «Ой садом, садом, кумосенько», «Ой є в лузі калина», «Ой горе, що за глум». Коли ж співачка заспівала «Цвітку дрібную» («Веснівка»), то «зірвалася буря оплесків, серед якої вручено їй величавий вінець у виді букв С.К. від Товариства ім. М.Лисенка і китицю рож від «Львівського Бояна». А публіка засипала її цвітами», - писала газета «Руслан». Привітали співачку: К.Студинський (від Товариства ім. М.Лисенка), М.Волошин (від «Львівського Бояна») і В.Шухевич (від Вищого музичного інституту)» [144, с.192].

В останні роки життя, працюючи у Львівській консерваторії співачка виступала із сольними концертами. Три останні концерти великої артистки відбулися з концертмейстером Богданом Дрималиком. У концерті 8 червня 1946 року прозвучали романси західноєвропейських композиторів – Б.Марчело, С.Невядомського, Р.Штрауса, К. Дебюссі, М. де Фалья, російського – О.Гречанінова, а також твори українських авторів – М. Лисенка, обробки українських пісень О.Нижанківського, С.Людкевича. В концерті 3 березня 1948

року програма складалася з романсів та народних пісень в опрацюванні українських композиторів: М.Вербицького, В.Матюка, А.Вахнянина, О.Нижанківського, Д.Січинського, Я.Лопатинського. А останній концерт 26 грудня 1949 року був присвячений українській народній пісні в обробці композиторів молодшого покоління, представників як західної, так і східної України: М.Вериківського, А.Кос-Анатольського, М.Колесси, С.Людкевича, Р.Сімовича, Б.Дрималика, Б.Лятошинського, Л. Ревуцького, С.Павлюченка, А.Солтиса, О.Чишка, А.Штогаренка, Я.Ярославенка. Цей концерт відбувся у залі Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка. Для всіх присутніх виступ Крушельницької залишився незабутнім: «Та ось перші звуки фортепіано, і під склепіння залу злітає старовинна українська пісня «Родимий краю, село родиме, вас я вітаю, місця любимі» (насправді це авторський твір Віктора Матюка – І.К.). Вона звучала так велично, так урочисто, що здавалося, завмер від захоплення. Коли ж пролунав останній акорд, раптом замість оплесків, почулося загальне схлипування та плач, і аж потім, мов ураган, залунали оплески... Ні до, ні після цього мені не доводилося бачити такої реакції на спів артиста» [145, с. 296].

Ці і численні інші приклади українського репертуару свідчать про основні вимоги, які співачка ставила до творів національної вокальної спадщини. По-перше, це здебільшого професійно написані солоспіви, нерідко композиторів-сучасників, тобто модерніші і складніші за музичною мовою. Крушельницька практично уникає типових сентиментальних «шлягерів», як авторських, так і народних, долаючи таким чином утертий образ українця і його почуттів як «розсіяно-сентиментальних». Цій же меті служить послідовно дотримана тематична, стильова, образно-емоційна, жанрова розмаїтість включених до тієї чи іншої концертної програми пісень і солоспівів. Наприклад, у названих програмах: «Отамане, батьку наш» – козацька, героїчна, «Весільна» – родинна обрядова, «А хто іде? Кум до куми» – жартівлива і т.д.

І в цьому підході Соломія Крушельницька теж виявилась повністю співзвучною найвидатнішим українським композиторам: як Миколі Лисенку

(якого надзвичайно високо цінувала і постійно виконувала його солоспіви), так і її сучасників Станіслава Людкевича, Василя Барвінського та інших. Багатоманітність образів і жанрів завжди позначає її вибір національних артефактів. Адже широка амплітуда дозволяє охопити духовну сутність національної традиції у всій її повноті, різних, навіть контроверсійних відчуттях і образах, подібно, наприклад, до «Музики до «Кобзаря» М. Лисенка чи величезній різноманітності фольклорних джерел і їх трансформацій в спадщині С. Людкевича.

Певним винятком з цього правила може служити велика прихильність співачки до популярних пісень В. Матюка «Веснівка» і «Родимий краю», як і до солоспіву «автодидакта» Остапа Нижанківського «І молилася я». Але, що стосується солоспівів Віктора Матюка, то, по-перше, завдяки емоційній яскравості і ефектності вони прекрасно надавалися на біси, по-друге, твори цього композитора-священника виразно позначені символікою національного відродження (особливо «Веснівка» на слова Маркіяна Шашкевича, котра через алегорію ранньої квітки – і запізнілої весни, яка все не настає, вказує на тогочасну ситуацію України). Очевидно, саме тому Соломія Крушельницька обрала її для виступу перед російським царем – і саме в такому ключі цей виступ сприйняла українська галицька преса.

Після другого приватного концерту перед монархом Росії галицький часопис «Громадський голос» подав статтю «Російський цар і русько-українська пісня», в якій читаємо:

«Діставши дозвіл, вона заспівала пісню «Ой під гаєм...» Царській родині пісня дуже подобалась: сам цар підійшов до фортепіано, прочитав слова пісні і розпитував панну Крушельницьку, де вона вчилася співати і коли приїде співати до Петербурга. Перед царем і царською родиною треба п. Крушельницькій співати такі руські пісні, аби їм аж у п'ятах застило від горя Руси-України, до котрого вони і самі причиняються. Але все ж таки цікаво, що навіть родині російського царя подобалася наша, проста українська пісня. Що ж скажуть на се наші москвофіли, котрі на російського царя дивляться, як на Бога, а нашу,

руську мову називають мовою пастухів і свинопасів?» Царській родині виступ Соломії Крушельницької надзвичайно сподобався, і співачку обдарували бранзолетою, брошкою, а «в доказ особливого вирішення – фотографією царської родини» [149, с. 165].

Щодо солоспівів і обробок народних пісень Остапа Нижанківського, які теж нерідко виконувала Крушельницька, то, хоч він і не мав диплому музичного навчального закладу, дуже ретельно студіював засади композиції, тож в його творчості помітне прагнення застосувати інновації композиторської техніки свого часу. Недаремно саме він розпочинає «лисенкову школу» в українській галицькій музичній культурі. А названий солоспів репрезентує тип розбудованого вокального монологу, що доволі далеко відступає від взірців пісенної творчості «перемишльської школи». Не варто забувати і про те, що солоспів «І молилася я» був спеціально написаний для Соломії Крушельницької, у розрахунку на її артистичну особистість, і їй присвячений, тому співачка – як адресатка і першовиконавиця – розкрила в ньому тонкі відтінки художнього образу.

Ці винятки підтверджують головне правило, якого дотримувалась Соломія Крушельницька протягом усієї тривалої концертної кар'єри: високу планку художньої вартості творів українських авторів і фольклорних зразків, які вона добирала до свого репертуару, як і їх принципова різноманітність на всіх рівнях.

Ще одна засада, від якої артистка ніколи не відступала, свідчить про основну мету її національно-просвітницької діяльності: майже завжди твори національного репертуару включались в її програми поруч з музикою інших народів. В наведених вище програмах звертає на себе увагу принцип добору європейської музики, яка зіставляється з національною: барокова італійська арія Бенедетто Марчело, солоспіви польського композитора покоління самої Крушельницької Станіслава Невядомського з їх фольклоризуючою стилістикою, експресіоністичні та імпресіоністичні камерно-вокальні мініатюри австрійця Ріхарда Штрауса, француза Клода Дебюссі, іспанця М. де Фалья – з класичними

українськими солоспівами М. Лисенка та модерними вокальними монологами С. Людкевича. Таким способом Соломія Крушельницька підкреслює природність існування українського музичного доробку – професійного і народного – в колі загальноєвропейської традиції, тієї інтелектуальної художньої єдності, яку Й.В. Гете окреслив як «світову літературу» (Weltliteratur).

Інтенція, виразно зазначена в одному з ранніх листів до Павлика – «Бажаєся мені вказати лиш нашим руським дівчатам дорогу на поле сеї штуки, та й по можливості сил причинитись до розвитку нашої музики. Накінець рада би також заробити собі та й другим, через мене покривдженням¹⁶, на кавалок хліба» [145, с.185], зберігалась не лише через те, що вона, русинка, змогла зайняти гідне місце серед найвидатніших артистів на найбільших сценах світу, але й глибше, через послідовну інтеграцію української музики в загальноєвропейський контекст.

Соломія Крушельницька ніколи не дозволяла собі легковажити виконання української музики у порівнянні з тими світовими шедеврами, які входили в її репертуар, підходила до неї з тими ж професійними критеріями, як і до будь-якого іншого твору. Про це свідчать численні рецензії на її виконання українських пісень, серед них і згадані вище.

Тій же меті – піднесенню значення української музики, її розуміння як невід'ємної частки світової культури, усвідомленню своїх краян, що виконання національного репертуару потребує великої відповідальності і не може трактуватись з консервативно-аматорської позиції (згадаймо нарікання Домета на примітивний рівень частини колективів) – служить її послідовна співпраця з українськими хорами Галичини, особливо у вершинний період її кар'єри. Вже в молоді роки вона добре усвідомлювала призначення свого таланту. У концертах «Бояна», які продовжувалися й пізніше, аж до 1911 року, Соломія часто була першою виконавицею романсів композиторів М.Лисенка, Я.Лопатинського,

¹⁶ Під особами «через мене покривденими» мались на увазі передусім її сестри, які через артистку в родині потерпали від неприхильного до себе ставлення з боку галицького священничого оточення.

О.Нижанківського, Д.Січинського, Г. Топольницького та обробок народних пісень. Впродовж двох десятиліть Соломія Крушельницька була окрасою концертів музично-співацького товариства «Боян», тим способом звертаючи увагу учасників на вищі мистецькі завдання, які би ці колективи повинні були вирішити – чи то в якості звучання, чи у виборі репертуару. Ні блискучі тріумфи в найпрестижніших театрах, концертних залах, ні всевітня слава співачки не розірвали тісних зв'язків артистки з Батьківщиною. За будь-яких обставин завжди пам'ятала, дочкою якого народу вона є.

Цю її поставу шанували не лише країни, але й іноземні митці та дослідники. Чеський письменник та етнограф Францішек Главачек писав: «Соломія Крушельницька здобула славу в широкому світі не тільки для себе, а й для українського народу, вона прославила Україну, її пісню і музику» [17, с. 97]. Подібну ж думку висловив й італієць Гвідо Маротті: «Вона була рутенкою, тобто українкою... і щиро любила свою рідну землю – її поетів, пісні, творчий геній народу. Я особливо вдячний моїй незабутній посестрі за те, що вона прищепила мені смак до всього слов'янського» [17, с. 98-99].

Висновки до підрозділу

Національний світогляд співачки сформувався під впливом кількох взаємодоповнюючих чинників: родинної атмосфери, близьких, інтелектуально-духовної еліти, з якою вона активно спілкувалась, спостереженнями над проявами національної ідентичності в культурі, освіті, суспільно-просвітницьких рухах тих країн, де їй довелось жити і виступати. Цей комплекс інспірував її погляди не лише на саму національну ідею як таку, але й на ті завдання, які вона вважала основними у реалізації цієї ідеї як «всередині», тобто у різних верствах самих українців, котрі не завжди здатні були перейти від слова до діла, так і «ззовні» - у репрезентації українського музичного доробку в світі.

Представлення національної музики як повновартісної невід'ємної частки європейського культурного простору стала однією з важливих складових її артистичного феномену. Головні критерії, яких вона при тому дотримувалась:

високий художній рівень солоспівів українських авторів, різноманітність жанрів і тематики професійних і народних артефактів, подолання стереотипу сентиментального і дещо обмеженого в своїм консерватизмі образу українця – повністю відповідали тим вимогам і уявленням, які висловлювали щодо розвитку української культури зокрема і національного суспільства загалом найвизначніші його діячі. Міркування і відношення Соломії Крушельницької до тих завдань національної культури, які вона собі визначила з років юності, відіграли істотну роль у професіоналізації музичного мистецтва у той переломний період і зберігають свою актуальність і в сучасному українському музичному житті.

Висновки до II розділу

В поданому розділі не випадково були об'єднані дві такі, здавалося б, різні сфери у висвітленні артистичного феномену і життєтворчості Соломії Крушельницької, як її професійне становлення, засади вокальної школи, на яких вона опиралась у своєму виконавському мистецтві, і її національний світогляд. В сумі вони становлять логос і етос її діяльності. Отримана фундаментальна професійна освіта, що включала як італійську, так і німецьку школу, стала тим досконалим інструментом, за допомогою якого відшліфувались грані її природного таланту. Осягнений таким чином найвищий щабель виконавського мистецтва дозволив Соломії Крушельницькій зайняти гідне місце у світовій вокальній культурі того періоду.

Та при тому слід спеціально підкреслити, що це завойоване нею ціною величезної праці, самозречення і посвяти місце співачка використала не для самовозвеличення і отримання всіх можливих благ і почестей, а для здійснення великої місії, яку вона визначила собі в юності, і не відступила від неї протягом всього тривалого творчого життя.

Найширша географія виступів, спілкування з багатьма видатними особистостями, як українцями, так і представниками інших народів, допомогли

видатній співачці не лише не стати «космополітичною артисткою», але й виробити свою власну систему національних поглядів і переконань, вільну від вузького провінціалізму і консервативності, які від поверхового урапатріотизму, натомість поставили в центр її інтересів серйозний професійний відбір артефактів, співвіднесення національного художнього доробку зі світовою культурою.

РОЗДІЛ 3

Комунікативні характеристики творчої діяльності співачки.

3.1. Індивідуальна специфіка художньої емпатії.

У цілісності художньо-артистичного феномену Соломії Крушельницької неможливо поминути її індивідуального прояву емпатії як одного з фундаментальних психологічних принципів, необхідних для повноцінної артистичної діяльності.

Як відомо, в психології означає «емпатія (від грець. Empatheia – співпереживання) – проникнення у внутрішній світ іншої людини за рахунок відчуття причетності до його переживань. Терміном емпатія визначається також особистісна риса – здатність до такого роду розуміння і співпереживання» [130, с. 661].

Зрештою, здатність до співпереживання, виrozumіння, спів-чуття загалом належить до найбільш істотних рис homo socialis, соціалізованої особистості. Ця здатність кореспондує з багатьма іншими рисами людської особистості, зокрема такими як інтелігентність (зазначеною рисою в повній мірі володіла Крушельницька), доброзичливість, приязність, альтруїстичні нахили тощо. Емпатія постає наче концентрованим виразом соціалізованої особистості, що здатна, не втрачаючи свого неповторного «я» відчутти й зрозуміти інших і прийняти їх такими, як вони є.

Проте якою б важливою ознакою позитивної особистості загалом не була емпатія, особливого значення вона набуває в діяльності митців, передусім в процесі сценічної гри, в якій процес співпереживання, співчуття і порозуміння отримує розмаїті виміри і тлумачення, більше того – стає одним з центральних елементів художнього образу.

Прикметно, що перша концепція емпатії виникла наприкінці XIX ст. (1885) і належала німецькому психологу Теодору Ліпсу (1851-1914), була пов'язана саме з художніми, естетичними емоціями і реакціями. Вчений вважав, що людина, яка споглядає твір мистецтва (а він орієнтувався насамперед на

візуальні види мистецтв), проектує на нього свої емоції і координує з ними власні естетичні переживання, немовби накладає своє бачення і актуальний емоційний стан на нього. Тобто, автор стверджує, всупереч поширеним уявленням, що естетичні відчуття мають більше суб'єктивний характер і залежать від психоемоційного стану самого реципієнта, а не конче від самого художнього об'єкту [181, р. 374-382].

Наступний дослідник, який звертається до поняття емпатії, – це Вільгельм Дільтей (1833-1911). Здатність до емпатії Дільтей розглядав як умову розуміння культурно-історичної, але разом і з тим цілком антропоцентричної (тобто пов'язаної передусім з людиною і її відчуттями) реальності. Ще в 1894 р. він писав, що різні феномени культури виникають з «живої цілісності людської душі», тому і їх розуміння, за Дільтеєм, – це проникнення, немовби перенесення себе в цілісний душевний світ іншої людини і її мімікрія на основі співпереживання, тобто емпатії [206]. Якщо врахувати, що Вільгельм Дільтей був одним із засновників сучасної герменевтики, тобто науки про тлумачення текстів, що не втратила свого значення і в сьогоденні гуманістичних науках – від теології до музикознавства, то його формулювання емпатії і підхід до ролі співпереживання в сприйнятті мистецького твору видається тим більше суттєвим.

Пізніші дослідження (З. Фрейда, К. Роджерса та ін.) більше займаються психотерапевтичними та психіатричними аспектами емпатії, тому не приймаються до уваги у поданому дослідженні. Однак якщо вдуматись у ряд мистецьких, особливо ж театральних інноваційних концепцій ХХ ст. (хоча би К. Станіславського чи Л. Курбаса), то помітимо, що врахування емпатійних процесів (навіть якщо вони окреслюються іншими термінами) належить до чільних їх засад.

В оперній інтерпретації емпатія проявляється у ще більш складний та опосередкований спосіб у порівнянні з драматичним театром. Адже якщо драматичний актор розпоряджається арсеналом поведінкових моделей, наближених до реальності – у мовленні, жесті, міміці, рухові, і лише від

режисера і від нього самого залежить, якого емпатійного рівня набуде та чи інша роль і наскільки їй повірить глядач. Чи досягне він глибинного рівня емпатії, перевтілення в іншу особистість, її розуміння і психологічної правдоподібності відтворення кожної деталі (чого, нп. вимагав К. Станіславський), або дистанціюватиметься від героя, продемонструє його відчужене сприйняття як об'єкту рецепції і оцінки (часто зустрічається в постмодерному театрі), або ж карнавалізує (за М. Бахтіним), надасть символічної умовності і метафоричності представленим постатям (як в *comédie del arte*), або ж зрештою в той чи інший спосіб синтезує кілька із названих можливих підходів.

В оперному театрі рівень умовності набагато вищий, важливою стадією опосередкування виступає спів. Проспіване – а не просто промовлене чи навіть прорецитоване! – слово має принципово відмінний рівень емпатійності, в чомусь глибший (оскільки музична інтонація рельєфніше представляє ті приховані емоційні підтексти, які мовлене, навіть зі сцени з усім риторичним виразом, слово не має сили показати), але в чомусь і дистанційований, бо ніяк не може досягнути того рівня психологічної достовірності, який можливий в драматичному театрі. Для розуміння сенсу емпатії в оперному виконавстві доречним буде звернутись до категорії «емоційного слуху», впроваджені російським дослідником В. П. Морозовим для визначення емоційного сприйняття і емоційної чуйності людини, здатної реагувати не стільки на сам зміст промовленого тексту, як на інтонацію, з якою він був виголошений (тут природно згадується знаменита фраза К.Станіславського про те, що є сто способів промовити слово «так»).

Морозов так визначає дане явище: «Взагалі емоційний слух - це здатність людини-слухача визначати по звуку голосу розмовляючого його емоційний стан. Якщо ж мати на увазі мистецтво мови, співу, музики, то тут емоційний слух - це здатність тонко відчувати емоційні інтонації голосу артиста, звуку інструмента, а також вміння виражати ці почуття власними голосовими... засобами» [114, с. 90-91].

Розуміючи специфіку емпатії в оперному театрі, запропонуємо власну дефініцію її проявів в діяльності оперного співака, що, в свою чергу, дозволить визначити індивідуальну структуру емпатії у виконавській творчості Соломії Крушельницької.

Перша сфера – це емпатія щодо ролі, в яку повинен вжитись-вспіватись оперний артист, щоби передати її сутність слухачам. Можемо виділити кілька способів досягнення цієї мети:

1. виняткова емоційна наповненість, чутливість, експресія – іноді навіть гіпертрофована – у передачі образу. Ключовим словом виступає тут співпереживання, емпатія поширюється передусім на всю амплітуду почуттів героя, розвиток і зміну емоційних станів, завдяки чому виконавець немовби «заражає» слухачів емоціями свого персонажа, перепущеними крізь призму власних почуттів. Коли Юзеф Райс пише про Олександра Мишугу в ролях опер Монюшка (Йонтека в «Гальці» чи Стефана в «Страшному дворі»), він має на увазі саме такий тип емпатії: «Мишуга був ідеальним виконавцем тенорових партій у операх Монюшка. Хто не чув арії Йонтека «Szumią jodły na gór szczycie» у його інтерпретації або арії Стефана «Matko moja miła», той не може собі уявити чогось більш жалісливого і більш зворушливого. То був насправді «сердечний спів», що солодкістю і рівністю голосу здатний був викликати сльози у слухачів» [194, s. 17]. Отже, перший тип – *емпатія співпереживання*;
2. емпатія торкається передусім вчинків і дій героя, його поведінки в різних ситуаціях, ключовим елементом є спів-дія. Співак захоплює слухачів передусім драматичною напруженістю, активною, часом раптовою зміною ситуацій, представляючи свого героя щоразу в новій іпостасі, завдяки чому тримає публіку в напрузі протягом всього твору. Прикладом такого драматично-дієвого рівня емпатії, на мою думку, може бути оперне мистецтво

Володимира Ігнатенка, який завжди шукав в своїх персонажах найбільш виразних проявів дієвості і підкреслював вагомість їх вчинків. Це *драматично-дієва емпатія*.

3. ще інший вимір емпатії демонструє аналітичне проникнення в психологію героя¹⁷, повноту уявлення про образ, починаючи від точного відтворення його національного – історичного – соціального типу, до індивідуальної психологічної сутності, мотивації вчинків. В цьому випадку можемо говорити про ключовий елемент емпатії – розуміння (або, як вже вище зазначалось, *порозуміння* зі своїм героєм та *виrozumіння* його особистості з усіма проявами піднесення та слабкостей), тобто перевтілення у свого героя з усіма його перевагами та слабкостями. Це емпатія *рівноправного діалогу*.

Саме цей тип емпатії і репрезентувала Соломія Крушельницька. Опис її праці над ролями, що походить із спогадів близьких, власні рефлексії, рецензії критиків безсумнівно підтверджують цю тезу. Ось як вона сама формулює головне завдання артистки (хоча не вживає слова «емпатія», але весь зміст її висловлювання до цього підводить):

«Мусите знати, що переконливість, сила вокального мистецтва досягається не тільки голосом, музикальністю, грою, добре підібраними костюмами. Це, правда, багато, але ще не все. Глядач повинен побачити правду, незважаючи на те, що сама суть театру – лише відтворення життя. Він повинен глибоко усвідомлювати, що йому треба відтворювати і як він повинен це зробити. А там вже у кожного свій підхід. Пригадайте деякі твори у виконанні видатних музикантів. Кожен з них виконує по-своєму. І кожен робить це досконало» [145, с. 205-206].

Її власні слова найбільше підтверджувались створеними нею образами на сцені, і це дуже добре помічали критики різних країн. Частина з критичних

¹⁷ Хоча і вважається, що емпатія – це емоційна реакція співпереживання, а не інтелектуальне розуміння, але ж термін «порозуміння», «виrozumіння» теж входить в категоріальний апарат емпатійності

відгуків із української та зарубіжної преси вже наводилась вище в зв'язку з іншими рівнями дослідження психотипу й індивідуального розвитку співачки, як також про її здатність глибоко проникнути в психологію жіночих образів (як нп. відгук Гвідо Маротті про багатоманітність образів, які вона створила), але варто подати й інші.

Наприкінці 1900 року відбулася 500-та вистава «Гальки», у якій головну партію співала С.Крушельницька. З приводу цієї історичної вистави відомий музичний критик Антоній Сигетинський у газеті «Kurier Warszawski» («Варшавський кур'єр») писав: «Крушельницька в образ Гальки... вкладає всю свою істоту. За кожним звуком чути биття серця, пристрасного і відкритого щиро до глибини душі, до зойку, до кривавої сльози, що тремтить на його живому дні. У кожному звуку чути зворушення, любов, жаль, розпач... Тільки така багата різноманітними технічними засобами співачка, як п. Крушельницька, може подолати таку нечувано трудну партію, в якій широка скаля голосу мусить цілком відповідати широкій скалі почуттів – від любові до ненависті, від щастя до розпачу, від розкішної мрії до наглої пристрасності, від широкого ліризму до драматичної грози, до трагічного крику, врешті до спокійного самозречення...»[146, с. 43].

Своєрідне, психологічно дуже тонко пережите і передане трактування образу Гальки С.Крушельницькою виявилось тим маркантним «пробним каменем», в якому найбільше й проявився її інтелектуальний підхід до ролі. Адже головна героїня польської класичної опери отримала вже до того часу немало різних інтерпретацій і загалом на сцені утривалився доволі однозначний її образ-характер, як нещасної скривдженої істоти, що покірливо приймає удари долі і гине, не в змозі їм протистояти.

Зовсім інакше підійшла до інтерпретації цього образу Крушельницька. Докладно вивчений, проаналізований, а відтак відтворений на сцені багатогранний і неоднозначний характер героїні – і не покірливої жертви, і далеко не простої у своїй чутливості і пристрасності кохання – став одним найбільших досягнень артистки, відзначав один з найбільш суворих польських

критиків, рецензент «Kuriera Warszawskiego» Владислав Богуславський. Порівнюючи її гру з грою інших виконавиць цієї ролі, що творили певний емоційно-психологічний стереотип Гальки, він пише: «...Інший характер трагізму (розкривається у виконанні ролі – І.К.) панни Крушельницької, його загострили сучасні чинники – нерви і соціальні антагонізми. Зник із співу спокій, натомість він сповнюється пристрастю, стражданням, болем роз'ятреної рани, а змістом драми стала більше кривда, несправедливість, ніж особисте нещастя (героїні – І.К.)» [24, с. 34].

24 травня 1906 року, одна з найбільших газет Буенос-Айреса «Ла Пренса» так відгукнулася про виконання Крушельницькою партії в сучасній їй італійській опері Альфредо Каталані «Валлі», позначеній рисами експресіоністичного стилю: «Це актриса надзвичайного таланту і великої душі. Глибока і тонка виконавиця, вона ретельно проаналізувала роль Валлі (роль іде про оперу А.Каталані «Валлі») і грає її з вражаючою переконливістю. Жодна найдрібніша риса характеру героїні, жодна найменша деталь драматичної дії не пройшла поза увагою співачки. Перед нами була не Крушельницька а сама Валлі» [24, с. 49].

Ще інші, не менш багаті й розмаїті відтінки і грані психологічного образу розкриває у операх, а властиво, музично-психологічних драмах П.Чайковського. У травні 1899 року співачка виступила в опері «Євгеній Онєгін». Про виконання нею ролі Тетяни рецензент польської газети «Kurier poranny» («Ранковий кур'єр») писав: «Кожна риса цієї гарної сценічної постаті мала належне завершення, кожна думка, заледве виникала в голові, проявлялася у виразній міміці, кожний відтінок почуття, туги, кохання, надії, розпачу, байдужості мав свій вираз то в зміні барви голосу, то в силі його напруження, то в підкресленні у відповідних місцях його мелодії» [24, с. 33].

В деяких епізодах її артистичної кар'єри притаманний їй тип художньої емпатії – діалогу, порозуміння, що власне й вимагав залучення потужного інтелектуального потенціалу, допомагав впоратись із надто складними завданнями. В цьому контексті слід згадати знамениті події порятунку

проваленої перед тим опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй» або втілення образу Саломеї в однойменній експресіоністичній музичній драмі Ріхарда Штрауса.

Згаданий тип емпатії діалогу – порозуміння у Соломії Крушельницької зумовлений кількома чинниками: прикметними рисами її психотипу, такими як: інтелігентність й інтелект; увага до інших і здатність без лицемірства і схиляння побачити їх переваги і слабкості, не осуджуючи і не зловтішаючись ними; відповідальність; разом з тим – засадами її життєтворчості, спрямованими щоразу на осягнення вищих творчих шаблів, потребою відкривати нові мистецькі обрії.

Інша сфера емпатії артиста-співака пов'язана з його здатністю співпереживати – розуміти партнерів по сцені, творити з ними гармонійний ансамбль, художню цілісність. Це вельми непросте завдання, якщо взяти до уваги комплекси «примадонн» і «жен-прем'єрів», надто поширені в музично-театральному середовищі.

Соломія Крушельницька попри велике почуття власної гідності і свідомість свого високого професійного рівня не страждала вказаним комплексом. У відносинах з партнерами, як і з диригентами, дотримувалась стислої субординації і дисципліни, а разом з тим вміла створити відчуття дружньої підтримки, єдності, порозуміння, що й складало основу емпатії художнього колективу. Про це свідчать спогади видатних і менш знаних співаків, з якими їй довелось виступати на сцені, як і диригентів, під чією батудою готувались вистави.

Один з найбільш знаних у світі «тиранів»-диригентів Артуро Тосканіні, переважно дуже критичний, а навіть саркастичний у ставленні до співаків, у тому числі й найвідоміших, «зіркових» артистів, ніколи не згадував ніяких непорозумінь з Крушельницькою, а навпаки, у своїх спогадах завжди відзначав її виняткову артистичну обдарованість і чутливість «Скільки чудових спогадів про мистецтво і дружбу промайнуло в моїй уяві! Востаннє вона виступала разом зі мною в Неаполі 1909 року на вшанування пам'яті Джузеппе Мартуччі, де

вона виконала його «Пісню спогадів». Неперевершена співачка, чарівна жінка!» [17, с. 100].

Славетний Маттіа Баттістіні в одному з листів запевняє С. Крушельницьку: «... надішлють Вам запит з цього приводу (виступу в Росії – І. К.) ... чекайте на цю пропозицію, і коли визнаєте її слушною, я матиму щастя співати разом з Вами. Це те, чого я жадаю» [146, с. 292].

Врешті остання сфера емпатії, про яку варто згадати в зв'язку з індивідуальним типом емпатії Соломії Крушельницької, це її співпраця дещо в іншому творчому тандемі, однак, теж вельми важлива: співпраця з концертмейстерами, здатність створити гармонійний ансамбль у камерному виконавстві. Така співпраця, тим більше, у випадку Соломії Крушельницької, яка свідомо перейшла у певному віці до іншої форми музичної діяльності, може й не такої престижної в очах широкої публіки, як виступи на оперній сцені, також далеко не завжди буває позначена емпатичними стосунками її учасників. Видатна українська співачка продемонструвала якраз унікальний талант до природного свідомого переключення у іншу сферу і, відповідно, до пошуку оптимального порозуміння із піаністом, якого, як згадують її концертмейстери, вона не трактувала як другорядну особу, акомпаніатора, а як рівноправного партнера по сцені.

Найбільш докладний спогад про спільне турне містами Галичини у 1928 р. залишив Богдан Дрималик (1898-1956), композитор, піаніст, громадський діяч, цікава, непересічна та різнобічно обдарована особистість. Він став одним з найближчих друзів С.Крушельницької в останні роки її життя. Сім останніх років праці видатної співачки у Львові (1945-1952) він працював концертмейстером у консерваторії, маючи повне навантаження на кафедрі сольного співу у класі професора Соломії Крушельницької. За його участю як концертмейстера відбувся і останній концерт видатної співачки на сцені Львівської опери.

Наведемо лише короткий фрагмент з його спогаду, що торкається встановлення позитивного контакту між учасниками камерного дуету, для якого

необхідне подолання ніяковості молодого піаніста перед співачкою світової слави: «Я почував себе дуже ніяково перед Крушельницькою, але вже з перших днів нашої подорожі вона розвіяла мою несміливість. Її щире дружнє ставлення до людей виявлялося на кожному кроці, її оптимізм передавався всім, хто її оточував» [145, с. 205].

Висновки до підрозділу

Індивідуальний психотип Соломії Крушельницької дозволив їй досягти високого рівня емпатії в різних сферах: в досконалому перевтіленні в героїнь опер, написаних практично у всіх знаних на той час художніх стилях і національних школах; в контактах з партнерами по сцені і диригентами; в співпраці з концертмейстерами при підготовці камерно-вокальних програм. Завдяки почасти вродженій, почасти свідомо виплеканій здатності до проникнення в інтелектуально-емоційну оболонку «іншого», співачка не мала якогось окресленого амплуа¹⁸, а однаково переконливо перевтілювалась і в ніжну беззахисну Баттерфляй, і в пристрасну підступну Саломею, і в глибоку цільну натуру Тетяни Ларіної, і в містично фатальну Лорелляй, і в зражену стражденну Гальку і, зрештою, у всі майже 100 ролей, які їй довелося зіграти на сцені.

На основі поданого спостереження стверджуємо, що в структурі індивідуальної емпатії Соломії Крушельницької переважало спів-розуміння, діалог, глибоко аналітичний підхід, що зовсім не заперечував співпереживання, просто був заснований не лише на спонтанній емоційній реакції на «іншого», а заснований на вивченні історико-суспільних та національних передумов і продуманості представлення того характеру, який вона мала зіграти на сцені. Поданий висновок ґрунтується на наведених в дисертації саморефлексіях і висновках слухачів та критиків. Та ж домінанта розуміння і емпатії дозволяла Соломії Крушельницькій знаходити спільну мову з такими непростими особистостями, як, наприклад, Артуро Тосканіні чи Матіа Баттістіні. В таких

¹⁸ Амплуа якраз і передбачає повне достосування характерів-партій драматичного і оперного репертуару не лише до зовнішніх чи голосових даних актора, але й до його емоційно-психологічної характеристики.

випадках вона знаходила необхідний модус спілкування та враховувала вимоги і погляди творчих партнерів. тож її артистичний феномен склався не в останню чергу завдяки яскраво виявленій в різних сферах професійної діяльності емпатії.

3.2. Розвиток творчо-педагогічних принципів С.Крушельницької в контексті вокальної педагогіки.

Доля видатної української співачки склалася так, що вона приступила до педагогічної праці у вельми поважному віці, маючи понад сімдесят років. До того вона коло сорока років жила та працювала за кордоном, головно в Італії, і лише на схилі віку вимушена була залишитись у Львові, оскільки тут її застала Друга світова війна. Крім того, свій педагогічний досвід вона здобувала в умовах, більш ніж несприятливих: радянська влада націоналізувала будинок, який співачка купила своїй родині, залишивши тільки одне помешкання, а також заборонила їй виїзд за межі СРСР¹⁹.

Педагогічна діяльність Соломії Крушельницької була нетривалою: лише після війни, в 1944 р. Львівська державна консерваторія імені М.Лисенка запросила Крушельницьку на посаду професора, тобто загалом вона віддала вихованню молодих співаків лише кілька останніх років, будучи вже хворою і позбавленою радянською владою нормальних умов для життя і праці. Тим не менше, навіть цей короткий період вартує висвітлити в аналізі життєтворчості видатної співачки.

По-перше, ці останні роки становлять ще одне свідчення її основного принципу: постійного витривалого служіння співу, сцені, які становили найвищу мету її життя. Коли вік і обставини змусили її покинути сцену, вона обрала єдину доступну для неї на той час форму спілкування зі співом: педагогіку.

¹⁹ Про її поставу щодо радянської влади і відношення до нових умов життя – див. у розділі, присвяченому психотипові співачки.

По-друге, матеріал, зібраний зі спогадів і спостережень її учнів та власних методичних вказівок, дозволяє простежити спадкоємність львівської вокальної школи, яка розгортається за віссю: Франческо Ламперті – Валерій Висоцький – Соломія Крушельницька – Одарка Бандрівська – сучасний етап підготовки співаків у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка.

С. Крушельницька мала змогу розпочати викладацьку роботу лише завдяки ініціативі Василя Барвінського. Після закінчення війни він, будучи ректором Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка, запросив С.Крушельницьку на посаду професора кафедри сольного співу. Так розпочалась педагогічна діяльність співачки у стінах цього музичного закладу. Проте у 1946-1947 рр., під час т. зв. «чистки кадрів» С. Крушельницьку, незважаючи на протести В. Барвінського, понизили в посаді та шукали різних причин для звільнення з роботи.

У 1948 р., коли переслідування української інтелігенції досягло своєї кульмінації, арештували і вивезли і Барвінського, і більшу частину родини співачки, вона зробила спробу повернутись в Італію. Проте їй було відмовлено у тимчасовій поїздки до Італії, куди вона збиралась з метою залагодження приватних справ (у Віареджо співачка залишила все своє майно). Однією з умов продовження її праці мало бути отримання радянського громадянства. В 1951 р. їй було присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв», а звання професора С.Крушельницька отримала лише 27 вересня 1952 року, тобто за місяць до смерті...

Відносно пізно розпочавши педагогічну діяльність у Львівській державній консерваторії ім. М.Лисенка, С.Крушельницька все ж зуміла передати свої професійні вокальні засади таким оперним та камерним співакам і співачкам, педагогам співу, як Одарка Бандрівська, Теофілія Братківська, Оксана Білявська, Марія Дувіряк, Андрій Дувіряк, Оксана Шиффер, Любов Єщенко, Агнія Чікова, Ніна Кузьміна, Клавдія Чернет, Божена Антоневиц-Скрипничук, Ніна Богданова-Пелехата. Крім того, в неї навчались співу ряд студентів, які в майбутньому обрали інший фах – Володимир Овсійчук, знаний

дослідник львівської архітектури, доктор мистецтвознавства, Нестор Горницький – викладач контрабасу в Львівському музичному училищі та оркестрант Львівського симфонічного оркестру, а також Степан Генсірук, що став доктором технічних наук, професором Львівського лісотехнічного інституту.

Зважаючи на вище наведені життєві обставини, Соломія Крушельницька не залишила і не могла залишити після себе методичних праць, в яких теоретично обґрунтувала б свій метод викладання вокалу. Тому основним джерелом «реконструкції» її методики мають статті про велику співачку, рецензії на її виступи, інформація від тих осіб, що були знайомі з С.Крушельницькою, особливо ж спогади її учнів, зібрані та упорядковані Михайлом Головащенком.

Найдокладніше зреферувала засади навчання вокалу, яких дотримувалась С. Крушельницька, її племінниця та учениця Одарка Бандрівська, котра вдосконалювала вокальну майстерність у своєї тітки в Італії (1928-1929рр.). Її свідчення видаються особливо цінними, оскільки вона протягом кількох десятиліть поєднувала успішну діяльність камерної співачки з педагогічною. «В 30-тих роках ХХ століття О. Бандрівська веде велику творчу діяльність як співачка і піаністка. В її репертуарі твори композиторів Р. Штрауса, Г. Вольфа, Р. Вагнера, Й. Брамса, Й. С. Баха, М. Лисенка, Я. Степового, В. Барвінського, інших галицьких композиторів... З 1931 до 1939 р. О. Бандрівська – викладач сольного співу у Вищому Музичному інституті ім. М. Лисенка, а з 1940 р. – доцент і декан вокального факультету Львівської державної консерваторії. З 1944 р. О. Бандрівська повернулася на посаду доцента сольного співу у Львівську консерваторію, де працювала до 1963 р. Залишила багато звукозаписів із творів західно-європейських класиків, українських та галицьких композиторів» [63, с. 45-70].

Власне на основі методичних праць О. Бандрівської передусім можна зробити узагальнення щодо методики викладання вокалу Соломії Крушельницької. Бандрівська згадувала про її метод викладання, як про

загальнопоширений емпіричний метод [5], який застосовувався насамперед у вокальній педагогіці італійської школи.

С.Крушельницька не любила надто розlegлих теоретичних пояснень, а переважно тільки практично голосом давала живий приклад того, як потрібно співати. Часто для виявлення помилок показувала правильно, а пізніше імітувала неправильний спів. На думку О.Бандрівської, цей метод «був надзвичайно переконливим, бо звичайно молоді вокалісти не вміють себе слухати самокритично. Вони прагнуть гарно співати, і їм здається, що досягають цього» [5].

Також, дуже важливим, зазначала Бандрівська, у викладанні Крушельницької було виховання у майбутніх співаків відчуття міри виразовості, які залежать від характеру твору, епохи, автора, стилю, умілого фразування, яке часто поєднується з віддихом. Уміння використати віддих, як чинник виразовий. Крушельницька звертала увагу і на розум співака, те, що він по-перше, потрібний для доброї самостійної інтерпретації пісні, а ще – для уміння правильно вибудувати гігієну свого голосу, аби передчасно не втратити його та свіжості і повноти звучання, зберегти до поважного віку. Та все це лише праця над фізіологією і технікою. Знаємо, що мистецтво починається там, де закінчується техніка.

Соломія Амвросіївна була великим противником байдужості, сірості і формалізму в співі та музиці. «Ноти, - говорила вона, - це мовчазні знаки на папері, які ще нічого не говорять про свою величезну художню силу. І треба дуже багато докласти зусиль, праці, часу, щоб твір ожив під пальцями піаніста, під смичком скрипаля або в голосі співака і по-справжньому схвилював слухача. Якщо ж твір не хвилює – виконавець не досяг мети, твір недороблений» [144, с. 161].

Як педагог вона наполягала, щоб у кожну ноту, в кожну фразу, в кожне слово студент вкладав свою душу і власну думку, бо від цього значною мірою залежить інтерпретація твору. Тобто, і від своїх учнів вона вимагала тієї ж відданості мистецтву, яким володіла сама.

Соломія Амвросіївна ніколи не нав'язувала свої думки, свого розуміння твору, а навпаки, прагнула, щоб студент самостійно вмів знайти головне і виділив його власними засобами. Слід зазначити, що сама Соломія Амвросіївна була чудовим інтерпретатором. І коли вона інколи показувала, як треба співати ту чи іншу фразу або пісню, то здавалося, що саме так, а не інакше вона й має звучати.

Професор використовувала особливу форму проведення уроків вокалу – заняття-лекції, на яких багато співала сама, тим самим, виправляла помилки учнів своїм голосом, вважаючи що саме такий спосіб є найбільш ефективним у роботі педагога-вокаліста.

Як згадують вихованці С.Крушельницької: після закінчення заняття, вона під власний акомпанемент виконувала для них вокальні твори українських та зарубіжних композиторів, обробки українських народних пісень. Сучасна вокальна педагогіка класифікує цей метод, як метод впливу на слухові уявлення вокаліста, через безпосередній показ педагога на занятті вокалу та визнає його найбільш ефективним у роботі з вокалістами-початківцями на ранніх етапах занять співом. Під час занять Соломія Амвросіївна робила мало словесних зауважень, але вони завжди були влучними й доречними. Це дозволяло студентам сконцентрувати увагу на конкретних моментах голосоутворення, ефективно та швидко усувати наявні недоліки. Особливо позитивно позначалося вміння педагога давати точні послідовні зауваження у роботі з початківцями, які не можуть розподіляти свою увагу на виправлення кількох помилок одночасно.

С.Крушельницька була дуже вимогливою у своїй викладацькій роботі. Вона ніколи не пропускала найменшої ритмічної, інтонаційної або текстової неточності. Вміло пояснювала значення художньої виразності в кожному слові, музичній фразі або реченні і навіть у кожній окремо взятій ноті. Завжди вимагала осмисленого співу, глибокого і детального розуміння художнього образу. Вона вважала, що в кожний твір треба вкласти свою душу, тоді він зазвучить по-справжньому та схвилює слухача.

Перш ніж розпочати вивчення твору, Соломія Амвросіївна докладно ознайомлювала учня з його змістом, примушувала правильно прочитати та продекламувати текст з усіма логічними наголосами. Вона завжди підкреслювала, що співати треба з любов'ю, умінням та знанням, що без наполегливої повсякденної праці над собою неможливо досягти вільного володіння голосом.

У кожного виконавця мусить бути логічна послідовність в малюнку образів, щоб слухачеві дати ясне, а не сумнівне, чи хаотичне розуміння твору. Виконавець мусить мати дар вслухатись в найменші відтінки почуттів, навіть таких, яких йому в житті самому не доводилось переживати. Крушельницька прекрасно відчувала різні стилі музики, та все ж, у педагогічній практиці при інтерпретації пісні прагнула пояснити учневі, що потрібно йти від поетичного тексту та шукати розкриття ідейного змісту саме в поезії.

Дуже характерним у педагогічній діяльності Соломії Амвросіївни був психологічно точний, скрупульозний спосіб трактування нею рекомендованих для виконання композицій. Звичайно, що ця правда, вірність у передачі типових характерів повніше і пластичніше мусили виступати в оперних ролях. Але і у камерному репертуарі, а особливо в народних піснях, чулося, що в основі виконання твору лежить розкриття життєвої правди почуттів; з одночасною стилістичною відмінністю; способом вислову змісту твору; кожного композитора.

На відмінність індивідуальної інтерпретації, на думку Крушельницької, впливає передусім рівень емпатії кожного окремого співака-артиста, тобто його здатність зануритись в глибину змісту, ступінь «зануреності в матеріал» виконавця при інтерпретації, ступінь почуття артистичної міри і вміння напружено працювати, вкладаючи у виконання не лише емоційну, але й інтелектуальну складову.

Кожний співак трактує сюжет по-своєму, бо інтерпретація залежить від суми якостей співака та індивідуальності виконавця. Чим краща вокальна техніка та більше барв у голосі, чим кращий його тембр та більший діапазон і

сила голосу - тим більше можливостей для розвитку індивідуальної майстерності співака.

Маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Соломія Крушельницька широко використовувала свої безцінні надбання в педагогічній роботі. Дуже часто Соломія Амвросіївна розбирала вокальний твір разом з учнем. Вона намагалася спрямувати студента на правильний шлях розуміння твору, але ніколи не нав'язувала свого нюансування і своєї манери виконання.

Соломія Амвросіївна вказувала: перш за все, треба вникнути в текст, вміти виділити головне, але робити це не нарочито і грубо, а у відповідності з музичним змістом. Треба добре знати музику даного твору, відчуті всі вказівки композитора, вміти підійти до кульмінації, на паузах не виключатися із створюваних картин чи образів пісні, арії та романсу.

Наголошувала на уважному прочитанні тексту твору, вимагала завжди зробити музичний аналіз твору (чи 2 чи 3-частинна форма пісні, чи арія, чи форма рондо і т.д.), а також ритмічно проспівати мелодію, тактуючи, проспівуючи виразно усі голосні та приголосні звуки.

Проте для того, щоби глибше зрозуміти методико-педагогічні засади навчання вокалу С. Крушельницької, видається доречним основний акцент у поданому розділі поставити не тільки на узагальненні спогадів її учнів та колег, а на цій основі – виведенні питомих рис вокальної школи С. Крушельницької, а зіставити основні постулати педагогіки згаданих видатних співаків – Ф. Ламперті називає їх «порадами», В. Висоцький – «заповідями», а С. Крушельницька не давала їм жодного означення, оскільки не фіксувала їх сама, а вони були зібрані й систематизовані за спогадами і методичними джерелами її учнів, передусім Одарки Бандрівської сучасною дослідницею Мирославою Жишківич [41]. Доречним видається додати до них ще деякі положення методики О. Мишуги, як учня Висоцького. «Десять заповідей співака Олександра Мишуги» було віднайдено у Центральному державному архіві-музеї України Світланою Царук і опрацьовано в її дисертації [167].

Хоча професор Валерій Висоцький, як і Соломія Крушельницька, не залишив після себе теоретичних праць, у яких міг би ретельно проаналізувати свої практичні прийоми викладання (припускаємо, що і професор, і одна з його найкращих учениць – спиралась у своїй практиці на методику Ф. Ламперті, як на самоочевидне джерело), однак, деякі свої головні принципи сформулював у стислих «Десяти заповідях для молодого співака» («Dziesięć przykazań dla młodego śpiewaka»). Вони були опубліковані в часописі «Wiadomości artystyczne» (nr 13 i 14) 20 липня 1900 року. Довгі роки про них ніхто не згадував, і лише в останні роки вони повернулись у науковий обіг. «10 заповідей...» вдалося віднайти дослідникові музичної культури Львова Лешеку Мазепі. Після першої публікації цих настанов у названому часописі він вперше подав їх у своїй ґрунтовній праці про видатного польського співака Адама Дідура, учня В.Висоцького [186, s. 151-152]. У цих заповідях автор відобразив основні педагогічні та морально-етичні принципи співака, орієнтуючись, в свою чергу, на методичні настанови Франческо Ламперті. Він дотримувався цих принципів у своїй навчально-виховній роботі та намагався прищепити їх кожному із своїх численних учнів.

Варто вибудувати своєрідну компаративну таблицю, порівнявши заповіді для молодих співаків Валерія Висоцького²⁰, з відповідними постулатами фундаментальної праці Ламперті «Мистецтво співу» [88, с. 165-183], з методичними вказівками Соломії Крушельницької, а щодо деяких основоположних напрямів вокального мистецтва ще і з «заповідями» О. Мишуги. У Ламперті цих постулатів, які виділені в розділ «Поради», аж двадцять – на відміну від Висоцького та Мишуги, у яких їх по десять, та Крушельницької, у якої дослідниця вирізнила п'ятнадцять методичних вказівок. Хоча в деталях і формулюваннях вони й відрізняються, за своєю суттю містять так багато спільного, що можна помітити фундаментальну основу і науки співу, і артистичної діяльності:

²⁰ Окрім проф.. Л. Мазепи їх детально аналізує в дисертації також М. Жишкович.

«Десять заповідей для молодого співака» Валерія Висоцького – «Поради» Ф. Ламперті – «Десять заповідей співака Олександра Мишуги» - «Методичні вказівки Соломії Крушельницької»²¹

Культура співочого звуку

Висоцький: № 1. Не вір іншим богам, як тільки в те що: хто вміє дихати і має виразну вимову, той вміє співати

Ламперті, № 1: Раджу безумовно уникати крику, тому що крик – природний ворог співу: те й інше несумісне; // **Ламперті,** № 10: Не слід вправлятися у фразах, котрі вимагають надто тривалого вдиху, оскільки виникає небезпека виснажити дихання до того, як закінчиться фраза.

Мишуга, № 2: Не кричи! Крик нікого не приваблює! Милуються співом, коли голос ллється, коли співак ним володіє, то підсилюючи, то послаблюючи його за власним бажанням. Чи ллється твій голос?.. Чи вмієш ти перш за все стримувати його, співати ледь чутно, завмираючи («піано-піаніссімо»)?.. Більше того – не перекрикуючи інших!.. Ти – не півень!.. // **Мишуга,** № 5: Не перебирай повітря! Не витрачай свої сили дарма! Вдихай спокійно, не піднімаючи плечей! Наповнюй груди повітрям в міру! А наповнивши, дихай животом! Чи спостерігаєш ти за собою, обмацуєш себе, коли спокійно дихаєш (найкраще лежачи)? Чи вмієш ти, вдихнувши, втримувати широко (щоб не складались) нижні ребра, а видихати животом?

Крушельницька, № 3: Коли ви на високій ноті ставите фермату, то її тривалість повинна залежати від того, скільки вистачить повітря у слухача, а не у вас з натренованим диханням співака; якщо ж ви перетягнули її – ваш спів ніколи не вважатиметься культурним;

²¹ За відправну точку і початкову позицію у координації всіх поданих систем обрано систему Валерія Висоцького, оскільки його «Заповіді» можуть служити своєрідною «сполучною ланкою» між методом свого вчителя Франческо Ламперті і методичними порадами і міркуваннями його учнів – Олександра Мишуги та Соломії Крушельницької.

Сценічна правда і вірність мистецтву

2. **Висоцький:** Не закликай до цієї правди надаремно доти, доки її ґрунтовно не дослідити і докладно не зрозумієш.

Ламперті, № 6: Знаменитий Тальма говорив: «Артист повинен мати свіжу голову і гаряче серце», тобто непотрібно намагатись видаватись більш виразним, якщо артист недостатньо володіє собою. // **Ламперті, № 16:** Вірне відтворення ролі повинно стати головною метою того, хто присвячує себе театру.

Мишуга, № 1: «Не намагайся дивувати – намагайся зачаровувати!.. Справа не в тім, щоби «ухопити» ноту («Як здорово!»), а в тім, щоби торкнутися душі слухача («Як же добре!..»). Чи співаєш ти так, щоб милувались тобою, захоплювались? Чи прагнеш ти до чаруючого співу?..». // **Мишуга, № 10:** Не співай по нотах! Співай напам'ять! Співак з нотами в руках – як актор, що зазирає у книжку – не знає ролі! Зачаровувати він не може. Чи помітив ти, що ноти заважають виконанню?.. Чи намагаєшся ти якнайшвидше завчити те, що співаєш, і розлучитися з нотами?..

Крушельницька, № 1: Музика – це святиня, до якої завжди треба підходити з натхненням і піднесенням, інакше вся робота буде марною. // **Крушельницька, № 8:** Якщо артист не хвилюється, то це значить, що він не переживає своєї ролі, а тому він не артист, а ремісник; // **Крушельницька, № 9:** Співак повинен своїм співом так захопити слухачів, щоб вони не тільки уважно слухали його, а й переживали разом з ним виконуване.

Організація внутрішніх сил

Висоцький: № 3. Пам'ятай, що відпочинок часом більше сил дає співакові, ніж надто форсована праця.

Ламперті, № 7: Треба вчитись розумом, а не голосом, тому що виснаживши голос, вже ніколи жодним чином не відновиш його колишньої форми.

Крушельницька, № 13: Впевненість у собі – основа успіху. // **Крушельницька, № 14.** В житті все треба робити ритмічно, в хорошому темпі, і ніколи не поспішати;

Гігієна співацької праці

Висоцький: № 4. Поважай старо-італійську школу співу, тому що лише вона може продовжити здоров'я твого голосу.

Ламперті, № 15: Співаки давнього часу зберігали свіжість голосу до пізнього віку; вони володіли неоціненною таємницею співати, щадячи себе, зберігаючи свої артистичні сили.

Мишуга, № 2: Бережи свій голосовий апарат!.. Як зіницю ока, змолоду бережи!.. Ще питання: що ніжніше – око чи гортань!.. Чи помітив ти це? Чи знаєш, що більшість нещасть співаків відбуваються від спроб подавати голос зі усієї сили?

Крушельницька, № 6. Хто вміє декламувати, той вміє співати.

Вибір репертуару відносно до своїх сил

Висоцький: № 5. Не навантажуй себе виконанням творів, які перевершують твої сили і можливості.

Ламперті, № 11: Необхідно прислухатись до порад доброго вчителя, щоби не вибрати собі п'єси, написаної в надто високому регістрі, тому що тоді доведеться або кричати, або транспонувати, що спотворює зміст твору; //

Ламперті, № 12: Ніколи не слід дебютувати в опері, яка не підходить (артисту – І.К.) за голосовими даними.

Крушельницька, № 4. Припустимі лише невеликі відхилення; // **Крушельницька, № 5.** Кожен твір, а навіть вправу, треба старатись виконувати досконало.

Увага до природи свого голосу

Висоцький: № 6. Не заходь туди, де природа твого голосу відмовляє тобі у входженні, тобто, нехай голос басовий не співає баритонових творів, баритон нехай не шукає тенорових ефектів, ліричний тенор нехай не зриває голосу на героїчних партіях, а мецо-сопрано нехай не силкується стати драматичним сопрано; словом, не гвалтуй власної природи, не заходь до чужого господарства, а тримайся того типу голосу, яким тебе обдарувала природа – і уникнеш сумних розчарувань

Ламперті, № 4: Я зауважив, що навіть дуже розумні співаки мають схильність, вважати себе здатними до співу того, що зовсім протилежне їх голосовим даним; так ті, кому підходить драматичний спів, вважають, що себе здатними до легкого співу, і vice versa. // **Ламперті,** № 5: Артист повинен уникати тих пасажів, які не підходять йому по голосу, а співати лише те, що найбільше підходить до теситури його голосу.

Мишуга, № 5: Не «роби» голосу! Не гуди! Не згрублюй звук! Не розріджуй, не витончуй його! Не тягнися занадто вгору або занадто вниз! Залиши свій голос таким, який він у тебе від природи! Готуючись співати, не перестарайся: не опускай голову, не втягуй шию, не будь «букою», не співай з-під лоба, не роби сердитого обличчя, не стискай кулаків, не піднімайся «навшпиньки», не ставай в «позу»! Співай простіше, спокійніше!

Крушельницька, № 2: Співати треба з любов'ю, умінням і знанням; правильний тон – це тон, з якого легко перейти як у форте, так і в піаніссімо. // **Крушельницька,** № 15. Добрий той педагог, який зрозуміє природу голосу учня.

Відношення до взірців

Висоцький: № 7. Вчися на добрих взірцях, але остерігайся копіювання, бо краще посередній оригінал, але власний, ніж наймайстерніша імітація; шукай нових помислів у собі сам, а різноманітних змін, ефектних додатків і тому подібних співацьких фокусів у інших не кради!

Ламперті, № 2: Дуже корисно слухати кращих співаків, але ніхто ніколи не повинен намагатись рабськи їх наслідувати, тому що замість добрих якостей можна перейняти погані.

Моральні засади артиста

Висоцький: № 8. Не критикуй інших, але заглянь у самого себе і намагайся позбутися власних вад.

Ламперті, № 19: Один з головних недоліків італійських співаків – крайнє самолюбство. Кожен уявляє собі, що він дійшов до найвищого рівня досконалості і повністю обдарований найкращими здібностями. І кожного разу, коли наштовхується в своїй кар’єрі на якусь перешкоду, то звинувачує в цьому долю або підступність заздрісників та інтриганів. Не буває, гадаю, одного випадку на тисячу, щоби співак звинуватив сам себе.

Мишуга, № 3: Не викривлюйся! Дай можливість дивитися на тебе під час твого співу! Не червоній! Не напружуйся! Не витріщай очей! Не перекошуй рота! Особливо – не будь жалюгідним – не примушуй хвилюватись за себе («Боже мій, чи візьме ноту, чи дотягне її?») або пробачати тобі (- «Бог з ним!.. Що з нього візьмеш?» і т. п.).

Недопустимість заздрості

Висоцький: № 9. Не будь заздрісним до успіхів інших і не бажай більшої слави для себе за ту, на яку заслуговуєш.

Ламперті № 20: Низька заздрість, на жаль, майже завжди панує поміж артистами, тому що ніхто не хоче, щоби його вшановували менше, аніж його товаришів.

Відношення до покровителів і реклами

Висоцький: № 10. Не жадай реклами, ні протекцій приятелів з галереї, ні невдалих потайних нашіптувань порадишників, ні жодного їхнього блага!

Ламперті, № 20: саме вона (заздрість – І. К.) змушує під виглядом покровительства чи дружби давати підступні поради²² ... Першорозрядному співакові дозволено все, початкуючому – нічого. Тому раджу останнім (тобто початкуючим співакам – І.К.) довіритись тільки чесним людям, у яких немає підстав бажати їм невдачі, наділеним здоровим глуздом і витонченим музичним смаком, і співати так, як вони вчилися, не допускаючи, щоби поради товаришів і претензії деяких диригентів збивали їх з істинного шляху.

З поданої компаративної таблиці помітно, наскільки рекомендації до розвитку голосових і артистичних даних, вибору репертуару і поступеневості виховання співаків співпадають у представників трьох послідовних генерацій, завдяки чому можна говорити про безсумнівну спадкоємність італійської – львівської (а у випадку Мишуги і варшавської) школи. Щоправда, у порівнянні виступають і деякі відмінності, особливо у тих порадах Ламперті чи заповідях Мишуги, які не наводились в поданому тексті з огляду на те, що вони не координувались із заповідями Висоцького. Загалом можна підсумувати, що якщо Ламперті у деяких інших порадах звертає основну увагу на вибудування артистичної кар'єри, способи поведінки в театрах, продумування форм виступів, то Мишуга головний акцент кладе на фізіологічних засадах доброго співу, натомість етичні ідеали найбільше проявляються у заповідях Висоцького. Проте ідеали і цінності школи Ламперті виразно простежуються у діяльності видатного львівського педагога Висоцького, і згодом будуть передані і Мишугі, і одній з його найкращих учениць, Соломії Крушельницькій, яка творчо засвоїть і повноцінно розвине їх спочатку як оперна артистка у найширшому репертуарі, згодом як камерна співачка, а наприкінці життя – як педагог.

Про камерний спів в цьому контексті згадано не випадково, оскільки при складанні навчальної програми Соломія Крушельницька враховувала індивідуальні якості кожного вокаліста та характер його голосу, і, поруч з

²² Зміст останньої поради Ламперті – доволі розлеглої за текстом – в певних фрагментах відповідає дев'ятій, в певних – десятій заповіді Висоцького, тому ми розклали їх за відповідними епізодами.

оперними партіями велику увагу приділяла вивченню камерної творчості. Репертуар підбирався з урахуванням вокальної та художньо-виконавської зрілості учня та сприяв поступовому розвитку голосу, музичних даних, культури та виконавської майстерності співака-початківця.

Маючи величезний виконавський досвід, тонкий художній смак і чудовий вокальний слух, Соломія Амвросіївна широко користувалася своїми безцінними надбаннями в педагогічній роботі. Вона вміла не тільки зберегти кращі якості співацького обдарування студента, а й без надмірних зусиль розвинути їх. Їй був зовсім чужий формальний метод тих педагогів-вокалістів, у яких за зовнішньою наукоподібністю не відчувається справжнього музичного таланту, міцної практичної основи, співацької концепції як результату проникнення в суть музики, в суть співу як творчого процесу.

Висновки до підрозділу

С.Крушельницька зробила вагомий внесок у розвиток вітчизняної вокальної педагогіки, вихованці співачки з успіхом пропагували українське вокальне мистецтво у світі, виступали на оперних сценах, на концертних естрадах та займались активною педагогічною діяльністю.

Застосування методів виховання співацького голосу вокалістів з досвіду роботи С. Крушельницької у сучасній вокально-педагогічній практиці приносить позитивні результати, викладачі вокалу і сьогодні можуть багато корисного почерпнути в методиці С.Крушельницької та трансформувати у власній педагогічній діяльності;

Методи роботи Крушельницької-педагога з вокалістами-початківцями становлять великий інтерес для сучасної вокальної педагогіки, їх застосування позитивно впливатиме на подальший розвиток не лише вокальних умінь, але й на становлення артистизму, проникнення у стиль виконуваних творів майбутніх оперних та камерних співаків.

Протягом усього життя С.Крушельницька прагнула вдосконалювати власну виконавську майстерність, глибоко вивчала історію світового музичного мистецтва, володіла сімома мовами, була високоосвідченою та

висококультурною особистістю. З власного досвіду вона як педагог добре розуміла значення хорошої вокальної школи та загальнокультурного рівня розвитку особистості для майбутнього її вихованців.

Висновки до третього розділу

Таким чином, розглянувши в першому розділі індивідуально-психологічну характеристику Соломії Крушельницької, вроджені предиспозиції природи і здібностей, в другому приділивши увагу її професійному і громадянсько-етичному становленню як артистки і особистості, в заключному розділі вважали за необхідне сконцентруватись на тих елементах, що сягають «вглиб» і пояснюють деякі сутнісні механізми здійснення нею свого «життєвого проекту». Перший підрозділ розкриває індивідуальну версію емпатії у артистичному феномені Соломії Крушельницької, тобто пов'язаний з психоемоційним сегментом. Другий підрозділ звертається до її нетривалої педагогічної праці, щодо якої маємо свідчення її учнів, а найважливіше – методичну працю її племінниці і учениці Одарки Бандрівської. На цій документальній основі опосередковано реконструюється система поглядів великої артистки на сутність і шляхи опанування вокальним мистецтвом, форми досягнення майстерності в цій царині, тобто розкривається раціонально-дидактичний сегмент.

ВИСНОВКИ

Багатогранна творча діяльність Соломії Крушельницької, висвітлена в розмаїтих ракурсах, що доповнюють одне одного: історичному, соціологічному, гендерному, психологічному, дидактичному, національно-ментальному – постає у поданій дисертації у багатогранності й цілісності художньо-артистичного феномену. Її унікальний виконавсько-сценічний доробок, як і винятково об'ємний камерно-вокальний репертуар, національна громадянська позиція і педагогічна діяльність останніх років дозволяють констатувати певні ознаки ренесансного типу особистості співачки. Такий тип вельми часто зустрічається серед української творчої, наукової, суспільно-політичної еліти останніх кількох сторіч, особливо ж наприкінці XIX – в першій третині XX ст., оскільки вкрай несприятливі соціоісторичні умови розвитку країни змушували доволі нечисленний прошарок національної еліти пасіонарно присвячуватись кільком напрямам діяльності, що навіть не завжди лежали в одній площині. Приклади Тараса Шевченка і Миколи Лисенка, Гната Хоткевича і Анатолія Вахнянина, Володимира Винниченка і Святослава Гординського, як і десятків та сотень інших представників української інтелігенції дають найкраще підтвердження цій гіпотезі.

Особливість прояву рис ренесансної особистості у життєтворчості Соломії Крушельницької полягає, окрім всього іншого, в тому, що вона була однією з перших українських жінок, котрі природно поєднали не так різні напрями діяльності загалом, як найрозмаїтші форми однієї професії. Якщо щодо виявлення творчого потенціалу українських жінок у той історичний період можна констатувати доволі значний прогрес у порівнянні з попередніми епохами, то за потужністю й різносторонністю прояву творчої особистості, сумірних з Крушельницькою, не так вже й багато. В тому сенсі артистичну багатоманітність співачки можна порівняти з літературною всеосяжністю інтересів Лесі Українки чи з акторською довершеністю в різних амплуа Марії Заньковецької.

Специфіка української версії емансипації з її альтруїстичним вектором, тобто дещо іншим, аніж більш виробничо-суспільний, політичний західноєвропейський стереотип у жіночому русі, теж знайшла своє відображення в діяльності Соломії Крушельницької. Поруч з індивідуально-психологічною мотивацією саме ця позиція зумовила її активне прагнення до всебічного духовного й інтелектуального розвитку, відсунула на другий план суто матеріальні стимули. Постійна наполеглива робота над собою, самокритичність і невтомний пошук щоразу нових вокально-сценічних прийомів дозволяли видатній артистці досягати практично весь світовий оперний репертуар, долаючи вузькі рамки визначеного амплуа. Разом з тим саме образ української жінки, який сформувався у суспільній свідомості, принаймні в тій частині соціуму, яка була здатна відмовитись від консервативних стереотипів, знайшов своє досконале вираження в національно-патріотичній поставі Соломії Крушельницької. Те, як вона мислила своє вище призначення, сенс творчої діяльності, як послідовно репрезентувала українську народну й професійну пісню на різних світових сценах, підтверджує тезу багатьох істориків та культурологів про переломний етап національної історії на зламі XIX – XX ст. і суттєву роль жінки у активізації суспільного життя.

В дисертації вперше на основі наявних документальних джерел, спогадів близьких і колег по фаху зроблено спробу реконструкції творчого процесу співачки, простежено його етапи і складові, умови і вимоги, які вона сама собі висувала, які отримала, опановуючи італійську школу оперного співу, і дотримувалась у роботі над кожною роллю, над кожним камерним твором до кінця життя. Для повнішого й аргументованішого представлення творчовиконавського феномену Соломії Крушельницької був – відповідно ж підкріплений наявними фактичними й документальними джерелами – вибудований психологічний портрет артистки, для чого залучались апробовані в аналізі психоемоційних та інтелектуальних механізмів діяльності креативних індивідів теорії психології особистості, серед них основна – теорія життєтворчості українських філософів, а також теорія креативної особистості

Абрагама Маслоу, теорія інтелекту Говарда Гарднера, теорія стадіальної еволюції творчої особистості Льва Виготського, теорія самотрансценденції та самовідсторонення Віктора Франкла і деякі інші. Вони допомагають збагнути сутність артистичного феномену Соломії Крушельницької не тільки і не стільки «ззовні», тобто за відгуками рецензентів, критиків, за спогадами аматорів оперного мистецтва etc., але й «зсередини», тобто пояснюючи ці вражаючі художні результати комплексом особистісних рис співачки, її психограмою. Такий підхід допомагає уникнути тієї поверхової суб'єктивності, якою нерідко грішить популярна та художня література і підводить об'єктивнішу наукову базу вивчення індивідуальної специфіки мистецтва Крушельницької (оскільки абсолютної об'єктивності творчої діяльності – чи композиторської, чи інтерпретаторської – досягнути неможливо через її істотний феноменологічний компонент).

Дослідження її власних засад інтерпретації – головно оперної, та почасти камерно-вокальної – природно доповнено розглядом дидактичних принципів, її підходів до навчання співу, що ґрунтуються на теоретичному фундаменті італійської школи. З цього огляду таким важливим видається порівняльний аналіз «Мистецтва співу» Франческо Ламперті, італійського педагога, чия система лягла в основу педагогічного методу як Валерія Висоцького, так і міланської школи, гіпотетично, її не могла поминути і Фауста Креспі, а отже вчителі Крушельницької – і її власних міркувань, що були зафіксовані її учнями, а найбільш докладно представлені в методичних працях її племінниці, учениці і послідовниці Одарки Бандрівської. Таким чином, зрозумілим стає безперервна лінія, яка прокладається від рекомендацій Франческо Ламперті – до «Десяти заповідей для молодого співака» Валерія Висоцького – і до правил, які записані в процесі викладання співу Соломії Крушельницької її учнями. Студії підручника Ламперті дозволяють усвідомити найважливішу гуманістичну сутність як навчання співу, так і творчості оперного співака загалом. За «заповідями співака», постульованими Ламперті – Висоцьким – Крушельницькою (а також й іншими учнями Висоцького, наприклад,

Олександром Мишугою чи Модестом Менцінським), не лише суто професійні вимоги до вокальної техніки, культури звуку, гігієни голосу та ін., але й етичні закони артистичної діяльності, такі як правдивість, чесність по відношенню до своїх обов'язків, вимогливість до себе і своїх колег, відданість гуманістичним ідеалам мистецтва, застереження супроти зіркової хвороби, заздрості, погоні за дешевою славою, рівною мірою належать до фундаментальних завдань науки оперного співу.

З цієї позиції спадщина Соломії Крушельницької видається вельми повчальною і своєю суто професійною досконалістю, і багатством художніх образів, створених нею на оперній сцені та в концертному репертуарі, і в національній поставі, і загалом у всій її життєтворчості.

В дисертації постулюється та деталізується єдність і абсолютна рівновага всіх складових, що сприяли оптимальному втіленню «життєвого проекту» Соломії Крушельницької:

- специфічно музичних (голос унікальної природної краси, прекрасний слух, музична пам'ять, музикальність тощо);
- індивідуальних психологічних та фізичних (зовнішня врода, постава, сценічність, здатність до емпатії, інтелект й інтелігентність, самоорганізованість, вимогливість до себе, пасіонарність, здібність до мов та ін.);
- об'єктивних соціоісторичних (період кульмінаційного піднесення жанру опери й переродження його в музичну драму; найвища увага до співаків нового типу – не просто прекрасних вокалістів з вишколеними голосами, а артистів-інтелектуалів, здатних збагнути і з належною глибиною передати зміст модерних стильових напрямів і тенденцій, втілених в опері; географічне поширення жанру опери, побудова нових оперних театрів Новому Світі, нп. Метрополітен-Опера в Нью-Йорку; піднесення національного українського руху в Галичині; початок процесу емансипації жінок, що приводить до можливості їх творчої самореалізації та ін.).

Всі ці елементи цілісної картини життєтворчості видатної співачки, а точніше – потенціальні можливості, які вона зуміла усвідомити й використати, дозволяють пояснити її художній феномен як максимально креативну реалізацію індивідуального екзистенційного сценарію. В зв'язку з цим формулюється один з основних висновків поданої дисертації: поява в українському культурному середовищі співачки такого рівня, що успішно конкурувала на світових сценах з представниками інших національних шкіл, які мали значно кращі умови вже на старті, стала можливою лише завдяки гармонійному співпадінню всіх названих суб'єктивних та об'єктивних рівнів «в потрібному місці й в потрібний час».

Комплексний підхід до розгляду виконавської творчості як до феномену життєтворчості допомагає не тільки виявити внутрішні імпульси, психоемоційні стимули, естетичні пріоритети музиканта, цілі, ним поставлені, прояви індивідуальної креативності – але й показати взаємодію названої творчості з культурним середовищем епохи, нації, регіону, соціальних верств, на які вона спрямована. Подана дисертація мислилась в цьому сенсі як спроба здійснити на науково обґрунтованому рівні узагальнення та культурологічну інтерпретацію значного компендіуму інформації, їй присвяченої, а також пояснення її виняткової популярності в сучасній культурній свідомості – заснування музеїв, встановлення пам'ятників, проведення фестивалів, урочисте святкування ювілеїв, тобто актуалізацію її образу в духовному просторі. Адже за частотою згадок і присутністю як «культурно-інформаційного приводу» в медіа постать Соломії Крушельницької, безперечно, знаходиться на одному з перших місць серед всіх музикантів-виконавців минулого. Тим пояснюється потреба синтетичного представлення усієї її життєтворчості як необхідного продовження всього об'єму емпіричних матеріалів, їй присвячених. Сучасний рівень розвитку гуманістичної науки, в тому числі такого її сегменту, як інтерпретологія, дозволяє представити новий цілісний погляд на спадщину великої артистки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Астапенко Н.В. О. К. Барашкова, А. В. Дарибогова та ін. Сто видатних українців / Н. В. Астапенко, О. К. Барашкова, А. В. Дарибогова та ін. – К. : Вид-во «Арій», 2006. –496с.
2. Бабинець Н.Д. Опері італійських композиторів з репертуару Соломії Крушельницької: методична розробка /Н.Д.Бабинець. – Львів, 2008. – 22 с. – (ЛНМА ім. Лисенка)
3. Бабинець Н. Опері італійських композиторів у репертуарі Соломії Крушельницької /Н.Бабинець //Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. ст. /ред.- упор.О.Смоляк. – Тернопіль: Видавництво Астон 2007. – С 46-51.
4. Бабюк Л. Декада Української опери /Л.Бабюк // Музика, № 4. 1991 – С. 8.
5. Бандрівська Од. Науково-методичні праці, статті, рецензії / О. Бандрівська; [редкол.: С. Павлишин, А. Терещенко, Л. Кияновська та ін.; упоряд., ред., пер., прим., комент. Р.Мисько-Пасічник; передм. Л. Кияновської; вступ. ст. М. Жишкович]. – Львів: Априорі, 2002. –147с. – (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Вип. 6).
6. Бандрівська О. Ще один спогад [про С.Крушельницьку] / О.Бандрівська// Музика.- 1973.- №4. -С.22.
7. Білавич Данута 1904 рік у житті Соломії Крушельницької /Д.Білавич // Просвіта. – 2004.-9 вересня. – С.10.
8. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. Вып. 1. / В. Бобровский. – Изд.2-е, доп. – М.: Изд-во Либроком, 2010. – 267 с.
9. Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз: наукове видання. / Н. Богданова - К.: [НПУ імені М.П.Драгоманова], 2011. – 165с.
10. Булка Ю. Час знаменних звершень /Ю. Булка // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1979. – Вип. 14. – С.3-8.

11. Бусел В. Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови / В. Т. Бусел. – К.: Перун, 2005. – 508с.
12. Вайда – Королевич Я. Жизнь и искусство: Воспоминания оперной певицы / Я. Вайда-Королевич; Пер. з пол. М.Малькова; вступ. ст. «Не только примадонна» Д.Аврова. – Л.; М.: Искусство, 1965. – 344 с: илл.
13. Василюк. Д. Наша гордість [про С. Крушельницьку] / Д. Василюк // Мистецтво, №1, 1966. – С. 30.
14. Вилинская И. Значение репертуара в воспитании певца / И. Вилинская // Вопросы вокальной педагогики: статьи и очерки / [сост. Д.Евтушенко]. – М.: Музыка, 1967. - Вип. 3. – С. 45-67.
15. Видатний співак Олександр Мишуга: спогади / [зібрав І.Деркач]. – Львів: Каменяр, 1964. – 118 с.
16. Выготский Л.С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 171 с.
17. Віночок Соломії Крушельницької [Текст]: поезії і музичні твори. – Тернопіль : Збруч, 1992. – 100 с.
18. Водяний Б. Олексин Б., Ціж М. Короткий словник діячів української музичної культури / Б. Водяний, Б. Олексин, М. Ціж; Всеукр. Т-во «Просвіта» ім. Т.Шевченка, Тернопіль. обл. вид-ня. – Тернопіль: Чумацький шлях, 1992. – С.48.
19. Вокальне мистецтво: історія та сучасність: зб. статей / [ред.-упоряд. М. Жишкович. – Львів: Сполом, 2010. – 201 с. – Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 24. Серія: виконавське мистецтво. Кн. 11.
20. Врублевская В. В. Соломия Крушельницкая: роман-биография / В. В.Врублевская; пер. с укр. Н.Орловой. - М.: Сов. писатель, 1989. – 400 с.
21. Генсірук С. Збережемо ліс – збережемо державу / С. Генсірук; розмовляв Б. Залізник // Універсум, № 11\12, 1997. – С.20-22. – (Фото С. Крушельницької з учнями та Б. Дрималиком, 1948р.).
22. Генсірук С. Поруч з Карузо і Шаляпіним / С. Генсірук // Вільне життя, 22 вересня, 1963. – С.3.

23. Генсірук С. Щастя бути її учнем // Літературна Україна. 24 вересня, 1963. – С.4.
24. Герета.І.П. Музей Соломії Крушельницької: [нарис-путівник] / Ігор Герета. - Львів: Каменяр,1978. – 58с.
25. Гнидь Б. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ ім. П.І.Чайковського (1971-2001): посібник / Б. Гнидь. – К.: вид-во НМАУ ім. П. Чайковського, 2002. – 96 с.
26. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: підручник / Б. Гнидь. - К: НМАУ, 1997. – 320с.
27. Головащенко М. Українська італійка Соломія Крушельницька /М.Головащенко// Музика. №1, 1998. – С. 19.
28. Горинь В. Невідомі листи С. Крушельницької до М. Грушевської / В. Горинь // Дзвін, 1993, №3. - С.97-102.
29. Горницький Н. Лебедина пісня співачки (Світло її таланту. Із спогадів про С. Крушельницьку) / Н. Горницький // Жовтень, №9,1973. – С. 122 – 123.
30. Грабович Г. До питання про критичне самоусвідомлення в українській думці ХІХ століття: Шевченко, Куліш, Драгоманов / Г.Грабович // Сучасність, №12, 1996. - С. 90-94.
31. Гуменюк М.Соломія Крушельницька / М. Гуменюк // Жовтень, №9, 1955. – С. 7 – 102.
32. Демочко К. Мистецька Буковина. Нариси з минулого / К. Демочко. – К.: Мистецтво, 1968. - 175с.
33. Демочко К. Незабутній концерт [Про М. Менцинського] / К. Демочко // Демочко К. Музична Буковина: Сторінки історії. - К.: Музична Україна, 1990. – С. 90-99.
34. Деркач І. Шлях трояндами стелився [До 85-річчя з дня народження С.Крушельницької] / І. Деркач // Вітчизна, № 9, 1958. – С. 195 – 202.
35. Домет (Садовський В.) Йосиф Кишакевич. Біографічний начерк / Домет (В.Садовський) // Альманах музичний: літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904. - Львів, 1904. – 57с.

36. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності: монографія / І. Драч. – Суми: [Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка], 2002.- 228с.
37. Дувірак Д. Відлуння епохи у класах його... [90-ліття Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові] / Д. Дувірак // Музика, №3, 1994. – С. 20-21.
38. Дюраль Дж. Артисти, яких ми ще не чули [Про С. Крушельницьку] / Дж. Дюраль // Культура і життя, 20 вересня, 1973. – С. 3.
39. Жишкович М. Вокально-педагогічні принципи Валерія Висоцького: метод. рек. для студентів вищ. навч. закл. культури і мистецтв / М. Жишкович. – К., 2004. – 40 с.
40. Жишкович Мирослава Андріївна. Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: дис. ...канд..мистецтвознавства: 17.00.03 / М. А. Жишкович; ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2006. – 246 с.
41. Жишкович М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст. / М. Жишкович. – Львів: СПОЛОМ, 2012. – 256 с.
42. Жишкович М. Професор Валерій Висоцький – визначний представник галицької вокальної школи останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. / М. Жишкович // Наукові читання, присвячені 129-ій річниці від дня народження Соломії Крушельницької: матеріали (Львів, 23 вересня 2001 р.) // Муз.- мемор. Музей С.Крушельницької у Львові; ред. – упоряд. Р. Мисько-Пасічник. – Львів, 2002. – С.11-15.
43. Жишкович М. У спів закохана: До 100-річчя від дня народження Одарки Бандрівської / М. Жишкович // Дзвін, № 8, 2002. – С. 105 – 106.
44. Загайкевич М. Великій артистці / М. Загайкевич // Музика, №4, 1980. – С. 33.
45. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра / М. Загайкевич. – К.: Музична Україна, 1986. – 175 с.

46. Заєць Ганна. Вибух Везувію. Епізод з життя С.Крушельницької / Г. Заєць // Літературна Україна, 18 вересня, 1973.
47. Заєць Г. Світла поява. Кілька епізодів з життя С.Крушельницької / Г. Заєць // Дніпро. № 2,1974. – С. 115-127.
48. Зайко М. Славетна Соломія Крушельницька як вольова особистість / М. Загайко // Українська музична газета, № Злипень-серпень 2009. – С. 12.
49. Залеський Осип. С.Крушельницька / О. Залеський // Вісті = Herald. – Minneapolis, USA, 1964. – Ч.3 (10). – С. 15 – 17.
50. Зелінський Олександр. Безсмертя співу (До 100-річчя від дня народження Соломії Крушельницької) / О. Зелінський // Жовтень, № 9, 1973. – С. 113-119: іл.
51. Золотий тенор Львівської «гранд – опера» у Тернополі [інтерв'ю з Р. Вітошинським] / записав В. Боднарчук // Соломія, жовтень – листопад, 1997. – С.7.
52. Зоріна Л. Учениця Соломії Крушельницької [Б. Антоневиц] / Л. Зоріна // Прикарпатська правда, 16 травня, 2002.
53. Ельгорт Б. Гучне «Браво» До 95-річчя з дня народження С. А. Крушельницької / Б. Ельгорт // Вільне життя, 22 вересня, 1968.
54. Етимологічний словник української мови. У 7-ми т. / укл. Г. В. Болдирев, В. Т. Коломієць, А. П. Критенко та ін.; редкол.: О. С. Мельничук (гол. ред.) та ін. – К.: Наук. думка, 1983. – Т. I. – 540 с.; Т. II. – К.: Наук. думка, 1985. – 528 с.
55. Іванцев Л. І. Становлення особистості майбутнього вчителя як суб'єкта життєтворчості: автореф. дис.на здобуття наук.ступеня канд. психол. Наук: спец. 19.00.07 / Л. І. Іванцев; Ін-т психології ім. Г. С. Костюка АПН України.- К., 2003.- 19 с.
56. Ільницька (Тіпакова) М. Півстоліття тому / М. Ільницька // Музика, № 3, 1996. – С. 26-27.
57. Ільницька (Тіпакова) М. Що нагадало фото /М.Ільницька// Музика, № 4, 1989. – С.5-6. – (Фото С.Крушельницької).

58. Історія української музики. В.6 т. Т.4.: 1917-1941 / АН УРСР; Ін-т мистец., фолькл. та етногр. ім. М.Т.Рильського; редкол. тому: Л.О. Пархоменко, О.У.Литвинова, М.Б.Фільц. – К.: Наук. думка, 1992. – 615с.
59. Касьянов Г.В. Теорії нації та націоналізму: монографія / Г. В. Касьянов. – К.: Либідь, 1999. – 210 с.
60. Каталог тематичних виставок (1992 – 1996 рр.) / Муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові; упоряд. Д. Білавич; вступ. ст. Л. Яросевич. – Львів, 1998. – 104 с.:іл.
61. Каталог тематичних виставок: (1997 – 2001 рр.) / Муз.-мемор. музей С. Крушельницької у Львові; упоряд. Д. Білавич; редкол.: Г.Тихобаєва, І.Лужецька. – Львів: Ліга – Прес, 2002.– 169 с.: іл.
62. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження / О. Катрич. – К.;-Дрогобич: Відродження, 2000. – 98 с.
63. Кафедра академічного співу // Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка.-2-е вид.доповн.- Львів: Сполом, 2008.- С.45-70.
64. Кирик Л. Український соловейко /Л. Кирик // Галичанка, Листопад, 1990. – – С.4-5. – (2 фото С.Крушельницької.)
65. Кияновська Л. Життєтворчість Соломії Крушельницької в контексті української емансипації Галичини / Л. Кияновська // Соломія Крушельницька та українська духовність: зб. статей / ред.-упоряд. О. Смоляк, П. Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2012. – 208 с.
66. Кияновська Л. Основні етапи польсько-українських музичних взаємозв'язків у Львові у ХІХ – першій половині ХХ ст. / Л. Кияновська // Музика Галичини = Musica Galiciana / ред.- упоряд. Ю. Ясіновський. – Львів: Сполом , 1999. – Т.2. – С.62-68.
67. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.
68. Кобилянська О. Слова зворушеного серця. Щоденники. Автобіографія. Листи. Статті та спогади / О.Кобилянська. – К. : Дніпро, 1982. –225 с.

69. Кобилянська О. Царівна / О. Кобилянська. – К.: Дніпро, 1994. – 145с.
70. Кодлубай І. Нога О. Нариси з історії львівської моди кінця ХІІІ –початку ХХ століть : Історико-мистецтвознавчий аспект / І. Колдубай, О. Нога. – Львів, 1999. – 190с.
71. Козуля О. Богині сцени / О. Козуля // Козуля О. Жінки в історії України. – К.:Український центр духовної культури, 1993. – С. 75-81.
72. Козуля О. Жінки в історії України / О. Козуля. – К. : Український центр духовної культури, 1993. –255 с.
73. Концертмейстерська діяльність: історія, теорія, практика: зб. статей / ред.-упоряд. Л. М. Ніколаєва. – Львів: Сполом, 2005. –108 с.
74. Корній Л. Історія української музики: підручник. Ч.3.: ХІХ ст. – К.; Нью-Йорк: Вид-во М.П.Коць, 2001. – 480 с.
75. Котляревський А. Спогад [Про А.М.Солтиса] / А.Котляревський // Культура і життя, 12 серпня, 1990. – С. 7.
76. Кранацький Г. Ліс і пісня [Про С.Генсірука] /Г.Кранацький // Шлях перемоги, 10 грудня, 1994. – С. 8.
77. Кривицька Леся. Зоріє образ Соломії / Л. Кривицька // Соломія Крушельницька.У 2-х ч. / упоряд. М.Головащенко. – К.: Музична Україна, 1978.- Ч.І: Спогади. –С.220-225.
78. Кримський С.Б. Запити філософських смислів / С. Кримський.– К.: Вид.ПАРАПАН, 2003. –112 с.
79. Крушельницька М. «Інституція під назвою консерваторія – заклад середнього рівня...» / М. Крушельницька // Українська музична газета, Січень, 1994. – С. 3.
80. Крушельницька С. Аперамо Сибілла. Живою музикою... / С.Крушельницька // Культура і життя, 23 вересня, 1973.
81. Крушельницька Соломія (23.09.1872 – 16.11.1952): Бібліографічний покажчик / Упр. культури Терноп. облдержадміністрації; Терноп. обл. універс. наук. б-ка; Упоряд. Ленчишин А. О.; Передм. «Співачка світової слави» Медведика П. К. - Т.: Підручники і посібники, 2007. - 110 с.

82. Крушельницька Соломія (про неї)// Пилип'юк В., Гоян Я. Микола Колесса – лицар нації / Я. Гоян, В. Пилип'юк. – Львів: Вид-во «Світло і тінь», 2003. – С. 163-165.
83. Крушельницька Соломія // Краса і гордість Львівщини: Енциклопедично-біографічний довідник. – Львів: Віка. 2007. – Вип.1: Львівщина та львів'яни. – С. 375.
84. Крушельницька Соломія (про неї) // Голос України. 20 лютого 1999. – С. 8 – 9.
85. Кузнецов В.Т. Герменевтика и гуманитарное познание / В. Т. Кузнецов. – М., 1991. – 63 с.
86. Культурне життя в Україні. Західні землі: документи і матеріали. Т.1: 1939-1953 / НАНУ; Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича; упоряд.: Т. Галайчак, О. Луцький, Б. Микитів та ін. – К.: Наукова думка, 1995. – 748 с.: іл.
87. Культурологія: учебник для студ. техн. вузов/ [под ред. Н.Г. Багдасарьян]. - М.:Высш. школа, 1999. – 68 с.
88. Ламперти Франческо. Искусство пения (L'arte del canto) по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам: Учебное пособие. – 2-е изд; испр. – СПб: Изд-во «Лань», Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009. – С. 165 – 183.
89. Лига В. З піснею в серці: Диригенту і педагогу Євгену Вахняку – 80 / В. Лига // За вільну Україну, 3 грудня, 1992. – С. 4.
90. Лига В. Сіяч пісенної творчості : Диригентові і педагогу Є. Вахняку – 80 / В. Лига // Дзвін, №4-6, 1993. – С. 169-170.
91. Ліс і пісня у серці його назавжди : [про С. Генсірука] / М. Гринишин, С. Стойко, Л. Копій та ін. // Універсам, №5/8, 2006. – С. 71-74.
92. Лужецька І. Ім'я Василя Барвінського у документальних пам'ятках фонду Музично-меморіального музею С. Крушельницької у Львові / І. Лужецька // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: ст. та мат. / ред.- упоряд. О. Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003. – С.160-166.

93. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, вступи. Т.1 / НАНУ; Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича; упоряд., ред., вступ. ст., пер. та прим. З.Штундер. – Львів: Вид-во М.Коць, 1999. – 495с.:іл.- (Сер.: Історія української музики. Вип.5).
94. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, вступи. Т.2 / НАНУ; Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича; упоряд., ред., пер. і прим. З.Штундер. – Львів: Вид-во М. Коць, 2000. – 816 с.: (Сер.: Історія української музики. Вип.5).
95. Льюос Гельмут. Прометей в музиці / Гельмут Льюос // Вокальне мистецтво: історія та сучасність. Серія: виконавське мистецтво. Кн. 11. - Львів: Сполом, 2010. – Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 24.
96. Магурскай М. Мій перший вчитель прекрасного [О.Носалевич] / М. Магурскай // Червоний прапор, 26 січня, 1985. – С. 4.
97. Мазепа Л. Львівська консерваторія / Л. Мазепа // Українська радянська енциклопедія / голов. редкол. : О. К. Антонов, Б. М. Бабій, Ф. С. Бабичев та ін. – 2 -ге. вид. – К.:Головна редакція УРЕ, 1981. – Т. 6. – С. 268-269.
98. Мазепа Л. Львовская консерватория / Л. Мазепа // Украинская советская энциклопедия / глав. редколл.: О. К. Антонов, Б. М. Бабий, Ф. С. Бабичев и др. – К.: Главная редакция УСЄ, 1981. – Т. 6. – С.181 – 182.
99. Мазепа Л. Львівський оперний /Л. Мазепа // Музика, №5, 1985. – С. 22-23.
100. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова: (З неопублікованого) / Л. Мазепа. – Львів: Сполом, 2001. – 280 с.
101. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові. У 2-х т. Т.1. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів: Сполом, 2003. – 288 с.
102. Майданська С. Голос Крушельницької / С. Майданська // Вітчизна, №5, 1973. – С. 12.
103. Мала українська музична енциклопедія / опрац. О.Залеський. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1971. –125с.
104. Масикевич О. Соломіїн вересень: Незабутній голос /О. Масикевич // Вільне життя, 22 вересня, 1973. – С. 3-4.- (2 фото С.Крушельницької.)

105. Маслоу А. Г. Мотивация и личность. / А. Г. Маслоу – СПб.: Евразия, 1999. – 478 с.
106. Медведик П. Діячі української музичної культури / П. Медведик // Записки Наукового товариства ім. Шевченка: Праці музикознавчої комісії / ред.тому: О. Купчинський, Ю. Ясиновський. – Львів: вид-во НТШ, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 370-455.
107. Медведик П. Катерина Рубчакова / П. Медведик. – К.: Мистецтво, 1989. – 107 с.: іл.
108. Мелех-Яросевич Л. Українські співаки на польських оперних сценах / Л. Мелех-Яросевич // Дзвін, №8, 1996. – С.105 – 119. – (3 фото С. Крушельницької.)
109. Мельничук Б. Соломія Крушельницька: Драма-легенда / Богдан Мельничук, Іван Ляховський. – Тернопіль, 1994 р. – 57 с.
110. Мирослав Скала-Старицький (Miro Scala): Перший тенор Королівської Опери «Ля Моне» в Брюсселі: (Автобіографічні нариси) / М. Скала-Старицький; ред., упоряд. і доповн. І. Соневицький. – Львів, 2000. – 103 с.
111. Мисько-Пасічник Р. Матеріали до літопису життя Соломії Крушельницької / Р. Мисько-Пасічник// Вісник ЛНУ. Серія Мистецтвознавство.– Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2002. – Вип. 2. – С. 273-299.
112. Михальчишин Я. З музикою крізь життя; упоряд., вступ. ст. Л. Мелех-Яросевич. / Я. Михальчишин. – Львів: Каменяр, 1992. – 231с.
113. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / автор-упоряд. М. Головащенко. – К.: Рада, 1995. – 462 с.: іл.
114. Морозов В. П. Художественный тип личности: новые критерии в системе комплексного подхода в разработке проблемы / В. П. Морозов // Художественный тип человека. Комплексные исследования. - М.: Прогресс, 1994. - С. 90-91.
115. Мурашкіна О. В. Модель школи життєвої компетентності / О. В. Мурашкіна // Моделі компетентного випускника 12-річної школи: сутність, пріоритети, пошук відповідей на виклики ХХІ століття : матер.

- всеукр. наук.-пошук. конф. (Київ, 16-17 трав. 2007 р.). – К.; Донецьк: Акад. пед. Наук Укр., ін-т педагогіки АПН Укр. - 2007. – Т.1.-395с.
116. Назайкинський Е.В. Логика музикальної композиції. / Е. В. Назайкинський – М.:Музыка, 1982. – 319 с.
117. Народні пісні з села Соломії Крушельницької [Текст] : записані в селі Біла Тернопільського району Тернопільської області / упоряд.: П.Медведик, О.Смоляк. – Тернопіль : Збруч, 1993. –190с.
118. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. // Сочинения в 2 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 47-157.
119. Павлишин С. Замечательная украинская певица / С. Павлишин // Советская музыка, №2, 1959. – С. 128-131. (Фото С.Крушельницької.)
120. Паламарчук О., Пилип'юк В. Львівська опера: фотоальбом/О.Паламарчук,В.Пилип'юк.– Львів: Світло й Тінь, 2000. – 156с.:іл. –До 100-річчя Львівського держ. акад. театру опери та балету ім.І.Франка.-Тексти укр., англ. мовами.
121. Паламарчук О. Три покоління митців / О. Паламарчук // Вільна Україна, 22 серпня, 1989. — С.3.
122. Паламарчук О. Світ моїх зацікавлень / О.Паламарчук.– Львів: Сполом, 2006. – 399с.
123. Педан Ю. Голос, що не мав паралелей / Ю. Педан// Всесвіт, №6, 1978. – С. 210.
124. Педан Ю. «Вокальні паралелі» Дж. Лаурі Вольпі / Ю. Педан // Музыка, № 1, 1979. — С.26.
125. Пилатюк О. Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму: дис. ...канд. Мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Олена Борисівна Пилатюк; ЛДМА ім. М.Лисенка. – Львів, 2006. – 277 с.
126. Пилипчук Р. Видатна українська співачка: [85 років від дня народження С.Крушельницької] / Р. Пилипчук // Радянська Буковина, 23 вересня, 1958.
127. Пилипчук Р. Рідні пісні Соломії Крушельницької /Р. Пилипчук // Народна

- творчість та етнографія, №4, 1964. – С.65-72.
128. Письменна Н. Марія Байко / Н. Письменна // Митці Львівщини: Календар ювіл. і пам'ят. дат на 1996 р. / уклад.: Н.Письменна, М.Кривенко. – Львів, 1996. – С.15-16.
129. Полисаєва, В. Я. Три спогади з дитинства...: до 140-річчя від дня народження С. Крушельницької / В. Я. Полисаєва // Позакласний час. №13-14, 2012. – С.98-99. – Не журись! Часопис для організаторів молодіжного дозвілля.
130. Популярная психологическая энциклопедия. - М.: Эксмо. С.С. Степанов, 2005. – 661с.
131. Провідники духовності в Україні: довідник / за ред. І. Ф. Кураса. – К.: Вища школа, 2003. –365с.
132. Райс Ю. Коли Краків аплодував Мишугі / Ю. Райс // Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листи / упоряд., вступ. ст. прим. М.Головащенко. – К.: Музична Україна, 1971. – С. 448-454.
133. Реп'ях С. Геніальна українська співачка (До 85-річчя з дня народження С. А. Крушельницької) / С. Реп'ях // Вінницька правда. 26 вересня, 1958.
134. Риндик Г. «Дружить з піснею а живе лісом». [про С.Генсірука] / Г. Риндик // Освіта лісівника, Листопад, 1994. – С.1.
135. 130 років від дня народження Крушельницької Соломії Амвросіївни // Література до знаменних і пам'ятних дат Тернопільщини на 2002р. : бібліограф. список / уклад. М.В.Друневич. – Тернопіль, 2002. – С. 81-85.
136. Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60 – 80-х рр. ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук.ступення д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Володимир Іванович Рожок; Національна музична академія України ім. П.Чайковського. – К., 1997. - 18 с.
137. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд /А. Рудницький. – Мюнхен: Днапрова хвиля, 1963. –406с.
138. Рудницький М. У розпалі почуттів [про С. Крушельницьку] /

- М. Рудницький // Рудницький М. Непередбачені зустрічі. – Львів: Каменяр, 1969. – С. 5-15.
139. Руссова С. М. Типологія образу автора в ліричному тексті (на матеріалі російської та української поезії ХХ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: спец. 10.01.06 – теорія літератури / Світлана Миколаївна Руссова; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2003. – 20 с.
140. Самая очаровательная Баттерфляй: 23 сентября исполнилось 130 лет со дня рождения украинской оперной дивы С. Крушельницкой /материал подгот.: О. Гончарук, Л. Марчук // Комсомольская правда в Украине, 25 сентября, 2002. – С.12-13.
141. Соломія Крушельницька очима сучасників. /упор. Михайло Головащенко// Всесвіт, № 10, 1973 – С. 193-198: іл.
142. Славетна співачка: Спогади і статті про Соломію Крушельницьку/ [упоряд. і вступ. ст. І. Деркач]. – Львів: Книжк.-журн.вид-во, 1956. – 97 с. :іл.
143. Служинська З. Савчинські // Із забуття: Генеалогічні дослідження / упоряд. З. Служинська. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2002. – С. 45-74.
144. Тихобаєва Г., Криворучка І. Соломія Крушельницька. Міста і слава. / Г. Тихобаєва, І. Криворучка. – Львів: Апріорі, 2009. – 167 с.
145. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2-х ч. Ч.1: Спогади/ вступ. ст., упор., прим. М. Головащенко.– К.: Музична Україна, 1978.– 398 с.:іл.
146. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2-х ч. Ч.2: Матеріали. Листування/ вступ. ст., упор., прим. М. Головащенко. – К.: Музична Україна, 1979.– 447 с. :іл.
147. Соломія Крушельницька та світова музична культура: статті та матеріали / голов. ред. Олег Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2002. – 68 с.
148. Соломія Крушельницька та світовий музичний простір: зб. статей. – Тернопіль: Астон, 2007.- 187с.
149. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: статті та матеріали / [упоряд.

- Медведик П., Мисько-Пасічник Р.] – Тернопіль: Джура, 2008. – 392 с.
150. Стех Я. Легендарна Соломія // Свобода. – 1999. – 20 серп. – С.19. – (Фото С.Крушельницької. – Окремий відбиток.)
151. 100 найвідоміших українців / Гнатюк М., Громовенко Л., Семака Л., Скорульська Р., Стус Д., Удовик С. – М.: Вече; К.: Орфей, 2001. – 584 с.
152. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. - Львів: Сполом, 2003. –256с.- До 150-річчя заснування Академії.-(ЛДМА ім.М.Лисенка).
153. Сохань Л.В. Искусство жизнетворчества. Предназначение. Жизнетворчество. Судьба: Социологические очерки, социально-психологические эссе, интервью, глоссарий / Л.В. Сохань. – К.: Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2010. – 97 с.
154. Сохань Л. В. Поэзия жизнетворчества. Размышления о таинствах души и превратности человеческой жизни: стихи, афоризмы. максимы, сентенции, психологические эссе / Л. Сохань. – К.: Издательский Дом Дм. Бураго, 2009. – 66 с.
155. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Франка/ А. Терещенко. – К.: Музична Україна, 1989. – 208 с.
156. Тихобаєва Г. Високого класу талант: [про О. Бандрівську] / Г. Тихобаєва // Просвіта, Березень, 1994. – С.4-5.
157. Тихобаєва Г. Одарка Бандрівська (1902-1981) / Г. Тихобаєва // Митці Львівщини: Календар ювілейних і пам'ятних дат на 2002 р. / ЛДОУНБ, музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові; упорядники: Н. Письменна, М. Кривенко. – Львів, 2002. – С. 34-37.
158. Тихобаєва Г. Співачка-педагог [О. Бандрівська] /Г.Тихобаєва// Свобода. – 1997. – 6 черв.
159. Тодорчук І. Незабутня Соломія / І. Тодорчук // Україна, № 40, 1978. – С. 16.
160. Українки в історії.– К. : Либідь, 2004. –328 с.
161. Франкл Виктор. Человек в поисках смысла. - Москва: Прогресс, 1990. – 368 с.

162. Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Ильичев Л. Ф., Федосеев П. Н. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 210 с.
163. Франко І. Жіноча неволя в руських піснях народних / І.Франко // Франко І. Твори: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. - С. 210 – 253.
164. Хьелл Л. Зиглер Д. Теории личности / Л. Хьелл, Д. Зиглер – СПб.; М.; Харьков; Минск, 2001. –157 с.
165. Хейзинга Й. НОМО LUDENS: статьи по истории культуры / Й.Хейзинга; сост., перевод. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; науч. коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс традиция, 1997. –239 с.
166. Холл К.С. Теории личности: пер. с англ. / К. С. Холл, Г. Линдсей. – М.: «КСП+», 1997. –189 с.
167. Царук С. М. Діяльність Олександра Мишуги в контексті розвитку вокального мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст.: дис на здобуття наук. ступеня канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / С. М. Царук. – Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 2013. – 204 с.
168. Чуйко О. Чи віднайдуться рукописи Василя Барвінського?: Нотатки з приводу ювілею і не тільки.../ О.Чуйко // Просвіта, 1993. Квітень. – С.6.:іл.
169. Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина: Регіональний історично-мемуарний збірник. Т. II. Український архів. т. XXXV. - Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1983. – С. 51.
170. Шульга Л. Тихобаєва Г. Крушельницькі / Л. Шульга, Г. Тихобаєва // Галицька брама, Грудень, 1995. – С.8-9. – (Фото С.Крушельницької.)
171. Юрій Крих: Спогади. Статті. Рецензії. Листування / Ю. Крих; упоряд. Т. Крих. – Коломия: Вік, 1996. –96с.: іл.
172. Яросевич Л. Український театр «Руської Бесіди» другої половини ХІХ-перших десятиліть ХХст. (Злети і падіння; українсько-польські культурологічні контакти) /Л.Яросевич // Na pograniczu kultur= на пограниччі культур: materiały Międzynarodowego Sympozyjumu Naukowego “Na pograniczu kultur”, (13-15 listopada 2000r. W Przemyślu) \ pod red. О. Popowicz. – Przemyśl, 2000. – S. 67-79.

ІНОЗЕМНІ ВИДАННЯ

173. Dziennik Robotnik.- 1933.-№209, 20/VI. № 209, 20/VI.
174. Gardner H. Frames of mind: The theory of multiple intelligence /H. Gardner. – New York, Basic Books, 1983. – 467 p.
175. Gardner H. Intelligence Reframed: Multiple intelligences for the 21st century / H. Gardner. – New York: Basic Books, 1999. – 292 p.
176. James A. Stark, Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy / James A. Stark. – Toronto: University of Toronto Press, 2003. – 325 s.
177. Jarosewycz L. Śpiewacy ukraińscy na polskich scenach operowych / L. Jarosewycz // Kamerton : Kwartalnik, № 1\2, Rzeszów, 1997. – S. 78-97: il.
178. Korolewicz –Waydowa J. Sztuka i życie: Mój pamiętnik / J. Korolewicz – Waydowa; tekst oprac., przedm. i koment. Opatrzył A. Gozdawa-Reutt. – Wrocław: Ossolineum, 1958. –421 s.
179. Korolewicz-Waydowa J. Sztuka i życie. Mój pamiętnik / J. Korolewicz-Waydowa.-Wyd. II. – Wrocław,-Warszawa,-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969. – 425 s.
180. Lavis S. Brint. Madame Butterfly. Monography / Brint S. Lavis – New York, 2005. – 186 p.
181. Lipps Theodor. Empathy, Inner Imitation and Sense-Feelings / Th. Lipps // A Modern Book of Esthetics. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979. - P. 374-382.
182. Lubowiecka M. Artyści z Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego w Teatrze Operowym we Lwowie w latach 1880-1900 / M.Lubowiecka // Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich: (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) / pod red. L. Mazepy. – Rzeszów, Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1997. – T. 7. – S. 118-122.
183. Maragliano Mori R. Gli otto punti essenziali del sistema del bel canto, in "S. Cecilia"/R. Maragliano Mori.- Roma IX.- (1960).- № 2.

184. Maslow A. Motivation and personality/A. Maslow. – New York: Harper and Row, 1970. – 369 p.
185. Maslow A. Toward a psychology of being, 2d ed/ A.Maslow. – New York: Van Nostrand, 1968.
186. Mazepa L. Adam Didur we Lwowie / L. Mazepa. – Wrocław, Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2002. – 262 s.
187. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772-1918) / L. Mazepa // Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich: (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945). Pod red. L. Mazepy. - Rzeszów, Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1997. – T. 1. – S. 81-102.
188. Moir A. Jassi D. Plec Mozgu / A.Moir, D. Jassi / - Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993. – 101 s.
189. Nightingale of Ukraine: (In honor of the birth centennial of Solomiya Krushelnitska) \ \ News from Ukraine. – 1973. - № 37. – P. 3. – (3 фото С.Крушельницької. – Окремий відбиток.)
190. Nightingale of Ukraine: (In honor of the birth centennial of Solomiya Krushelnitska) \ \ Promin. – 1973. – November. – P. 17 – 18.: (фото С. Крушельницької.).
191. Nightingale of Ukraine: (In honor of the birth centennial of Solomiya Krushelnitska) \ \ The Ukrainian Canadian: Window on a Cultural Heritage. – 1973. - November. – P. 20 – 21. – (3 фото С. Крушельницької.)
192. Ottawa-Rogalska Z. Lwy spyd ratusza słuchają muzyki /Z. Ottawa-Rogalska; przedm. W. Dzieduszyckiego – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1987. – 15s.
193. Reiss J. Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki /J. Reiss. – Warszawa; Łódź, 1948.
194. Reiss J. W. Mała encyklopedia muzyki /J.W. Reiss . – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1960. – 922 s.
195. Solarska-Zachuta A. Teatr Lwowski w latach 1890-1918. Wprowadzenie /

- A. Solarska-Zachuta // Dzieje teatru polskiego. Teatr polski w latach 1890-1918: Zabór austriacki i pruski. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. – S. 199-228.
196. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. – 1884/85; (далі – SWGTM)
197. SWGTM. – 1891/92.
198. SWGTM. – 1892/93.
199. Steiner W. (Hg.) 175 Jahre Musikverein/ W.Steiner//Musikschule-Konservatorium in Innsbruck.- Innsbruck, 1993.- S.11–136.
200. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918/ A. Wypych-Gawrońska. – Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, 1999. –407 s.

ІНТЕРНЕТ РЕСУРСИ

202. Забужко Оксана. Вони питають, чи єсть у нас культура [електронний ресурс] / О. Забужко // Українська правда, 23 березня 2007. – Режим доступу в Інтернеті:
<http://www.pravda.com.ua/articles/2007/03/23/3220054/>.
203. Інтелігентність [електронний ресурс]. - Режим доступу в Інтернеті:
 // <http://psychologiya.org.ua/intelegentnisty.html>
204. Лозинський Михайло. Михайло Павлик, його життє і діяльність [електронний ресурс]/ М.Лозинський.- Відень: Виданне Союзу Визволення України, 1917. - Режим доступу в Інтернеті:
www.ukrstor.com/ukrstor/pavlik_zd.html
205. Стороженко І. Українська жінка часів Козаччини [електронний ресурс]/ І. Стороженко // Україна incognita.-2006.- 06.03.2006.
 Режим доступу в Інтернеті:
<http://www.ridnaukraina.com/view.aspx?type=news&lang=1&nid=327&id=95>
206. Gassner Burghard (2006): Empathie in der Pädagogik.: Theorien,

Implikationen, Bedeutung, Umsetzung.: Inaugural-Dissertation. [электронный ресурс] /Gassner Burghard; Ruprecht-Karls-Universität.- Heidelberg, 2006.-
Режим доступа в Интернеті: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/7224>
(05.12.2014)