

33. *Yuzhnyi Krai* [The Southern Land] (1898), *May 24, no. 1408*. Retrieved from: <https://en.calameo.com/read/00442306276d38bef83fd> [Accessed 15 September 2022] (in Russian);
34. *Zwanko, Lubow* (2018). Polscy architekci Charkowa – Bolesław Michałowski i Marian Józef Zdzisław Charmański: szkic o życiu i twórczości. *Studia z architektury Nowoczesnej*, no. 6, pp. 47–69 (in Polish)
35. *Zwanko, Lubow* (2018). Spuścizna architektów Polaków na mapie Charkowa. vol. VI [The legacy of Polish architects on the map of Kharkiv. vol. VI]. *Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House*, Warszawa–Toruń, pp. 181–196 (in Polish)
36. *Zwanko, Lubow*. (2019). Wybitni polacy i Charkow: słownik biograficzny (1805–1918) [Prominent Poles and Kharkiv: Biographical Dictionary (1805–1918): monograph], Charkow, 394 p. (in Polish).

Received 10.08.2022

Received in revised form 22.09.2022

Accepted 30.09.2022

DOI: 10.15421/272220

UDC 94:78] (477.5)"18/19

Т. Ф. Литвинова, Є. О. Бікбаєва

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Дніпро, Україна

МУЗИЧНІ ВПОДОБАННЯ ДВОРЯНСТВА ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ ЯК ОБ'ЄКТ ІСТОРИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

E-mail: litvinova.tf@i.ua

ORCID: 0000-0002-8682-2819

ResearcherID: G-1951-2019

E-mail: bikbaevaliza0507@gmail.com

Анотація. Мета статті полягає у виявленні специфіки музично-театральної культури дворянства України першої половини XIX ст. *Актуальність теми* визначена її міждисциплінарним і сюжетним виміром та орієнтацією на такі важливі для сучасної української історіографії напрями, як історія повсякдення, «нова» історія дозвілля, музична географія, що дає змогу розширити уявлення про розвиток української культури в «довгому» XIX ст., через аналіз символічних практик виявити вплив мистецтва на формування колективної та індивідуальної модерної української ідентичності, визначити місце соціальної еліти в культурному процесі. Історичні студії під таким кутом зору можуть сприяти розширенню уявлень про культурний ландшафт України. Додатковим аргументом на користь актуальності теми є також звернення уваги саме на дворянство, музичні вподобання якого практично не привернули спеціальної уваги науковців. *Методологічною основою* стали принципи науковості та історизму, які орієнтують досліджувати епоху та людину певної доби з урахуванням особливостей тогочасної культури, загальнонаукові методи (аналіз та синтез) та методи історичної науки (хронологічний, історико-генетичний, історико-порівняльний, історіографічний, джерелознавчий), а також підходи таких напрямів, як історія повсякдення, історія дозвілля, музична географія, що дають змогу зрозуміти способи, якими люди освоювали світ, звернути увагу на провінцію, локальні людські спільноти, виявити специфіки нової поведінки, нових практик дозвілля, особливо на переламі культурних епох. *Основні результати* полягають у представленні особливостей музичних смаків дворянства першої половини XIX ст. На основі аналізу *джерельного комплексу* показано місце музики в повсякденні дворянства, а також спростовано поширений стереотип про його відхід від національної культури і, відповідно, про «зросійщення» української соціальної еліти.

Ключові слова: дворянство, музична культура України, «культурні гнізда», музична географія, національні ідентичності.

T. F. Lytvynova, Y. O. Bikbaieva

Oles Honchar Dnipro National University, Dnipro, Ukraine

Musical preferences of the NOBILITY OF LEFT BANK UKRAINE as an object of historical research

Annotation. *The purpose* of the article is to reveal the specifics of the music and theater culture of the nobility of Ukraine in the first half of the XIX century. *The topicality of the topic* is determined by its interdisciplinary and plot dimension and orientation to such important directions for modern Ukrainian historiography as everyday history, «new» history of leisure, musical geography, which allows expanding the idea of the development of Ukrainian culture in a «long» XIX century, through analysis of symbolic practices to reveal the influence of art on the formation of collective and individual modern Ukrainian identity, to determine the place of the social elite in the cultural process. Historical studies from this point of view can contribute to the expansion of ideas about the cultural landscape of Ukraine. An additional argument in favor of the topicality of the topic is also paying attention to the nobility, whose musical preferences have practically not attracted the special attention of scientists. *The methodological basis* was the principles of science and historicism, which orient to explore of an era and a person of a certain era, taking into account the peculiarities of the contemporary culture, general scientific methods (analysis and synthesis) and methods of historical science (chronological, historical-genetic, historical-comparative, historiographical, source studies), and as well as approaches of such areas as everyday history, history of leisure, musical geography, which allow us to understand the ways in which people mastered the world, to pay attention to the province, to local human communities, to reveal the specifics of new behavior, new leisure practices, especially at the turn of cultural epochs. *The main results* are presented in features of the musical tastes of the nobility of the first half of the XIX century. It preserved the best examples of Ukrainian songs, created original works based on folk melos. Based on the analysis of *the source complex*, the place of music in everyday nobility is shown, organic combination of Ukrainian folk music and European cultural innovations, as well as the widespread stereotype about its departure from national culture and, accordingly, about the «unification» of the Ukrainian social elite, is refuted.

Keywords: nobility, musical culture of Ukraine, «cultural nests», musical geography, national identities.

Вступ. Шляхи розвитку української культури в «довгому» ХІХ ст., вплив мистецтва на формування модерної української ідентичності, місце соціальної еліти в культурному процесі – ці питання донині не втрачають актуальності. Проте історики все ще приділяють незначну увагу цим проблемам, зокрема місцю та ролі музичної культури в житті різних груп українського суспільства. Водночас музика, як складова частина світової культури, є засобом формування особистості, виховує в людині естетичне сприйняття світу, допомагає його пізнавати через емоції та асоціації зі звуками. Вона формує смак людини, її внутрішню, індивідуальну культуру [18, с. 167]. Невипадково в сучасній гуманітаристиці дедалі більшої популярності набирає музична географія. Цей напрям просторової ідентичності, вираженої в музиці, отримав поширення особливо з 2000-х рр. Як зазначала класик музичної географії Сара Коен, музика не тільки відображає соціальні, економічні, політичні, матеріальні реалії того місця, де вона була складена, а й «конструює це місце», стає своєрідним маркером локальної ідентичності не тільки авторів, а й слухачів [2]. Тому й історичні студії під таким кутом зору можуть сприяти розширенню уявлень про культурний ландшафт України.

Звернення уваги саме на дворянство дає змогу порушити проблему його участі в розбудові модерної національної культури, а відтак, заперечити стереотип про відсутність в українському суспільстві ХІХ ст. власної національної еліти. І щодо цього періоду цілком доречним вважаємо дослухатись до думки Н. Старченко, висловленої, щоправда, стосовно раньомодерного часу нашої історії: «Потрібно змінювати підходи до поняття «українська шляхта», відмовляючись від кліше про її «сполщення» й «окатоличення»» [22, с. 79]. Так само варто змінювати підходи до поняття «українське дворянство» та кліше про його «зросійщення», «зраду» національних інтересів. Отже,

в такому контексті музика у цьому дослідженні виступає своєрідним лакмусовим папірцем, адже вона була **не лише** невіддільною складовою частиною повсякдення дворянства, але й саме дворянство сприяло розвитку різних форм культури.

Інформаційну основу статті становлять історіографічний та джерельний блоки. Перший із них формувався на основі досліджень з історії української культури, історичних практик побутування та культурної спадщини панської садиби в різних регіонах України, праць музикознавців та мистецтвознавців, які, вивчаючи процес становлення та розвитку окремих жанрів музичного і театрального мистецтва, музичної освіти України XIX ст., не могли не звернути увагу на внесок окремих представників дворянства [3; 7; 12; 15; 23; 25]. Історіографічний підсумок дослідження маєткової культури в сучасній українській історіографії підбили М. Казмірчук та Н. Мех, які проаналізували підходи до висвітлення проблеми представників гуманітарних та природничих дисциплін, констатуючи, по-перше, посилення уваги до вивчення маєткової культури, по-друге, значну кількісну перевагу мистецтвознавчих та краєзнавчих праць, по-третє, практичну відсутність міждисциплінарних досліджень, в яких би синтезувались історико-краєзнавчі та культурологічні підходи [13, 14]. Історіографічна праця О. Ізваріної [12] дала змогу зробити висновок, що, по-перше, проблеми, яким присвячена ця стаття, цікавлять переважно музикознавців та мистецтвознавців, по-друге, меншою мірою в їхніх дослідженнях представлена Лівобережна Україна, по-третє, окремі представники дворянства, що цілком зрозуміло, були для дослідників не стільки метою, скільки засобом для більш глибокого вивчення музично-театрального мистецтва нашої країни.

Отже, вивчення панської садиби XIX ст. хоч і активізувалось, але все ще залишається не досить популярним серед істориків та розглядається більше у формі вузькоспеціалізованих розвідок – краєзнавчих, генеалогічних, природничих, мистецтвознавчих, персонологічних. Тим більше це можна сказати про студіювання музичних смаків дворянства, роль якого у становленні музичної культури України до цього часу практично не ставала предметом спеціального дослідження. Водночас зауважимо, що для вирішення завдань цієї статті найбільш інформативним виявився доробок М. Будзар, яка загалом окреслила особливості маєтків дворянства Лівобережжя як «культурних гнізд» [5; 6].

Другий блок становлять переважно джерела особистого походження, так звані еґо-документи – епістолярний комплекс та автобіографічні тексти (щоденник-журнал) Г. П. Галагана, одного з яскравих представників дворянської спільноти Лівобережної України, його ж праця «Малорусский вертеп», опублікована ще за життя автора П. Житецьким, а також спогади відомого етнографа П. Литвиної про своїх опікунів, лівобережних дворян Лихошерстових, П. Скоропадського, «Записки» П. Селецького тощо. Оцінки музичних смаків українського панства, рівня його музичної підготовки та маєткових театрів і капел містяться й у відомих травелогах князя П. І. Шалікова, який, мандруючи Лівобережжям і зупиняючись у панських маєтках, приділив художнім аспектам доволі значне місце.

Виклад основного матеріалу. Як уже зазначалося, музичні вподобання соціальної еліти практично не привернули спеціальної уваги істориків, які звертались до деяких сюжетів цієї теми побіжно, в контексті вирішення задач власних наукових досліджень. Водночас джерела надають багато свідчень, на основі яких можна уявити особливості музичних смаків дворянства, з якими пластами вітчизняної та європейської музики воно було знайоме, наскільки їх засвоїло, а також наскільки відірвалось або ж ні від традиційної народної культури. Якщо довіряти М. Гоголю, який написав свою роботу «О малороссийских песнях» у 1834 р., у той час «...лучшие песни и голоса слышали только одни украинские степи: только там, под сенью низеньких глиняных хат, увенчанных шелковицами и черешнями, при блеске утра, полудня и вечера, при лимонной желтизне падающих колосьев пшеницы, они раздаются, прерываемые одними степными чайками, вереницами жаворонков и стеньящими иволгами» [9, с. 67]. Отже, джерела також надають змогу перевірити твердження великого Гоголя.

У перших десятиліттях XIX ст. в Україні, на відміну від Європи, не було спеціальних музичних закладів, які б забезпечили розвиток українського музичного мистецтва. У тодішніх духовних освітніх установах значну увагу приділяли вивченню церковного співу [15, с. 46–47]. Тож досить закономірно, що саме для цього періоду осередками музично-театрального життя стають панські садиби. Якщо стара козацько-старшинська культура орієнтувалась на Києво-Могилянську академію як центр інтелектуального і мистецького життя, то в першій половині XIX ст. формується поміщицька маєткова культура із центром у садибах дворянства, нащадків козацької старшини. Навколо цих маєтків утворюються справжні мистецькі осередки на зразок європейських художньо-літературних салонів [23, с. 68]. Невипадково, підбиваючи історіографічний підсумок вивчення феномена маєткової культури, сучасні дослідники визначають дворянський маєток як символ вітчизняної культури, який сполучав різні види мистецтва з музикою включно [14, с. 134–135].

Панська садиба, як самобутній продукт національної історії, в дослідженнях М. Будзар визначається як «культурне гніздо». На її думку, саме цей функційно-типологічний різновид приватновласницької садиби став базою для розвитку різноманітних форм культурно-художньої роботи, «оживлення» національної традиції, модернізації культурно-освітніх центрів українських земель. Особливу роль у цьому процесі, як вважає М. Будзар, відіграли маєтки представників лівобережного панства, переважно козацько-старшинського походження, хоча й інкорпорованих до лав імперського дворянства з другої половини XVIII і до початку XIX ст. Зокрема, йшлося про маєтки Тарновського в Качанівці, Лизогубів – у Седневі, полтавську земляцьку старшинську громаду на чолі з генерал-губернатором Малоросії, князем М. Г. Рєпніним, маєток Марковичів на Глухівщині [6, с. 98]. Безумовно, це лише невелика частина «культурних гнізд» першої половини XIX ст.

З очевидністю любов дворянства до музичних та театральних забав виявлялась у створенні маєткових театрів, хорів, капел. Попри те, що Лівобережна Україна була імперською провінцією, актори таких труп досягали значного рівня майстерності. Так, схвальні відгуки про театр крупного поміщика Новозибківського повіту Д. І. Ширая та про його театральну трупу в маєтку Спиридонова Буда поширилися завдяки відомому «Путешествію в Малоросію» князя П. І. Шалікова, надрукованому 1803 р. Важливо, що саме тут було із захопленням описано оперні та балетні вистави в маєтку Ширая й оцінено майстерність 200 акторів як відповідну столичному рівню [24, с. 76–78].

На початку XIX ст. широко відомим були оркестр і хор у маєтку Олексія Будлянського в селі Чемері на Чернігівщині. Цей поміщик відбирав здібних хлопчиків-кріпаків, наймав для них учителів і капельмейстера, а через деякий час учні «набували знань <...> словесності, іноземних мов і ставали чудовими музикантами» [6, с. 102]. Домашнім музикуванням славилася і Полтавщина. Як зазначав один із сучасників у газеті «Северная пчела», «немає жодного поміщика в Прилуцькому повіті, який не грав на якому-небудь інструменті, не сам, то його дружина або хто інший із родини. На невеликій відстані тут кілька гарних домашніх оркестрів у багатьох поміщиків. У них є все для їх поліпшення: і багатий запас інструментів, і можливість мати хороших капельмейстерів, і засоби одержувати музичні новинки» [15, с. 51–52].

Театральні трупи та оркестри мали й інші лівобережні поміщики. Наприклад, А. Залеський згадував про те, що великий хор у цей же час був у «відомого хлібосола» Д. П. Селецького [11]. Про оркестр В. В. Кочубея в Ярославці писав також О. Васюта. У 1812–1819 рр. творчу активність виявляв й оркестр поміщика Козелецького повіту полковника О. М. Будлянського. Генерал-майор Гудович у своєму маєтку Івайтеньках, біля Почапа, тривалий час утримував оркестр із 16 музикантів. Добре відомою була трупа Г. С. Тарновського в Качанівці [7, с. 47–49; 25]. Серед найстаріших музичних колективів, створених чернігівським дворянством впродовж першої чверті XIX ст., М. Будзар визначила оркестр сімейства Марковичів, котрий майже два століття діяв у садибі села Сваркове та мав значний культурний вплив на Глухів і округу [6, с. 102]. За даними, зібраними за ініціативи І. Ф. Тимковського, і наказом генерал-губернатора по кожному

повіту Полтавської губернії, на 1804 р. там було 17 вокальних та інструментальних капел кріпосних музикантів, що належали не тільки поміщикам, а й і поміщицям: у Хорольському повіті – 4, Кобеляцькому – 3, Гадяцькому і Прилуцькому – по 2, у Полтавському, Переяславському, Миргородському, Роменському, Золотоніському та Лубенському – по одній [20, с. 433]. На початку ХІХ ст. «капелі музикантів» були в селі Хомутець Миргородського повіту у дворян Муравйових-Апостолів, у маєтках різних поміщиків Кобеляцького, Лубенського, Кременчуцького та інших повітів. Загалом у Полтавській губернії було 35 оркестрів.

Щоправда, не всі поміщики схвалювали таку панську забаву, як кріпосний театр. О.М. Маркович це називав «предосудительным и не хорошим делом» [17, с. 99–100]. Та, як вже доводилось зазначати, говорячи про долю таких музикантів, акторів, треба враховувати, що тоді не тільки в панства, а й у місцевого суспільства загалом було небагато можливостей отримати «культурний продукт» інакше, ніж за рахунок талантів кріпосних. У той час, коли змінювалися естетичні смаки, коли народних пісень, полкової музики або церковних співів було вже замало, коли з'являвся попит на італійську оперу та балет, тільки дворянство могло собі дозволити витрачати кошти на підготовку та утримання кріпосних акторів, талант яких знаходив прихильників не тільки серед еліти [20, с. 434]. Такі колективи обслуговували не лише маєткові потреби в розвагах, а й потреби театрів, різні громадські заходи. Наприклад, при Полтавському театрі був свій оркестр з 23 осіб, кріпосних заможного поміщика Прилуцького повіту на Полтавщині Раковича. Оркестр був на жалуванні в дирекції театру. Багато хто з музикантів мав сім'ї, які жили в селі. Після смерті власника спадкоємці залишили їх без утримання. Дізнавшись про це, М.Г. Репнін вжив заходів для забезпечення їх становища. Оркестр та хорову капелу О.М. Будлянського постійно запрошували до Києва на контракти. Хор власника Качанівки із задоволенням слухали всі, хто її відвідував [20, с. 434]. Тож, не випадково Л. Архимович вважає кріпацькі театри «свого роду першими школами національних виконавських кадрів», оскільки під час підготовки до вистав актори-кріпаки «вивчали театральну справу і таким чином прилучалися до сценічної та музичної культури» [3].

Щоб детальніше придивитись до музичних смаків дворянства, що важливо також задля розв'язання проблеми ідентифікації та самоідентифікації, варто навести конкретні свідчення джерел. Так, Пелагея Литвинова, описуючи свої враження від перебування в маєтку опікунів, поміщиків Лихошерстових, неодноразово згадувала, що різна музика лунала тут постійно. Під час сімейних урочистостей часто грала «полкова музика», під час панського весілля – народні традиційні весільні пісні. Мали господарі й «Новейший песенник», який часто перегортали. Показовим можна вважати й ставлення цих панів до народної пісні. Наприклад, коли П. Литвинова із сестрою повернулись до маєтку після навчання у благородному пансіоні, на сімейному зібранні їх попросили зіграти на фортепіано. Одна з них грала мазурку Ф. Шопена, а друга – мазурку Ю. Шульгофа. Але господар маєтку, їх опікун, притому, що йому сподобалась гра панянок, все ж заявив, що така музика йому не близька, цих мазурок він «не второпає». Йому більше подобались би «нашинські пісні». Однак в інституті благородних панянок таких не вчили. Присутні тут інші панянки відразу ж запропонували їм ноти багатьох «малоросійських пісень», які поклали на музику талановиті сини глухівського архітектора А. Ассінга [3]. Сам господар маєтку грав на гітарі та співав «малоросійських пісень» сам або ж хором із панянками, якими опікувався. Улюбленими піснями були «Гречаники», «У сусіда», «Дуда», «Віють вітри», «Ой, не відтіть вітер віє». Усе це співалось під гітару або фортепіано. А господарка Антоніна Луківна під гітару любила співати романси, зокрема «Кончен, кончен дальний путь» [16, с. 205–206].

Однак, зрозуміло, лівобережне дворянство зналося й на зарубіжній музиці. Так, переповідаючи про оркестр Марковича в Пирятинському повіті на Полтавщині, хор Д.П. Селецького, партитуру поміщика І.П. Томари, який вважався значним меломаном, А. Залеський перелічив низку таких творів. Тут були увертюри та арії Белліні, Доніцетті, Моцарта, Галеві, Меєрбера. Російських композиторів не було. Серед духовних

п'єс домінували Бортнянський, Львов. «Народні пісні, – писав А. Залесський, – також були обов'язковим елементом колишніх панських гулянок». При цьому він подав великий перелік улюблених панством народних пісень, де переважали українські, але були також і «великоросійські» та польські [11].

Цікаво, що любов до народної музики виявляв навіть такий великий вельможа, як Д. Трощинський, який тривалий час проживав у Петербурзі, обіймаючи там високі посади в державному управлінні. На це звернув увагу М. Попович, посилаючись на свідчення очевидців: «Дмитро Трощинський страшенно любив ходити на хрестини та інші свята своїх кріпаків, там співав пісень і танцював гопака – незважаючи на свій гонор і вражене самолюбство вчорашнього світського лева» [21, с. 335]. У с. Кибинці на Миргородщині сенатор і міністр юстиції також мав свій театр, яким керував і для якого писав українські п'єси Василь Гоголь-Яновський. Л. Корній також зазначила захоплення Д. Трощинського українськими народними піснями, особливо його розчулювала пісня «Ой біда, біда, чайці небозі» (авторство приписують І. Мазепі), яку просив співати півчих. Бали у Трощинського зазвичай закінчувалися українськими танцями (горлицею) [15, с. 52].

Одним із відомих представників дворянства Лівобережжя був Григорій Павлович Галаган (1819–1888) – великий поміщик, меценат, громадський діяч, представник інтересів спільноти Лівобережної України перед місцевим та центральним урядом і водночас репрезентант дворянської культури свого часу [19, с. 61]. Вагоме місце серед значної кількості його паперів займають свідчення про дворянське повсякдення, дозвілля, в тому числі й про музично-театральні враження під час різних маєткових заходів, відвідин театральних вистав та концертів, закордонних подорожей, які у XIX ст. стали частиною дворянської культури. Цей комплекс паперів Г. Галагана виявився доволі інформативним і для вивчення дворянської культури крізь призму музичних смаків.

Дослідники вже звернули увагу на ставлення родини Галаганів до музики, музичного виховання дітей. Зокрема, М. Будзар зазначила, що в цих поміщиків, які жили в Прилуцькому повіті на Полтавщині, спочатку в Івана Галагана у с. Сокиринці був оркестр і хор, там же у 1804 р. його син Григорій Галаган мав оркестр і балет. Один з онуків Івана Галагана – Петро Григорович Галаган – у 1814 р. оселився в селі Дігтярі, де й організував та утримував прекрасний кріпацький оркестр – один із найкращих у першій половині XIX ст., який налічував до тридцяти осіб. Наявність великого та якісного за складом виконавців оркестру сучасники, зокрема П. Д. Селецький, називали однією з головних принад садиби в Дігтярях. Цей колектив став одним із найпомітніших на Полтавщині передусім тому, що його діяльність мала певні ознаки професіоналізму: до репертуару входили твори Г. Берліоза, Л. ван Бетховена, Д. Мейєрбера, Ф. Мендельсона, Л. Шпора, Ф. Шуберта; керівництво здійснювали професіонали, зокрема у 1830-ті рр. – вихованець Празької консерваторії Домінік Краузе; музиканти навчалися в європейських спеціалістів. У маєтку П. Галагана грав свої варіації віолончеліст А. Голенковський, а піаніст Р. Бертольд виконував з оркестром концерт Гуммеля. Чудовою грою в цьому оркестрі прославився скрипаль і віолончеліст, віртуоз Артем Наруга (з 1840 р.), який три роки навчався за кордоном у відомого польського скрипаля Короля Липинського. У Петра Галагана в Дігтярях бував у гостях Т. Шевченко і влітку 1845 р. слухав гру Артема, який, як припускають деякі історики, став праобразом Тараса Федоровича, героя Шевченківської повісті «Музикант». А. М. Мокрицький писав у щоденнику про те, як щовечора в маєтку П. Г. Галагана музики-кріпаки майстерно виконували класичні мелодії. Це навіть нагадало йому відвідини столичних театрів [5].

Отже, музика відігравала значну роль у розважально-святковому повсякденні панських маєтків, що не могло не справити великий вплив на Григорія Павловича. Так, у своєму ще юнацькому щоденнику він неодноразово занотував: «... ми обідали в Дігтярях і напрочуд весело провели час, каталися в човні, тоді як духовна музика лунала в саду»; «Ми поїхали в Десятки і там грала музика, ми танцювали у лісі, ... потім селянки співали, й тітонька збирала для них гроші» [10, с. 184]. Ці забави відбувалися і в Сокиринцях, чий парковий ландшафт слугував декорацією панських

свят. Як бачимо, гра оркестру забезпечувала панське дозвілля, найчастіше – як приємне тло для обідів, карт і залищань на вечірках.

Тексти Г. Галагана також містять численні приклади, пов'язані з його враженнями від різноманітних музично-театральних розваг, які він відвідував, виїжджаючи з маєтку, в тому числі й періоду навчання в Петербурзі. Щоденникові записи, листи Г. Галагана рясніють також враженнями від закордонних подорожей, що дає змогу зрозуміти ставлення дворянства до музичної культури Західної Європи загалом і до музики як її складника [4]. Це також дає змогу досліджувати проблему взаємодії культур, рецепції західних впливів, сприйняття/несприйняття її освіченим українським панством.

Закордонні подорожі Європою Галагани здійснювали у 1841–1843 рр., 1850–1851 рр., 1860–1861 рр. та 1866 р. Перш за все слід звернути увагу на те, що Г. Галаган, навіть описуючи зовнішній вигляд міст у звичайний буденний день, не оминав і свої зустрічі з музикою. Так, наприклад, під час сімейної подорожі 1841–1843 рр. у багатолюдному Лембергу (на той час австрійське місто, нині Львів), на вулицях якого було повно різношерстої публіки, зайшовши в один провулок, вони «почули скрипку, пішли у напрямку звуків, і вони нас привели до шинка, в якому весела юрба танцювала вальс». Також у своїх листах автор описував вулиці Венеції: «Вчора був чудовий день, площа була вкрита народом, музика грала, гондולי їздили Великим каналом, сонце яскраво горіло в золотій мозаїці церкви» [1, с. 86]. Усюди він звертав увагу на музичний супровід повсякденного життя городян, що було звичайним явищем у Західній Європі того часу.

Що ж стосується музики в церквах, то тут враження автора були неоднозначними. У польському соборному костелі Лемберга музика, що складалася з великого органа та оркестру з хором, йому здалася досить гарною. А в головному німецькому костелі, який розташовувався на тому самому майданчику навскіс, відвідувачі знайшли менш пишноти і «музику негідну, з барабанами». Орган, як досить мелодійний інструмент, також згадується автором під час перебування у Вюрцбурзі (28 вересня): «...я пішов у так звану... Dom (Вюрцбурзький собор св. Кіліана). Він дуже великий і збудований хрестом. Коли я увійшов, то там служили обідню за упокій померлого духовного. Музика органа дуже гарна, тихі акорди» [10, с. 203].

Під час подорожі 1866 р. Г. Галаган занотував враження про католицьке богослужіння у Кракові: «Загриміла музика з хором, і склепіння священного храму наповнилося приємними звуками італійської опери, якої саме, не знаю, але цю мелодію можна зустріти лише в театральній музиці. Спів переривався лише звичайними короткими вигуками «Oremus, dominus vobiscum» («Моліться, Господь з вами») та читанням Апостола та Євангелія» [1, с. 444]. Отже, церковна музика також справила позитивне враження на автора, за винятком служби в німецькому костелі.

Невід'ємною частиною текстів Григорія Павловича є розповіді про свята. Так, під час подорожі 1841–1843 рр., перебуваючи у Францисбаді, він детально описав місцеве недільне свято на честь дня святого Вікентія і свято всього Егерського округу, приділивши значну увагу музиці та співам, а також настроям публіки: «Все це йшло зі співом та музикою. За цим селом пройшла інша; скрізь по селах чути було дзвін. Вся околиця мала щось урочисте... Кожне село йшло окремо, з музикою та співом; посеред жінок йшов якийсь старий дячок і проголошував кантати; кожне село було кероване своїми корогами; я не помічав жодного релігійного почуття у народі; всі, здавалося, виконували церемонію за звичаєм; і так воно, справді, і є». Не залишились без вражень і народні гуляння другої половини дня в Зигенгаусі (Siegenhaus): «Це місце на правому березі річки Егри ... Гуляння – таке, як зазвичай буває в Німеччині, тобто столи розставлені на площі у саду, і за столами сидять німці та німкені, п'ють пиво, курять трубки, в'яжуть панчохи – може бути що дурніше за це? Музика егерського полку дуже гарна, вона грала там» [1, с. 21–24].

Автор також описав і такі свята, як Різдво та Великдень, які він застав у Римі, зазначивши «...дуже цікаву річ: до свята Різдва Христового сходяться з навколишніх місць пастухи, звані piffe+gari (сопілкарі); їхні костюми наймальовничіші, всі вони

носять бороду, і протягом двох тижнів ходять вони вулицями по три, по чотири, зупиняються перед кожним зображенням Мадонни і грають на своїх інструментах (волинках). Це їхнє привітання» [1, с. 113].

Під час великодніх урочистостей у Римі Г. Галаган разом із дядечком відвідував всі церемонії Страсного тижня, слухав «Miserere», що справило на нього доволі сильне враження: «Весь народ прагне Сикстинської капели, я входжу, і жалібний високий голос співає плач Єремії, так сумно, такими проникливими звуками, що мимоволі заходить смуток у серце. А сум серед усього цього великого – як це приємно! Як це змушує заглибитись у самого себе. Я не слухав ні критики щодо співочих, ні глузування з католицького служіння, я намагався тільки втримати у вухах незрівнянні звуки плачу Єремії» [1, с. 140].

Досить значну увагу автор приділив театрам. Так, наприклад, під час перебування в Мюнхені 8 жовтня 1841 р. Григорій Павлович писав: «...відпочивши, пішов о 7 годині до театру. Він великий і місткий, але мені не дуже подобається. Зовні він має два фронти, один над іншим...Оркестр дуже гарний і складається з 80 або більше людей. Грали оперу «Oberon» і співала Геннефетер, дуже добрий голос, але їй бидлота не аплодувала, бо вона погана собою. Це – по-петербурзьки» [1, с. 38].

Безумовно, усі згадки щодо музики у т्रavelогах Г. Галагана досить стислі. Однак навіть із цих уривків можна зробити висновок, що музична культура європейських країн, міст у різних її проявах була предметом серйозної уваги, емоційних вражень та рефлексій. Відзначаючи яскраве і насичене культурне життя Західної Європи, музичне зокрема, Галаган водночас не тільки засвідчував розширення своїх музичних вражень. На наш погляд, музика мала значний вплив на нього. Він навіть подумував взяти уроки в італійських музикантів, що й підтверджується в одному із листів: «... будучи в Італії і оглядаючи безперервно твори живопису, і чуючи так часто музику, мимоволі захоплююсь». [1, с. 102]. Та водночас він все порівнював, висловлюючи власні оціночні судження, які свідчать про неабиякий музичний досвід, отриманий на Батьківщині.

Інтерес Г. Галаган до народної музично-театральної традиції, гадаємо, був викликаний тісним спілкуванням із власними підданими, зокрема з його коханкою Тетяною, кріпосною дівчиною, яка стала для Григорія своєрідним уособленням України. Значною мірою саме через спілкування з нею він долучався до української культури. Тетяна передавала йому «...все, що знала про звичаї, про спосіб життя селян» [10, с. 160], навчала пісень. Пристрасть до цієї жінки пробуджувала в молодого чоловіка й національні почуття: «...я люблю до пристрасті все українське, маю в ній (Тетяні – *Т.Л., Є. Б.*) єдине джерело зіткнення з національністю. У ній національність така мила! Коли на запитання моє: хто вона така, вона так чудово відповідала: “Я українка”, я кидався їй цілувати». Ця дівчина навчала його народних пісень, які занотувались й у щоденник, вона співала під його фортепіанний акомпанемент, він сам безперестанно грав і співав виключно «малоросійські пісні» [10, с. 162–163].

Очевидно, що любов'ю до народної творчості та непоганим знайомством із нею був викликаний до життя й твір Г. Галагана «Малорусский вертеп». Цій публікації передувала передмова П. Житецького, де було подано коротку історію вертепу, показано його зв'язок із подібними жанрами західноєвропейської народної творчості (театр маріонеток, містерії тощо), повідомлено про давніший екземпляр вертепу, який був знайдений у Ставищах на Київщині з написом: «Року Христового 1591 збудований» [8, с. 2–3]. Сам же Г. Галаган детально представив текст вертепної драми та її сценічної постановки, зазначивши, що цей зразок старовинного вертепу випадково зберігся у його маєтку в Сокиренцях, припускаючи, що це сталося, очевидно, завдяки його прадіду, за сприяння якого бурсаки, що у 1770-х рр. зайшли з цією виставою в маєток, передали текст та ноти місцевому хору співаків, який існує, як писав Галаган, безперервно до тепер [8, с. 9]. Отже, така розвідка та її публікація виявилися надзвичайно важливими для збереження цього жанру української народної творчості.

Висновки. Музичні вподобання дворянства Лівобережжя виявлялись у створених у маєтках оркестрах, капелах, театральних виставах, основними виконавцями яких були

кріпосні музиканти, співаки та актори. Власники маєткових мистецьких колективів дбали про забезпечення високої майстерності своїх підданих артистів, навчаючи їх не лише музичної та акторської майстерності, а й літератури, іноземних мов, гарних манер тощо. Це можна пояснити не лише гуманністю та розумінням потреб талановитих людей, а й прагненням панства похизуватись своїми культурними надбаннями. Для поліпшення своїх оркестрів і капел, як свідчили сучасники, у дворянства був багатий запас інструментів, змога мати гарних капельмейстерів, засоби здобувати музичні новинки.

Маєткова музично-театральна культура продемонструвала органічне поєднання традиційної української народної творчості та культурних новацій, які в епоху романтизму приходили із Західної Європи та російських столичних центрів. Аналіз джерел дозволив спростувати поширені в історіографії та суспільній думці уявлення про відмову української соціальної еліти XIX ст. від народних, національних традицій та переорієнтацію на російські зразки. Саме в панських маєтках поряд із новими формами класичної музики у фіксованому вигляді зберігались найкращі зразки української пісні, записувалась музика цих пісень, створювались пісенники та оригінальні твори на основі народного мелосу. У повсякденному музикуванні, на різноманітних сімейних, родинних урочистостях, під час велелюдних зібрань під акомпанемент полкових оркестрів, фортепіано, гітари дворянством виконувались різноманітні народні пісні, які чули не лише степи, як вважав М. Гоголь. Тим самим дворянство забезпечувало тяглість національної культури та плекало власну національну ідентичність.

REFERENCES

1. «My vykhalo z Sokyryntsi...»: travelohy rodyny Halahaniv (2019) [«We left Sokyryntsi...»: travelogues of the Galagan family] / uporiad. M. Budzar, Ye. Kovalov. Kyiv: StreamArLine, 516 p. (in Russian).
2. Cohen, S. Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place. Transactions of the Institute of British Geographers. 1995. Vol. 20. № 4. URL: <https://popmusic.info.yorku.ca/files/2013/10/Cohen-Production-of-Place.pdf?x61327>
3. Arkhymovych, L. (1956). Ukrainska klasychna opera: istorychni narys [Ukrainian classical opera: a historical essay]. Kyiv, 152 p. (in Ukrainian).
4. Bikbaieva, Ye. (2021). Muzychna kultura Yevropy u travelohakh H. P. Halahana [The musical culture of Europe in the travelogues of H. P. Galagan]. *XII Dnipropetrovs'ka oblasna istoryko-kraieznavcha konf. «Istoriia Dniprovs'koho Nadporizhzhia»*. Dnipro, pp. 218–222 (in Ukrainian).
5. Budzar, M. (2021). Muzyka v sotsiokulturnomu seredovyshchi dvorianskoho maietku kintsia XVIII – seredy XIX st.: z istorii kripatskoho orkestru Halahaniv [Music in the socio-cultural environment of the noble estate of the end of the XVIII th – mid-XIX th centuries: from the history of the Galagan serf orchestra]. *Kyivskiy istorychniy zbirnyk*, vyp. 1(12), pp. 59–69 (in Ukrainian).
6. Budzar, M. (2015). Khudozhno-kulturna spadshchyna panskoi sadyby Livoberezhnoi Ukrainy XIX – pochatku XX st.: varianty istorychnykh prezentatsii [Artistic and cultural heritage of the manor estate of the Left Bank of Ukraine in the XIXth and early XXth centuries: options for historical presentations]. *Kyivski istorychni studii*, № 1, pp. 98–107 (in Ukrainian).
7. Vasiuta, O. (1997). Muzychne zhyttia na Chernihivshchyni u XVIII–XIX st. (Istoryko-kulturolohichne doslidzhennia) [Musical life in Chernihiv Oblast in the 18th – 19th centuries. (Historical and cultural study)]. Chernihiv, 212 p. (in Ukrainian).
8. Galagan, H. P. (1882). Malorusskyi vertep. S predyslovyem P. Y. Zhytetskoho [Little Russian nativity scene. With a foreword by P. I. Zhitskyi]. *Kyevskaia staryna*. October, pp. 1–38 (in Russian).
9. Hohol, N. (1953). O malorosyiskykh pesniakh [About Little Russian songs]. *N. V. Hohol. Sobranye sochyneni: V 6-ty t*. Moskva, vol. 6, pp. 67–74 (in Russian).
10. Hryhorii Galagan. Zhurnal (1836–1841) [Gregory Galagan. Journal (1836–1841)]. (2020) / uporiad. M. Budzar, Ye. Kovalov. Kyiv: StreamArLine, 248 p. (in Russian).
11. Zalesskyi, A. (1888). Iz byta krepostnogo vremeni [From the life of fortress time]. *Kyevskaia staryna*. June. Documents, news and notes, pp. 78–79 (in Russian).
12. Izvarina, O. M. (2010). Maietkova kultura i muzychni pobut maietkiv pershoi polovyny XIX st. yak pidgruntia formuvannia opernogo mystetstva v Ukraini [Manor culture and musical life of

- manors of the first half of the XIXth century. as a basis for the formation of opera art in Ukraine]. *Kultura i suchasnist*. Kyiv, vyp. 2, pp. 165–169 (in Ukrainian).
13. Kazmirchuk, M., Mekh, N. (2021). Maietkova kultura Ukrainy v suchasnykh humanitarnykh ta pryrodnychkykh doslidzhenniakh [Property culture of Ukraine in modern humanitarian and natural science research]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. № 3, pp. 157–169 (in Ukrainian).
 14. Kazmirchuk, M., Mekh, N. (2022). Periodyzatsiia rozvytku maietkovoï kultury Ukrainy (XVIII – pochatok XX st.). [Periodization of the development of the estate culture of Ukraine (XVIII–beginning of XX centuries)]. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. № 3, pp. 134–141 (in Ukrainian).
 15. Kornii, L. (2001). P. Istoriiia ukrainskoi muzyky: chastyna tretia (XIX st.) [History of Ukrainian music: part three (XIX century)]. Kyiv-Niu-York, 480 p. (in Ukrainian).
 16. L[itvino]va, P. (1904). Ocherk iz zhizni starosvetskih pomeshhikov [Essay from the life of old-world landlords]. *Kyevskaia staryna*. July-August, pp. 176–212 (in Russian).
 17. Lazarevskij, A. M. (1897). Prezhnie izyskateli malorussoj stariny. Aleksandr Mihajlovich Markovich [Former prospectors of Little Russian antiquity. Alexander Mikhailovich Markovich]. *Kievskaja starina*. January, pp. 92–111; February, pp. 275–310 (in Russian).
 18. Lytvynova, T. (2021). Pisenna samoreprezentatsiia Dnipropetrovska/Dnipra [Song self-representation of Dnipropetrovsk/Dnipro]. *U poshukakh oblychchia mista: Praktyky samoreprezentatsii mist Ukrainy v industrial'nu ta postindustrial'nu dobu*. Kharkiv: Vyd-vo Tochka, pp. 167–174 (in Ukrainian).
 19. Lytvynova, T., Shelest, A. (2021). Obraz Zakhodu v uivlenniakh H. P. Galagana [The image of the West in the ideas of H. P. Galagan]. *Studies in history and philosophy of science and technology*. Dnipro: DNU, vol. 30, № 1, pp. 61–71 (in Ukrainian).
 20. Lytvynova, T. F. (2011) «Pomishchytska pravda». Dvorianstvo Livoberezhnoi Ukrainy ta selianske pytannia naprykintsi XVIII – v pershii polovyni XIX stolittia (ideolohichniy aspekt) [«Landlord's Truth». The nobility of the Left Bank of Ukraine and the peasant question in the late XVIII – in the first half of the XIX century (ideological aspect)]. Dnipropetrovs'k: Lira, 732 p. (in Ukrainian).
 21. Popovych, M. (1999). Narys istorii kultury Ukrainy [Essay on the history of culture of Ukraine]. Kyiv: ArkEk, 728 p. (in Ukrainian).
 22. Starchenko, N. (2021). Musymo hovoryty pro ukrainsku Rich Pospolytu [We must talk about the Ukrainian Polish-Lithuanian Commonwealth]. *Lokalna istoriia*, № 9, pp. 74–81 (in Ukrainian).
 23. Chechel, N. P. (2007). Ukrainskyi teatr pershoi polovyny XIX st. yak sotsiokulturnyi fenomen [Ukrainian theater of the first half of the 19th century as a sociocultural phenomenon]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury*. Kyiv, vol. 62, 66–72 (in Ukrainian).
 24. Shalikov, P. (1803). Puteshestvie v Malorossiju [Travel to Little Russia]. Moskva, 237 p. (in Russian).
 25. Shcherbakivskyi, D. (1924). Orkestry, khory i kapely na Ukraini za panshchyny [Orchestras, choirs and chapels in Ukraine under the Panshchyna]. *Muzyka*, № 7–9, pp. 141–149; № 12, pp. 205–211 (in Ukrainian).

Received 10.08.2022

Received in revised form 22.09.2022

Accepted 30.09.2022