

УДК 78.441

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.130.142>

Віктор Паламарчук

ГІТАРНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ЛІКАРЯ МИХАЙЛА ПОЛУПАЄНКА

Паламарчук Віктор – аспірант, Львівський національний університет імені І. Франка, Львів (Україна). E-mail: guitaristpv@gmail.com
ORCID 0000-0002-1996-5238

Гітарна діяльність українського лікаря Михайла Полупаєнка

Досліджується постать українського гітариста кінця XIX століття Михайла Полупаєнка з метою формування творчого портрету цього музиканта. Для досягнення поставленої мети зібрано біографічні дані, впорядковано репертуар та композиторський доробок М. Полупаєнка, інформацію про зв'язки музиканта з іншими гітаристами. Матеріалом для дослідження особливостей його гітарної техніки слугували зокрема тогочасні посібники з навчання гри на гітарі та фотографії музиканта і його колег-гітаристів. Висунуто гіпотези щодо аплікатурних принципів, яких тримався М. Полупаєнка, визначено загальну стилістичну скерованість його репертуару. Особлива увага привернута до конструкторивних особливостей гітари, на якій він грав, розглянуто гіпотези щодо авторства цього інструмента. На базі отриманої інформації доводиться приналежність М. Полупаєнка виконавській школі петербурзького гітариста австрійського походження І. Деккер-Шенка. Виявлено специфічні риси гітарної техніки школи І. Деккер-Шенка та її яскравого представника М. Полупаєнка. Перспективним є детальне дослідження авторських творів та аранжувань М. Полупаєнка, що допоможе виявити характерні риси його композиторського підходу.

Ключові слова: українська гітарна школа, історія гітарного мистецтва, техніка гри на гітарі, класична гітара, російська семиструнна гітара, Михайло Полупаєнко, Михаил Полупаєнко, Иван Деккер-Шенк.

Постановка проблеми. Інформація про учнів славетного українського гітариста М. Соколовського практично відсутня. Виключення являє собою один з помітних представників українського гітарного мистецтва кінця XIX століття Михайло Васильович Полупаєнко. Попри те, що він був широко відомим у

гітарній спільноті свого часу, провадив активну концертну діяльність, сьогодні внесок М. Полупаєнка у розвиток гітарного мистецтва не досліджений, а його ім'я і твори невідомі гітаристам і музикознавцям.

Аналіз досліджень і публікацій. Наявні біографічні дані про Михайла Васильовича Полупаєнка вельми обмежені. Основним їх джерелом є стисла автобіографія, що була надіслана М. Полупаєнком незадовго до своєї смерті С. Заяїцкому і яку той опублікував у книзі «Интернациональный союз гитаристов». Окрім біографічних даних про Михайла Васильовича та переліку його композицій і аранжувань, знаходимо у книзі його фотографію з гітарою в руках [5, с. 84]. Стаття про М. Полупаєнка, що міститься у біографічному словнику-довіднику «Гитара в России и СССР» М. Яблокова дублює відомості з книги С. Заяїцкого за винятком того, що підсумовується так: «Композиції М. В. Полупаєнка носять характер легкої музики і давно забуті» [7, с. 1412]. Як нам відомо, ані композиції М. Полупаєнка, ані його гітарна техніка раніше не були предметом наукового дослідження.

Метою статті є формування творчого портрету помітного українського гітариста кінця XIX століття Михайла Васильовича Полупаєнка. Для цього необхідно дослідити його біографію, репертуар, композиторський доробок, інструмент та особливості виконавської техніки.

Виклад основного матеріалу. З книги С. Заяїцкого відомо, що М. Полупаєнко народився у 1848¹ р. Автор газетної статті про М. Полупаєнка стверджує, що він народився у Харкові, адже батько гітариста Василь Андрійович Полупаєнко фігурує у сімейному переліку харківських міщан за 1869 рік [1]. У 1873 р. М. Полупаєнко отримав лікарську освіту в університеті Св. Володимира у Києві. Під час навчання у Харківському університеті опановував гру на гітарі під керівництвом харківського гітариста Бірюкова та М. Соколовського. На початку 1870-х років М. Полупаєнко виступав у Києві, а згодом, встановивши дружні зв'язки з Іваном (Іоганном) Деккер-Шенком (1826 – 1899)² та Петербурзьким

¹ У книзі Л. Змєєва вказаний 1849 рік, вважаємо автобіографію більш надійним джерелом дати народження М. Полупаєнка [6, с. 72].

² Іоганн Деккер-Шенк народився у Відні, музичну освіту отримав у Віденській консерваторії, у зрілому віці переїхав до Петербургу, де й жив до

гуртком гітаристів і мандоліністів, яким І. Деккер-Шенк тоді керував, щорічно концертував разом з ним у Петербурзі, Воронежі, Юзівці¹ та інших містах. Ці спільні концерти припинилися через смерть І. Деккер-Шенка. М. Полупаєнко був почесним членом харківського гуртка гітаристів та мандоліністів, і, попри тісні зв'язки з петербурзькими гітаристами, ім'я Михайла Васильовича знаходимо у переліку членів московського місцевого відділення Інтернаціонального союзу гітаристів [5, с. 84, 130].

М. Полупаєнко був практикуючим лікарем. Про це свідчать і записи у Російському медичному списку: ім'я М. В. Полупаєнка з'являється у випусках починаючи від 1875 року без зазначення міста, у випусках на 1890-1901 роки місцем медичної практики М. В. Полупаєнка вказана Юзівка, а у випуску на 1902 рік – м. Бахмут [9]. Отже достеменно відомо, що не пізніше як з 1890 року він жив у Юзівці, а останній рік свого життя у м. Бахмут. Збереглися свідчення М. Полупаєнка у якості доктора під час слідства над учасниками кривавого холерного бунту в Юзівці у серпні 1892 р. [4]. З Юзівки він привозив свою дочку щоб послухати гру С. Галіна, коли той жив у Харкові. Точні дані про дату цієї зустрічі відсутні, проте відомо, що майбутній учень С. Галіна П. М. Парфьонов вперше почув свого вчителя саме у Харкові приблизно у 1885 році [7, с. 1368]. Тобто, цілком можливо, що у Юзівці Полупаєнко жив ще раніше 1890 року.

Лист С. Галіна до В. Русанова зі спогадом про зустріч з М. Полупаєнком у Харкові датований листопадом 1903 р. У цьому ж листі С. Галін не надто високо оцінював гру М. Полупаєнка, зазначав, що завдяки І. Деккер-Шенкові він покращив свою виконавську майстерність і вказував: «*Раніше* він грав на семиструнній гітарі» [7, с. 372]. Вислів С. Галіна можна зрозуміти по-різному: або М. В. Полупаєнко до моменту їхньої харківської зустрічі відійшов від семиструнної гітари, або він взагалі раніше, й зокрема на момент зустрічі з С. Галіним, грав на семиструнній гітарі, проте згодом переключився на шестиструнну гітару. У своєму нарисі В. Русанов назвав М. Полупаєнка (поряд з В. П. Лебедєвим) одним з найкращих учнів І. Деккер-Шенка² [7, с. 460]. М. Полупаєнко й сам

кінця свого життя [5, с. 73].

¹ Нині Донецьк.

² Водночас, В. Русанов вважав його вплив на М. Полупаєнка згубним, писав,

вважав І. Деккер-Шенка своїм вчителем і мав намір написати докладну його біографію [5, с. 84]. Відомо, що М. Соколовський упереджено ставився до російської семиструнної гітари¹, тому вважаємо, що навчання М. Полупаєнка у нього мало або консультативний характер, або відбувалося на шестиструнній гітарі, згодом М. Полупаєнко перейшов на російську семиструнну гітару, а вже пізніше під впливом І. Деккер-Шенка знову зосередив свою увагу на шестиструнній гітарі.

Надіслана С. Заяйцкому автобіографія М. Полупаєнка датована 3 квітня 1902 року, невдовзі життєвий шлях музиканта обірвався. Останній концерт гітариста, що був організований Бахмутським музично-драматичним товариством у залі Громадських зборів, відбувся 17 березня 1902 року. У цьому концерті М. Полупаєнко виконав такі твори:

- «Російська фантазія» авторства І. Деккер-Шенка та М. Полупаєнка,
- «Віденський вальс» авторства І. Деккер-Шенка,
- «Малоросійська картинка» авторства М. Полупаєнка [5, с. 84].

У автобіографії вказано, що М. Полупаєнко написав значну кількість оригінальних творів для гітари, які звучали з концертної сцени у виконанні різних гітаристів, зокрема у авторському виконанні, проте є *неопублікованими*. Серед таких творів вказані: «Русская фантазія»², елегія «Малоросійская картинка», «Варіированный Камаринській», «Барыня». Там само зазначено, що Полупаєнко створив кілька аранжувань для гітарного квартету, які у Петербурзі мали успіх у виконанні ансамблю під керівництвом

що І. Деккер-Шенк «любив гітару, не поважаючи її», засуджував розважальність його репертуару, оцінював його творчість як поверхневу, несерйозну, таку, що принижує інструмент. І. Деккер-Шенкові В. Русанов протиставляв М. Соколовського, В. Макарова, А. Голікова, І. Клінгера та інших, вважаючи їх, на відміну від І. Деккер-Шенка, серйозними гітаристами того часу [7, с. 460].

¹ «М. Д. Соколовський взагалі не любив російську семиструнну гітару; її успіхи були йому не до душі і про усіх чудових російських гітаристів він завжди відгукувався зі зневагою. У цьому відношенні він робив виняток лише для двох – М. Висотського і Ф. Циммермана.» [7, с. 318]

² Наводимо оригінальне написання назв творів.

Лебедева¹, зокрема, «Сон у літню ніч» авторства Ф. Мендельсона та увертюра «Млин у горах» авторства К. Г. Рейсінгера² [5, с. 84].

Опубліковані у видавництві П. Юргенсона твори М. Полупасенка:

- *для шестиструнної гітари:*
 - Фантазія «Думи и веселье запорожца»,
 - Альбом для гітаристів: «Паня-мазурка», «Кокетка», Попурі з чотирьох вальсів, Марш.
- *для семиструнної гітари:*
 - «Fantaisie brillante» на теми з опери В. Белліні «Норма»,
 - Попурі «Весела компанія»,
 - Два альбоми вальсів Е. Вальдтейфеля *аранжованих* у співробітництві з Р. А. ван Кеєрбергенем.

Відомостей про особливості техніки, методики М. Полупасенка та його переваг щодо інструментарію певної конструкції чи певного майстра знайти не вдалося, проте у книзі С. Заяцького бачимо досить якісне фото, яке певною мірою може слугувати джерелом такої інформації, наводимо його на Рис.1. На фото М. Полупасенко тримає у руках двогрифну дев'ятиструнну гітару гербоподібної форми: шість струн на основному грифі та три додаткових басових струни на додатковому грифі. Як відомо з публікації фантазії «Думи и веселье запорожца» у редакції М. Оффі, стрій додаткових струн гітари М. Полупасенка такий: D-C-H₁₃ [16]. Ця гітара, ймовірно, виготовлена видатним петербурзьким майстром Францем Пасєрбським (бл.1830 – 1904). У майстерні Ф. Пасєрбського працював Михайло Єрошкін (1870 – 1922), який також виготовляв гітари подібної конструкції. Відомо, що М. Єрошкін працював у Ф. Пасєрбського впродовж десяти років до смерті останнього у 1904 році, тобто з 1894 року [7, с. 490]. На фото М. Полупасенко вже немолодий, виглядає старшим за 46 років, тож автором гітари, яку ми бачимо у нього в руках, може бути і М. Єрошкін. Однак через те, що верхня дека цього інструмента має ознаки тривалого використання, схиляємося до авторства

¹ Очевидно, Василя Петровича Лебедева (1869 – 1907) [7, с. 980].

² У С. Заяцького вказано «Рейсінгера» без ініціалів, йдеться про увертюру Die Felsenmühle von Estalières, Op.71 Карла Готліба Рейсінгера(або Райсінгера) (1798 – 1859).

³ У М. Оффі вказано **В**, адже це американське видання, а у США загальноприйнята англійська система позначення нот літерами.

Ф. Пасербського.



Рис. 1

Гітари гербоподібної форми були вельми поширеними, на перевагах такої форми наполягав, зокрема, Отто Едельман [11, с. 4; 12, с. 14]. Натомість, В. Русанов свідчив про те, що зустрів чудові інструменти обох форм і не виявив переваги гербоподібних гітар над гітарами традиційної форми [10, с. 19]. Відомо, що І. Деккер-Шенк та В. П. Лебедев тісно співпрацювали з Ф. Пасербським¹. На фото ансамблю В. П. Лебедева, що наведене на Рис. 2 трое з п'яти гітаристів тримають гітари такої самої конструкції.



Рис. 2



Рис. 3

¹ Видатний реформатор народних музичних інструментів В. В. Андреев (1861-1918) також співпрацював з Ф. Пасербським.

На гітарі Ф. Пасербського грав й інший учень І. Деккер-Шенка український гітарист З. Кіпченко [8, с. 13].

Уважне вивчення фото М. Полупаєнка, що наведене на Рис.1 може надати нам певну інформацію і про деталі його гітарної техніки. Разом з тим, слід пам'ятати, що це фото зроблене у фотостудії і фіксує статичну позу виконавця у далеких від концертних умовах, тож не гарантує, що М. Полупаєнко під час гри сидів і тримав інструмент саме так, як зображено.

На фото видно, що мізинець правої руки М. Полупаєнка прямий і торкається спеціальної підставки, що прикріплена до верхньої деки вздовж ① струни. Така підставка використовувалася гітаристами для додаткової опори пальцем правої руки під час гри задля досягнення стабільності положення правої руки і покращення контролю над її діями. На Рис.3 наводимо фото видатного французького гітариста Н. Коста (1805 – 1883) з гітарами, на яких можна побачити аналогічні підставки.

Опора мізинця та/або примізинного пальця правої руки на деку гітари була звичною практикою ще з часів лютнистів доби Ренесансу. Гітаристи користувалися цим прийомом аж до XIX ст., однак авторитетні педагоги і виконавці, зокрема Ф. Сор, рекомендували відмовитись від цієї практики, тож стандартне положення правої руки поступово змінилося. На гітарах XVIII століття струни були розташовані значно ближче до деки, а висока підставка гітар пізнішого періоду (як і сучасних гітар) робить опору мізинця на деку гітари вкрай незручною [17, с. 260]. Проти опори мізинця на деку висловлювався, зокрема, В. Русанов, а російські гітаристи О. Ветров, М. Макаров, і ще раніше іспанець Д. Агуадо, використовували мізинець для заціпування струн, [10, с. 26-27].

І. Деккер-Шенк у своїй Школі-самоучителі¹ рекомендував опору мізинця на деку гітари. Пояснюючи принципи дії пальців правої руки гітариста, Деккер-Шенк зазначає: «При виконанні гам, пасажів та швидких фігур третій палець (примізинний *прим. В.П.*) не використовується і усі ці пасажі необхідно виконувати поперемінно то першим то другим пальцем (вказівним та середнім *прим. В.П.*) <...> Мізинець слугує опорою усій руці, тому не використовується для звуковидобування» [2, с. 18]. Із наведеною цитатою корелює

¹ Як вказано на титульній сторінці, цей посібник був у продажу в Києві через фірми Л. Ідзіковського та І. Інджишека.

дещо незвична для сучасного гітариста аплікатура тремоло¹ *ртіт*, яку І. Деккер-Шенк вказує у своєму посібнику [2, с. 28; 3, с. 22]. Спираючись на деку, мізинець обмежував дії примізинного пальця, що ускладнювало його використання у швидких звукових послідовностях, отже саме опора мізинця була однією з причин застосування такої аплікатури. Схиляємося до думки, що у своїх творах М. Полупаєнко, користуючись описаною технікою опори, тримався і аплікатурних принципів, які задекларував І. Деккер-Шенк². У творах Ф. Таррегі та його послідовників, тремоло здебільшого передбачено виконувати аплікатурою *рамі*, така аплікатура зустрічається й у пізніших публікаціях творів І. Деккер-Шенка, що можна пояснити пізнішою редактурою цих творів іншими гітаристами [14].

Як приклад застосування сучасним гітаристом запропонованої І. Деккер-Шенком аплікатури, наведемо сербську гітаристку-віртуоза Ану Відовіч, яка грає тремоло саме аплікатурою *ртіт*, вдаючись до опори пальця а на вищій за звучанням струні, якщо тремоло виконується не на ① струні [13]. Задля покращення контролю над діями правої руки, інші сучасні гітаристи також широко застосовують принцип тимчасової опори одного з пальців правої руки на незадіяній у даний момент струні.

Опору мізинця на спеціальну підставку використовував, зокрема, гітарист Борис Андрійович Перотт (1882 – 12.03.1958). Він, як і М. Полупаєнко, за основною професією був лікарем, гри на гітарі навчався у І. Деккер-Шенка, а згодом у В. П. Лебедева. Б. Перотт емігрував з Росії до Англії, де заснував перше у Великій Британії об'єднання гітаристів, упродовж 25 років був його президентом. У репертуарі цього гітариста була, зокрема, композиція М. Полупаєнка «Думи и веселье запорожца», яку Б. Перотт виконав у своєму лондонському концерті [7, с. 1384]. Б. Перотт грав на гітарі Ф. Пасербського такої ж конструкції, що ми бачимо на фото Полупаєнка, тільки додаткових басових струн на ній було не три, а чотири. Відомо, що Б. Перотт був першим вчителем гри на гітарі

¹ Термін «тремоло» тут використовуємо у сучасному розумінні. І. Деккер-Шенк під цим терміном мав на увазі швидке арпеджіювання акордів [3, с. 14].

² При виконанні тремоло можлива була також аплікатура **pimi**. Таку аплікатуру тремоло пропонував, зокрема, В. Русанов [10, с. 71].

видатного гітариста Джуліана Бріма. За деякими даними, Д. Брім після одинадцяти місяців занять припинив своє навчання у Б. Перотта саме через його прихильність до описаної опори мизинця [15].

Хоч на фото М. Полупаєнка не однаково добре видно кінчики усіх пальців правої руки, схилиємося до думки, що він не використовував нігті для звуковидобування. Принаймні, на великому пальці правої руки нігтя точно немає, а палець торкається струни усією площиною дистальної фаланги. Струни досить товсті, отже, не металеві, а жильні.

Пояснюючи дії лівої руки гітариста І. Деккер-Шенк у своїй Школі-самоучителі пише, що при виконанні акордів дуже часто на басовій струні **Е** використовують великий палець, позначається він знаком **Λ** [2, с. 19]. Цей, так званий, «кільцевий прийом» використовували як російські, так і європейські гітаристи, зберігся він у виконавській практиці й до сьогодні, хоч і використовується частіше гітаристами стилю *fingerstyle*. Сучасні школи гри на класичній гітарі передбачають таке положення тіла виконавця й інструмента, які ускладнюють використання цього прийому. На фото М. Полупаєнка спирає гітару виїмкою обичайки на ліве стегно, підставка під ногу відсутня, інструмент розташований досить низько. Таке низьке положення інструмента і грифа робить зручнішим притискання басових струн великим пальцем лівої руки. Положення тіла і рук М. Полупаєнка майже такі самі, як на фото В. Лебедева, яке наводимо на Рис. 4.



Рис. 4

І. Деккер-Шенк на титульній сторінці своєї Школи-самоучителя для шестиструнної гітари зображений у такій самій позі і з таким самим положенням рук як його учні М. Полупаєнко та В. Лебедев [2; 3].

Аналіз розглянутих зображень дає підстави стверджувати, що І. Деккер-Шенк і його учні М. Полупаєнко та В. Лебедев сиділи під час гри саме так, як зображено на фотографіях, а характерні рисами школи І. Деккер-Шенка є:

- низьке положення інструмента на лівому стегні,
- використання кільцевого прийому,
- опора мізинця правої руки на деку або підставку (що певною мірою визначало інші аспекти техніки гітариста, зокрема аплікатуру правої руки.).

Висновки. М. Полупаєнко грав на гітарі обох строїв: квартовому строї класичної гітари та терцовому строї російської семиструнної гітари. Попри постійну професійну медичну практику він жив активним творчим життям: провадив концертну діяльність, komponував і аранжував для гітари соло та ансамблів, підтримував зв'язки з багатьма гітаристами свого часу. Ступінь впливу на нього М. Соколовського складно оцінити через брак інформації, схоже, що навчання у Соколовського мало епізодичний характер. Натомість тісні зв'язки М. Полупаєнка з представниками петербурзької гітарної школи і зокрема її тогочасним очільником І. Деккер-Шенком є беззаперечними. Вплив І. Деккер-Шенка проявився у багатьох аспектах: спільна концертна діяльність, техніка гри, інструмент, принципи підбору репертуару. Репертуар М. Полупаєнка значною мірою несе відбиток розважальності, виключення складають виконані ним аранжування творів В. Белліні, Ф. Мендельсона, К. Рейсігера, присутні також твори з національним колоритом. Аналіз наявних даних дає підстави вважати М. Полупаєнка яскравим представником школи І. Деккер-Шенка. Детальний аналіз авторських творів та аранжувань М. Полупаєнка дозволить глибше дослідити специфіку його композиторської роботи.

Література

1. Гитарист-виртуоз с дипломом врача // События. № 25 (833) от 28.03.2012. Бахмут.
URL: http://sobitiya.com.ua/news_full.php?id=11438 (дата звернення 9.02.2019).
2. Деккер-Шенк И. Школа-самоучитель для шестиструнной гитары.

- СПб.; М.: Циммерман, 1892. Ч. 1. 42 с.
3. Деккер-Шенк И. Школа-самоучитель для шестиструнной гитары. СПб.; М.: Циммерман, 1892. Ч. 2. 32 с.
4. Жаров А. Холерный бунт в Юзовке // Донецк: история, события, факты. 30.07.2012. URL: <http://infodon.org.ua/uzovka/931> (дата звернення 9.02.2019).
5. Заяицкий С. Интернациональный союз гитаристов: Сообщения Интернационального союза гитаристов за 1900–1901 г. Москва: Типо-литография А. В. Васильева и Ко, 1902. 260 с.
6. Змеев Л. Русские врачи писатели. Тетр. 5. С.-Петербург, 1889.
7. Классическая гитара в России и СССР. Биографический музыкально-литературный словарь-справочник русских и советских деятелей гитары / сост. Яблоков М. С. Екатеринбург: “Русская энциклопедия”, 1992. 2108 с.
8. Нипрокин Ю. Этюды о гитаристах. Одесса: Друк, 2002. 165 с.
9. Российский Медицинский список на 1873, 1874, ... , 1902 год / С.-Петербург, 1873–1902.
10. Русанов В. Школа для семиструнной гитары. 2-е изд. Тюмень, 1913. Ч. 1.
11. Эдельман О. Форма гитары // Гитаристъ. Москва, 1904. № 7. С. 4–6.
12. Эдельман О. Форма гитары (оконч.) // Гитаристъ. Москва, 1904. № 9. С. 14.
13. Ana Vidovic Interview. Mel Bay’s Artist Interview Series. Дата оновлення: 3.03.2011. URL: <https://youtu.be/rHEccPivH9U?t=336> (дата звернення 15.03.2019).
14. Decker-Schenk J. Pièce de salon. Augsburg: Freie Vereinigung zur Förderung guter Gitarremusik. 1908. P. 2.
15. Miner G. The Harp Guitar of Boris Perott. Дата оновлення: 01.2014. URL: http://www.harpguitars.net/players/perott/harp_guitar_of_boris_perott.htm (дата звернення 10.04.2019).
16. Polupaenko M. Fantasia on Zaporozhye Themes. The Guitarists Repertoire, Vol. 7. Editions Orphée, Inc. Columbus, Ohio, 1986.
17. Tyler J., Sparks P. The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era. New York, 2002. 348 p.

References

1. Gitarist-virtuoz s diplomom vracha. (2012, March 28). Retrieved from http://sobitiya.com.ua/news_full.php?nid=11438
2. Decker-Schenk, J. (1892). Self Instructor for the guitar. Part. 1. S.-Peterburg; Moskau: Jul. Heinr. Zimmermann. 42 p.
3. Decker-Schenk, J. (1892). Self Instructor for the guitar. Part. 2. S.-Peterburg; Moskau: Jul. Heinr. Zimmermann. 32 p.
4. Zharov, A. (2012, July 30). Kholernyi bunt v Iuzovke. Donetsk: istoriia, sobytiia, fakty. Retrieved from <http://infodon.org.ua/uzovka/931>

5. Zaiatskii, S. (1902). Internatsionalnyi soiuz gitaristov: Soobshcheniia Internatsionalnogo soiuzu gitaristov za 1900–1901 g. Moskva: Tipo-litografiia A. V. Vasileva i Ko. 260 s.
6. Zmeev, L. (1889). Russkie vrachi pisateli. Tetr.5. S.-Peterburg.
7. Yablokov, M. (Ed.). (1992). Classical guitar in Russia and USSR. Biographical musical-literary dictionary reference of russian and soviet guitar personalities. Yekaterinburg: «Russkaya entsiklopediya». 2018 s.
8. Niprokin, Y. (2002). Etiudy o gitaristakh Odessa: Druk. 165 s.
9. Rossiiskii Meditsinskii spisok (1873–1902) S.-Peterburg. Various.
10. Rusanov, V. (1913). Shkola dlia semistrunnoi gitary. 2-e izd. Ch. 1. Tiumen.
11. Edelman, O. (1904). Forma gitary. Gitarist, 7, 4–6.
12. Edelman, O. (1904). Forma gitary. Gitarist, 9, 14.
13. Ana Vidovic Interview. (2011, March 03). Mel Bay's Artist Interview Series. Produced by R. Haines. Retrieved from <https://youtu.be/rHEccPivH9U?t=336>
14. Decker-Schenk, J. (1908). Pièce de salon. Augsburg: Freie Vereinigung zur Förderung guter Guitaremusik. P. 2.
15. Miner, G. (2014, January). The Harp Guitar of Boris Perott. Retrieved from http://www.harguitars.net/players/perott/harp_guitar_of_boris_perott.htm
16. Polupayenko, M. (1986). Fantasia on Zaporozhye Themes. The Guitarists Repertoire, Vol. 7. Columbus, Ohio: Editions Orphée, Inc.
17. Tyler, J., Sparks, P. (2002). The guitar and its music: from the Renaissance to the Classical era. New York. 348 p.

Palamarchuk Viktor – postgraduate student, Ivan Franko Lviv National University, Lviv (Ukraine). E-mail: guitaristpv@gmail.com
ORCID 0000-0002-1996-5238

Guitar activity of Ukrainian physician Mykhailo Polupaienko

Ukrainian guitarist Mykhailo Polupaienko's persona is investigated in order to make creative profile of this musician. To achieve the objective was collected biographical data, repertoire and composers portfolio, information about connections of the guitarist with other musicians. Contemporary guitar handbooks and photos of the musician and his colleagues were also subjects of investigation in order to figure out features of his guitar techniques. Hypothesis about dr. Polupaienko's fingering principles were proposed, along with definition of general stylistic direction of his repertoire. Lot of attention were put to design peculiarities of his guitar, analyzed hypothesis about origin of the instrument and luthier identity. It is proven based on collected data that dr. Polupaienko belongs to school of J. Decker-Schenk, Petersburg's guitarist of Austrian origin. Specific features of guitar technique

of J. Decker-Schenk's school and it's representative dr. Polupaienko are discovered. It is perspective to further investigate pieces and arrangements by dr. Polupaienko as it will help to detect features and peculiarities of his composing approach.

Key words: *guitar technique, history of the guitar, Ukrainian guitar school, Russian guitar, Mykhailo Polupaienko, Mikhail Polupayenko, Johann Decker-Schenk.*