
СТАТТІ

УДК 78.2У; 78.2

Уляна Граб

**ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА БІОГРАФІЯ:
ГАРВАРДСЬКИЙ РІК МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА**

Досліджуються напрямки інтелектуальної праці М. Антоновича в його “гарвардський період”, який припадає на 1953 рік – рік його навчання у Гарвардському університеті (Harvard Graduate School of Arts and Sciences). “Гарвардський рік” розширив методологічні та наукові горизонти для подальших досліджень в ділянці музики Ренесансу, заклав історіографічний і джерельний фундамент під майбутні українознавчі студії Антоновича, зокрема впливу української музичної культури на музичні процеси у російській музиці XVII–XVIII ст.

Ключові слова: Мирослав Антонович, інтелектуальна біографія, Гарвард, музикологія, українське еміграційне музикознавство.

Інтелектуальна біографія як «спроба реєстрації інтелектуальної історії окремої людини» [18, с. 73] впродовж останніх десятиліть стала предметом зацікавлення дослідників різного наукового спрямування: соціологічного, літературознавчого, філософського, історичного, психологічного. Методологічну парадигму формує переконання, що без біографічного виміру інтелектуального життя неможливо зрозуміти і самі ідеї. Особистість науковця нерозривно пов’язана з його науковими дослідженнями і, як слушно стверджує філософ Ганна Арендт, «тільки завдяки урахуванню особистісного чинника гуманітарні науки можуть розраховувати на збереження за собою права належати до того, що римляни називали *humanitas* (людяність)» [34, с. 250]. Науковці активно намагаються компенсувати інтелектуальні «прогалини», які виникли внаслідок «культу знеособленої науки» [34, с. 277]. Однак проблема полягає у відсутності «канону» – розробленої методології та наукових критеріїв створення подібних досліджень, інакше, за словами Ірини Валявко, дослідниці інтелектуальної біографії Дмитра Чижевського: «Нема усталеної, методологічно зрілої та продуктивно працюючої традиції у цій галузі» [19, с. 267]. Крім того, така праця можлива лише в царині інтердисциплінарних пошуків, з залученням цілого спектру гуманістичних наук і результатів їх напрацювань.

На сьогодні актуальною проблемою є вивчення українського еміграційного музикознавчого досвіду як частини культурного контексту певної історичної доби. Що в підсумку допомагає відтворити цілісну історичну картину розвитку музичного мистецтва як материкової України, так і її еміграційної гілки. Видається, що створення такого роду дослідження, предметом якого стане постать представника музичної науки, стало б важливим кроком для збагачення інтелектуальної історії українського музикознавства, оскільки (за Дальгаусом), саме музиколог шляхом історичного нарративу вписує музичне явище у певний контекст і тільки тоді воно стає історичним фактом. Науковий текст про музику стає виявом «духу часу» –

сукупності поглядів і естетичних норм, що панують у певний час і є його «естетичною парадигмою» [43, с. 46]. Бо, як слушно зауважує американський музиколог Манфред Букоффер, «ставлення до музики не є історичною константою, і музикознавець також є дитиною свого часу» [42, с. 52].

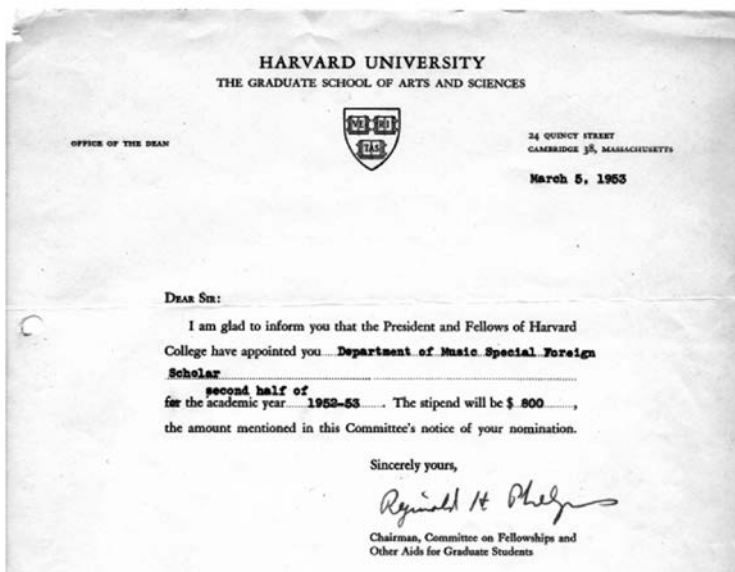
Варто наголосити, що створення інтелектуальної біографії неможливе без опрацювання приватних архівних джерел, зокрема автобіографій, щоденників та листування, інакше кажучи *літератури особистого документу*. Дослідження епістолярію дає нам можливість прослідкувати, як окремі біографічні деталі позначилися на характері формування думок вченого, їх перебігу та постанні наукових концепцій, і дасть нам можливість подолати «абсолютизацію текстового виміру» [19, с. 267]. У випадку еміграційних музикознавців майже весь масив листування залишається поки що поза межами наукового простору. Звідси важливою методологічною засадою вважаємо використання цитат не лише для підтвердження і документування висловленої точки зору, але і як важливий чинник, що формує осердя наукового тексту як фрагменти минулого, що можуть промовляти самі за себе. Інтертекстуальність як одна з найважливіших категорій постмодерної літератури визначає цитату, зокрема, як «співприсутність» у тексті: «сам вибір цитуючого тексту, його об'єм і межі, спосіб монтажу, зміст, який вона набуває при введенні в новий контекст та ін. – все це надзвичайно важливі компоненти її змісту [...] функції цитати виходять за рамки її традиційного завдання – бути авторитетною. Тепер це частина тексту» [37, с. 85].

Однак не кожне життя і не все в житті складає біографію, оскільки, за Юрієм Лотманом, «кожен тип культури випрацьовує свої моделі «людей без біографії» і «людей з біографіями [...] бо [...] кожна культура створює в своїй ідеальній моделі тип людини, чия поведінка повністю зумовлена системою культурних кодів, і людину, що володіє певною свободою вибору *своєї* моделі поведінки» [18, с. 17]. Серед еміграційних музикознавців постать Мирослава Антоновича є універсальною з огляду на широту наукових і мистецьких зацікавлень, і належить, без сумніву, до числа «людей з біографіями». Тому спробуємо з'ясувати, як певні біографічні факти вплинули на напрямки інтелектуальної праці М. Антоновича його «гарвардського періоду», який охоплює 1953 рік – рік його навчання в Гарвардському університеті (*Harvard Graduate School of Arts and Sciences*).

Після розформування табору для переміщених осіб в Новому Ульмі, де перебував Антонович після кількох повоєнних років поневірянь, 1948 року Антонович разом з хором семінаристів Української Католицької Духовної Семінарії приїхав у голландське місто Кулемборг в монастир св. оо. Августинів. Водночас поновлює музикологічні студії в Утрехтському університеті під керівництвом проф. Альберта Смаерса, 13 липня 1951 року з успіхом захищає дисертацію про вплив Жоскена Дебре на творчість його сучасників і в січні 1952 року отримує місце асистента в Інституті музикології Утрехтського університету. Його залучають до підготовки видання творів Обрехта, яке розпочав Смаерс, відзначаючи, що «це приємна праця, бо водночас можна докладно аналізувати твори і збирати матеріал до своєї майбутньої праці» [24, с. 60]. Як видно з листа до проф. Адольфа Хибінського, Антонович

планував глибше дослідження ренесансної музики: «напрямок Жоскен-Мутон-Вілларт є для мене дуже принадним» [24, с. 57].

Саме в цей час університет отримав пропозицію вислати свого кандидата на річну стипендію до Гарвардського університету і проф. Смаєрс запропонував Антоновичу прийняти участь в конкурсі, щоб мати можливість поглибити свої знання з музики доби Ренесансу в американського професора Отто Гомбоші. Можливість поїхати до Америки окрилила Антоновича: «Прямо не хочеться вірити, що я “бездержавний”, чужинець та ще й українець, якого в світі чомусь не хочуть знати, можу кандидувати на таку стипендію, – занотовує він у своєму щоденнику. – А все таки в світі все можливо!» [16, с. 14].



Офіційний лист з Музичного департаменту Гарвардського університету про надання М. Антоновичу статусу спеціального іноземного стипендіата.

Іспитові завдання – «написати щось про гумор в музиці й одну композицію в стилі Й. С. Баха» [14, с. 448] – Антонович успішно виконав і 11 червня 1952 року отримав листа з Гарварду про отримання стипендії. Стипендія 1600\$ покривала витрати на проживання та харчування, але подорож до Америки й інші видатки на власні потреби треба було оплачувати з власної кишені. Однак ці труднощі все ж не змінюють рішення Антоновича їхати до Гарварду – одного з найстарших в Америці і майже ровесника Києво-Могилянської академії. Омелян Прицак, один з ініціаторів створення українознавчих студій та Українського Наукового Інституту у Гарвардському університеті, вважав його найкращим, найбагатшим і найпрестижнішим американським університетом. Його бібліотека – найбільша університетська бібліотека не лише Америки, але й світу, в якій був «дуже добрий слов'янський відділ, а навіть добрі і повні раритетів українські відділи» [36, с. 18] та сконцентрована еліта американської науки. Понад 35 тисяч книжок україніки було розміщено

у бібліотеці Вайднера (Widener Library), та біля двох сотень пам'яток українських стародруків, рукописів, у бібліотеці рідкісних видань Гутона (Houghton) [28, с. 4]

«Це трохи “пригодницька історія”, але я зарискував... Отже виїжджаю як стипендіст американського університету на один рік “студій” у Америці. Це так називається офіційно. Я рішився на цей крок тому що 1) хочу бодай трохи підучити англійську мову; 2) побачити трохи світу; 3) утекти “от міра сего” і дець у затишші якогось “гуртожитка” (про свою подорож розказую тільки Вам і ще декому) якщо не викінчити, то бодай “підтягнути” свою ширше задуману працю із музики 16-го століття; 4) така подорож має велику вартість для більш снобістично наставлених “кругів” [...] ну й 5) пробувати нав'язати й поширити знайомства із американськими музикологами», – повідомляє він у листі Василя Витвицького [4, арк. 1].

Отримати візу до Америки було непросто. «Не легко її дістати біженцеві бездержавному, що її сильні цього світу уважають людиною другого сорту, беззахисною, непевною, підозрілою», – нотує Антонович у своєму щоденнику, описуючи всі довготривалі процедури збору документів, заповнення численних анкет, лікарські довідки, відбитки пальців, фінансові оплати і таке інше. Так, американський консулят потребував так званого “свідоцтва моральності” за час перебування у Німеччині під час війни (1941–1945) і звертався до відповідних служб Відня і Лінцу, де під час війни Антонович співав на оперних сценах, за потрібною інформацією. Продовження паспорту, необхідне для отримання візи, викликало чергові ускладнення – за словами Антоновича, «знову клопоти з національністю. [...] Нехотять помістити навіть замітки, що я бездержавний, а офіційного документу, що я українець у мене нема» [16, с. 42]. Вироблення візи тривало майже 5 місяців, незважаючи на протекцію Альберта Смаерса, який особисто їздив у справі Антоновича до американської амбасади у Роттердам і Амстердам, «телефонував до своїх знайомих в міській управі, щоб мені якнайскоріше видали “свідоцтво доброї поведінки” і т. п. Він навіть заручився на письмі, що в разі потреби заплатить мені кошти подорожі з Америки до Європи. Нічого не помагає. Треба ждати», – пише у щоденнику Антонович [18, с. 34]. Треба відзначити, що проф. Смаерс відіграв у цій справі ключову роль – у листі до Аристиди Вирсти Антонович прямо говорить про те, що поїздка до Гарварду відбулася завдяки проф. Смаерсу [3, арк. 1]. Нарешті в середині грудня прийшла довгоочікувана віза (з піврічним запізненням) і Антонович з стриманою гордістю написав Маценкові: «Факт, що на це місце не поїхав якийсь голландець, швейцарець чи інший англієць, але “б е з д е р ж а в н и й” (виділення Антоновича – У. Г.) українець – “ДіПіст” у якого викликає навіть почуття зависти... але на це нема ради» [13, арк. 1].

Після всіх формальностей, пов'язаних з від'їздом, після прощального концерту *Візантійського хору* у французькому місті Лілль 24 січня 1953 року Антонович вирушив до Роттердаму. Його голландські друзі, які його відпровожували, «загриміли на повний голос “Засяло сонце золоте”. На слова “гей ти, козаче молодий, прапор у гору все держи” поїзд повагом виїжджав з Утрехту. Мені немов щось обірвалося в душі, біль стиснув горлянку і я відчув, що сльози тиснуться до очей [...]. З трудом заволодів я своїми емоціями, коли я чув як стукотіння гол-

ляндського поїзду зливалася з ритмом української пісні». А через декілька годин на кораблі «Вестердам» Антонович відплив до Америки.

Подорож була непростою – двічі потрапляв корабель в бурю, враження від якої з притаманним йому поетичним хистом занотовує Антонович у своїх спогадах. Цікаво, що багато хто з наших мистців-емігрантів описують свої перші враження від океану та морської негоди, яку сприймали швидше символічно, як метафору свого нового життя у невідомому світі. «Ми були в Америці, велетенській, як і огроми океану, який ми залишили за собою», – писав у своєму щоденнику після прибуття Святослав Гординський [21]; «я тоді не знав, що буря на океані була передгрою мого життя в Канаді – бурхливого, мінливого в несподіванки і щасливого з доконаної праці», – згадує у своїх споминах Павло Маценко [33, с. 26]. 2 лютого 1953 року, після тижневої подорожі неспокойним океаном Антонович прибув до Нью-Йорку, а звідти поїздом до Бостону й університетського містечка Кембриджа. Його ніхто не зустрічав, треба було самому знайти місце ночівлі. Випадковий перехожий, що виявився євангелістським священником з Венесуели, допоміг знайти готель і подав першу по приїзді важливу пораду, яку Антонович не один раз згадував: «Вправляйтеся в терпеливості, Вам вона ту пригодиться».

На другий день Антонович занотовує свої перші враження від університету: «Гарвардський університет це справжнє місто з великою кількістю різних-прерізнних будівель, урядів, бібліотек, гуртожитків, їдалень, лабораторій, руханкових заль і т. п. і з великим парком і церквою. Там і старовинні будівлі і модерні конструкції» [16, с. 53]. Кілька днів тривали різні формальності і нарешті Антонович став членом великого студентського товариства. Він вражений кількістю представників різних націй з Європи, Азії і Африки і цікавими дискусіями, які велися в інтернаціональному студентському клубі. «Я йшов додому, збагачений не тільки різними небуденними враженнями, але знаннями про різні народи, релігії й політичні справи, про які я або нічого, або дуже мало знав, – згадує Антонович. – Тоді я вперше перестав дивуватися й обурюватися, коли хтось з чужинців не був як слід поінформований про Україну» [16, с. 63].



Рендел Томпсон

Музичний департамент Гарвардського університету на той час очолював музиколог і композитор Рендел Томпсон (Randall Thompson), який вперше вніс суттєві зміни у навчальні плани – ввів дворічний курс з історії музики. Завдяки нововведенню на 30 відсотків збільшилася кількість студентів, що обрали музикознавство своєю спеціальністю [44, с. 118]. У музичному департаменті у 1952–53 роках працювали авторитетні музикологи – професори Арчібальд Т. Девісон (1883–1961, Davison), Отто Гомбоші (1902–1955, Gombosi), Рендел Томпсон (1899–1984, Thompson), Воллес Вудворт (1902–1969, Woodworth), композитор Волтер Пістон (1894–1976, Piston); троє викладачів нижчого наукового ступеня – так зв. *Associate Professor* – Стівен Таттль (1907–1954, Tuttle), і *instructors* – композитори Ричард Мідлтон (Middleton) і Алан Сапп (1922–1999, Sapp). Лекційні курси для студентів і аспірантів читали Вудворт (*Концерт від Моцарта до Бартока*), Таттль (*Бібліографія та Англійські верджиналісти*) та Гомбоші (*Музика в Середньовіччя та Епоха Жоскена Денре*). Гомбоші провадив також семінар з історії музики, а предмет цілого курсу з року в рік був за вільним вибором професора Девісона. Артур Тільман Мерріт (1902–1998, Merrit), який з 1942 по 1952 і пізніше з 1968 по 1972 очолював Музичний департамент, вів семестровий курс *Струнні квартети Бетховена і Стравінський*, а також відновив курс нотації під новою назвою *Огляд табулятури, чорної та білої нотації до 1600*. Девісон викладав *Історію хоральної музики*, Гомбоші для аспірантів розпочав у весняному семестрі новий курс *Початок опери*, Пістон провадив практичний семінар з композиції [44, с. 121–123].

Особливо приваблював студентів безумовний авторитет в ділянці досліджень музики ренесансної доби Отто Гомбоші – за його перебування у Гарварді (1951–1955) кількість аспірантів надзвичайно зросла. Звістка про його смерть від серцевого нападу стала сильним ударом для Музичного департаменту. Про це згадує у листі до Антоновича музиколог Мілош Велімірович, який у той час також навчався у Гарварді: «Було, напевно, всього декілька видатних вчених, які були такими гуманними та близькими до студентських сердець, як професор Гомбоші. [...] Я все ж почуваюся щасливим, що всього за три дні до смерті професора Гомбоші провідував його у нього вдома, де він перебував після чергового перенесеного інфаркту, що застав його у Різдвяний період. Ми мали чудову розмову та він дуже мене підбадьорював перед моїми екзаменами. Через свою хворобу він не був в екзаменаційній комісії, але був глибоко зацікавлений моїми студіями та завжди був готовий допомогти порадою і безкорисливо надавав будь-яку інформацію» [20, арк. 1].

Професор Томпсон прийняв нового стипендіата дуже ввічливо і запросив також професора Гомбоші, щоб узгодити з ним вибір лекцій та семінарів для Антоновича. Враховуючи докторський ступінь останнього, вирішили, що корисним для нього буде насамперед знайомство з новими методами праці та організацією студій. Отож Антонович записався на лекції та семінари проф. Гомбоші, лекції проф. Таттля про англійських верджиналістів і проф. Девісона з загальної історії музики. На лекції останнього, як згадує Антонович, ходило близько трьохсот студентів різного фаху, оскільки були дуже цікавими. Одного разу в товаристві американського знайомого Антонович відвідав «славного і улюбленого студентами» проф. Девісона у його віллі над морем і залишив теплу згадку про цей

день і самого професора: «Нам назустріч вийшов проф. Девісон. Невеличкий ростом дідок у “дреліхових” штанях що їх носять американські студенти і в білій сорочці, добродушно-привітний і енергійно рухливий – своєрідний лісовик американського університетського світу» [16, с. 62].

Цікаво, що в цей час у Гарварді в американському центрі славістики працювали відомі вчені – Роман Якобсон та Дмитро Чижевський, але жодних згадок про відвідування Антоновичем їх лекцій чи про особисті контакти немає. Антонович лише згадує про досить велику кількість студентів, що студіювали російську мову (як зазначає Оксана Блашків: «під тиском політичних пріоритетів та чи

не через впливовість концепції Р. Якобсона славістичні студії в США перетворилися на студії з русистики, якими вони залишаються і сьогодні» [17, с. 190].

Особливе захоплення викликала у Антоновича бібліотека, у якій він просиджував цілими днями. «Це одна з найбільших бібліотек на світі. Має щось дев'ять мільйонів книжок. Яка це розкіш, яке щастя мати доступ до неї, – записує Антонович у своєму щоденнику. – Покажеш свою карту вступу, яку дістають професори і студенти гарвардського університету і заходь до бібліотеки, мандруй куди хочеш з кімнати до кімнати, з поверху на поверх, між шафами книжок упорядкованих не поазбучно, а тематично. Бери до рук книжку, яку бажаєш, читай її скільки хочеш, навіть коли це книжка кількасотної давнини» [16, с. 57]. Там, в бібліотеці Гарвардського університету, знаходить Антонович багато цінних матеріалів до історії української музики партесної доби, зокрема «письма й грамоти, зв'язані з побутом українських співаків на Московщині у XVIII ст. Виробив собі також деякий погляд на українську національну свідомість у XVIII ст. на Безбородьків, Гоголів, Бортнянських і т. п.» [16, с. 64]. Як про особливо цінні знахідки згадує Антонович збірник пісень Трутовського («аж руки затрусилися, коли побачив цю книжку. Смішно, та що вдієш»), а також з історії російської музики, зокрема праці Фіндейзена, Разумовського, Металлова, про що повідомляє у листі Павла Маценка. У відповідь Маценко піднесено пише: «От же, хай Вам Біг здоров'я дає, Ви щасливець! Опинитись в морі джерел про пошукуване, це ж дійсно радість! [...] Мезенець, Дилецький і дальша доба. Оце вона і є та “терра інкогніта” для наших людей, які на докладах говорять, що в XVII ст. наші люди стояли культурно низько і т. д.» [32, арк. 1]. Весь вільний від лекцій час Антонович проводить у бібліотеці, розшукуючи матеріали до української музики, усвідомлюючи все ж, що основна мета поїздки – спеціалізація у ділянці західноєвропейської ренесансної музики, на яку залишалось небагато часу. «Часами стає прикро. А відірватися від української музики, від української історії тяжко. – пише він до Маценка. – Такого багатства матеріалів я дотепер не бачив. І такої ідеальної обстановки для студій до тепер також не бачив (не мав). Як дитина радію кожною знахідкою, кожним реченням, кожним словом про українську музику» [16, с. 65].

Враженнями від бібліотеки Антонович ділиться мало не в кожному листі: «Східноєвропейський відділ, особливо російський – дуже широко розбудований і я тепер саме перешукую різні рос[ійські] журнали і зах[ідно] європ[ейські] книжки



Арчібальд Девісон

про Росію XVIII віка за музичними матеріалами до української музики [...]. Я рішився посвятити майже весь час цій праці. Усе інше відкладаю “на сторону”» [11, арк. 1].

Цей «інтелектуальний Клондайк» особливо цінний для Антоновича, оскільки відсутність відповідних джерел не дозволяла досліджувати давню українську музику в Голландії (саме Антонович розпочне українознавчу збірку книжок, нот і рукописів Утрехтського університету). Однією з перших друкованих праць Антоновича, написаних в Голландії і виданих (після дисертації) була праця під назвою *Багатоголосся в українських народних піснях* (виступ на Міжнародному конгресі музикологів, який відбувся в Утрехті 1952 року). Епістолярій Антоновича зберіг свідчення про надзусилля самого Антоновича й еміграційних українських музикологів П. Маценка, В. Витвицького, З. Лиська у пошуку відповідної літератури і музичного матеріалу для цього виступу¹. Тепер завдання Антонович поставив перед собою ще складніше – написати працю про українську музику XVII століття і її вплив на музичну культуру Росії, отже знайомиться з літературою загальноісторичною, робить бібліографічні виписки, опрацьовує праці російських та західних музичних істориків. Кожна віднайдена ним книга була на вагу золота, оскільки, окрім праць Кудрика і Шешка, іншої літератури у Антоновича, за його свідченням, не було. Від 9 ранку до 10 години вечора він просиджує в бібліотеці, а опісля допізна працює вдома.

«Дуже інтересно, – пише він, – слідкувати за тим, як росіяни намагались ціле XVIII ст. зробити із своїх українських учителів неграмотних “хахлів” і які це мало наслідки у емоційному та інтелектуальному відношенні між цими двома народами» [7, арк. 1]. Звідси багато критичних закидів до праці російської музикознавця Тамари Ліванової «Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры», віднайдені у бібліотеці. «Ліванова своїми “Очерками” розсердила, – пише Антонович до Маценка. – Я саме їх сьогодні докінчив [...]. І хитро вона випустила цілу українську проблему, бо не личить писати про “влияние” молодшого брата на “старшого”. Старі російські історики говорили про “юго-запад”, але бодай що небусть сказали, а вона й “юго-западом” назвала й нічого властиво не сказала. Шкода що не маю повної літератури й часу, а то б таки написав про це як українська музика розглядається російськими істориками» [10, арк. 1]. Цікаво, як зазначає Ольга Шуміліна в своїй монографії *Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій)*, «в роботах російських дослідників практично до сьогодні українські території визначаються як “южнорусские”, внаслідок чого українська партесна творчість одержує визначення “южнорусской традиции”»².

Ще гостріша оцінка стосується праці Т. Ліванової «Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом», два томи якої вийшли друком у 1952–1953 роках: «Ця праця це ще більше сталінська як перше – в першій то вона оминала українські впливи досить зручно заслоняючись зах[ідно]європейськими.

¹ Див.: Граб У. Історія однієї публікації Мирослава Антоновича // *Вісник Львівського університету*. – Серія мистецтвознавство. – 2013. – Вип. 12. – С. 102–112.

² Див.: Шуміліна О. *Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій)*. Монографія. – Донецьк, 2012. – С. 12.

У другій своїй праці “кається” за ці помилки, що вона зробила в першій праці – цебто, що вона допустила західні впливи. А це – бачите – неправда. Про ніякі впливи не може бути мови, бо російська музика самобутна і вона тільки собі “підкорювала” – що їй потрібно і т. п. “Дивна суть діла твоя, Господи”» [6, арк. 1].

Саме тепер, маючи доступ до численних джерел XVII–XVIII століття, Антонович задумує написати *Історію української музики* від початків партесного співу до половини XX століття, включаючи музичну еміграцію як питому частину української культури (не торкаючись історії Княжої доби за браком матеріалів). Цей масштабний проект був задуманий як колективна праця еміграційних музикологів до «річниці воссоединенія», за словами Антоновича, щоб подати правдиву 400-літню історію розвитку музичної культури України.

Ідею Маценко схвалив, але запропонував спочатку обговорити її на сторінках журналу, створення якого входило в найближчі плани (це було першочерговим завданням, яке поставило перед собою організоване ще у квітні 1946 Об'єднання українських музик – ОУМ). Однак по війні доля розкидала їх по різних країнах і континентах, і лише тепер тема журналу відновилася знову. Важливою для Антоновича була інформація про перебування в Америці Андрія Ольховського, автора *Історії української музики*, виданої у червні 1941 року в Україні, але в перший день війни увесь її наклад згорів під час бомбардування Києва. Маценко знав, що Ольховський зберіг чи не єдиний екземпляр книги і вважав, що його треба за всяку ціну залучити до співпраці, хоч стосунки Ольховського з українською діаспорною спільнотою були складними. «Цікаво було б знати працю проф. Ольховського. Шкода, що він держиться осторонь української громади, але я на ці справи дивлюся “трохи” інакше, – пише Антонович до Маценка. – Якщо б він дав добру працю з історії української музики, то це могло б мати більшу вартість, як “активна праця” в якійсь українській організації. Тільки я сумніваюся чи він згодився написати що-небудь. Якщо Ви маєте його адрес, будь-ласка подайте мені, може я колись напишу до нього. Я його знаю особисто. Я навіть слухав у Львові його лекцій з історії музики. Я не хочу нікого ні “вибілювати ні обчорнювати”, але мені здається, що не всю вину можна на одного чоловіка “складати” і вимагати від оформленої людини, щоби він думав такими самими категоріями як інші» [10, арк. 1]. У стосунку Антоновича до Ольховського бачимо таку важливу “широту толеранції”, яку Юрій Шерех визначає “першим порогом” для української еміграції: «Українська нація, дякувати Богові, не партія і не отара, де всі ідуть за одним. Що в становленні, розбудові і змаганні нації потрібне не заглушення відмінних голосів, а координація всіх» [38, с. 227].

Антонович справді писав до Ольховського двічі, але обидва листи повернулися назад з поміткою «адресатом не отримано». Створення музичного журналу так і залишилося нереалізованою мрією українських музикологів [23], зрештою, як і написання масштабної колективної праці з *Історії музики*. Для нечисленних еміграційних музикознавців, розкиданих по різних континентах, до того ж обтяжених щоденною працею задля елементарного виживання й обмежених фінансово, цей проект став непосильним завданням. Витвицький відмовився відразу, Ольховський не відізвався, і цей проект потрохи припинив «звучати» в епістолярії. До слова, *Нарис історії української музики* А. Ольховського підготувала до друку і видала з науковими коментарями у 2003 році професор Лідія Корній, де у вступній статті

підкреслила, що після *Історії української музики* М. Грінченка праця Ольховського є наступним етапом розвитку музичної історіографії.

У 70-х роках ця ідея трансформується у проект англомовного збірника, присвяченого українській музиці, основними авторами якого мали б бути М. Антонович, П. Маценко, В. Витвицький, Р. Савицький, А. Вирста, композитор В. Балей. Зрештою, саме Антонович був ініціатором цього проекту, він знову ж ретельно опрацьовує план книжки, який охоплює українську музику від часів Київської Русі до сучасності, обдумує авторів і, що цікаво, пропонує новий і дуже важливий її розділ – українська музика в бібліотеках Західного світу (Західної Європи та Америки) [9, арк. 1]. І знову втілення цього задуму зупинилося на етапі збору дописів і фінансових проблем друку (Антонович був, мабуть, єдиним, хто надіслав свої праці Маценкові для рецензування).

Так прихована у різних джерелах *історія намірів* у вигляді ідей, міркувань, планів, які не втілилися у життя, стає свідченням праці наукового мислення, творчого пошуку, зародження нових гіпотез, які в силу обставин не оформилися в історичний факт. В тому слушною є думка мистецтвознавця Галини Новоженець, що досліджувала еміграційне образотворче мистецтво повоєнного часу: «Ледь порушені проблеми, обережно проголошені ідеї, невдалі чи нереалізовані мистецькі проекти – все це допомагає нам виткати єдину тканину мистецтва діаспори сьогодні» [35, с. 58].

Під час перебування у Гарварді Антонович знайомиться з університетським студентським хором і перші враження від його концерту були надзвичайні: «Хор має понад двісті осіб. Це під кожним оглядом знаменитий хор. Якби ще так трохи індивідуально підшколити голоси, то було би нове чудо світу. Мужчини у фраках, жінки в довгих вечірніх сукнях. Програма багата: від Жоскена Де Пре аж до Дебюссі. Кульмінаційною точкою концерту був твір Жіованні Габріелі (1557–1612) на три хори. Центральний хор стояв на сцені, а два інші хори і музиканти зі своїми інструментами стояли на балконах. Отже так само, як це бувало в церкві св. Марка у Венеції за часів Габріелі. Такі концерти мають не тільки мистецьке, але й виховне значення. Ледве чи таким хором може похвалитися котрийсь з Європейських університетів. Хиба що наша Київська Академія у 18 ст. Я рішив поспівати в цьому хорі» [16, с. 60]. Він отримав запрошення від гарвардського *Glee Club* – студентського хору, яким з 1912 року керував Арчібальд Девісон і невдовзі він став кращим аматорським хором Америки. Девісон об'єднав чоловічий *Glee Club* і жіночий *Radcliffe Choral Society* і хор почав виступати разом з Бостонським симфонічним оркестром. Вперше на запрошення французького уряду *Glee Club* відвідав Європу 1921 року і їх виступ надихнув молодих французьких композиторів на створення хорових творів – Пуленка *Chanson à boire* і Мійо *Psalme 121*.

З 1933 по 1958 хор очолював Воллес Вудворт або «Вуді», як його приязно називали студенти, і концерти ставали подіями у мистецькому житті міста, Америки, а під час гастрольних поїздок, і Європи. Так, під час одного зі своїх традиційних весняних концертних турів хор разом з Бостонським симфонічним оркестром виконали *Симфонію псалмів* І. Стравінського, написану на замовлення диригента Сергія Кусевицького до 50-ліття Бостонського оркестру, *Реквієм* Брамса і *Дев'яту симфонію* Бетовена [44, с. 114].



*Репетиція Гавардського Glee Club і Редкліфського хорového товариства
під керівництвом Сергія Кусевицького, 1948*

Очевидно, що для Антоновича-диригента особистий досвід знайомства з методами праці та багатим репертуаром такого авторитетного колективу був хоч і недовгим, проте безцінним. Він навіть заявив про себе як співак-соліст: у програмі спільного концерту зі студентським хором з Принстону виконав речитатив з *Фауста* Берліоза. Це визнання його вокальних здібностей було предметом гордості Антоновича, і програмку того виступу він зберіг у своєму архіві.



Воллес Вудворт («Вуді»)

Діяльна натура Антоновича реалізувала себе і на диригентській ниві. У Міжнародному центрі Бостону він запропонував організувати до Різдва інтернаціональний хор і виступити з програмою колядок і різдвяних пісень світу. Дирекція центру ідею зустріла з захопленням і через кілька організаційних тижнів відбулася перша зустріч і перші репетиції новоствореного Соборного українського хору. Антонович працював з хором недовго, проте підготував успішні виступи на Різдво 1953 року в Бостоні, і виступив на одній з місцевих радіостанцій в бостонському парку, за що отримав подяку від Українського конгресового комітету Америки (УККА). В ній, зокрема, писалося: «Своєю працею і мистецькими здібностями Ви зуміли за такий короткий час (біля двох місяців) підготувати хор для виступу серед американського суспільства зі співом українських Різдвяних Колядок. [...] Спів Колядок Хором на Різдвяному вечорі для українського громадянства Бостону був тріумфом мистецького їх виконання. [...] Спомин про Вас надовго залишиться у нашій пам'яті, а наспівані Хором платівки Колядок будуть з радістю нами слухані в майбутньому» [14, с. 86a].

В той час пошукувала диригента Сирійська православна церква в Бостоні для виконання недільних Літургій. «Для комплекту там справді мене бракує, – з гумором пише Антонович. – Священик закарпатський, руський, люди (вірні) справжні сирійці, диригент молоденький американець, хор – кілька дівчат і два мужчини – співають в супроводі “фісгармонії”, одну частину літургії виконують по-сирійськи, другу по-грецьки, третю по-англійськи, а ще бажають співати по церковно-словянськи». Перша спільна Літургія відбулася без особливих успіхів – «фісгармонія скрипить немилосердно. З мене ллється піт струмочками. Але якось дотягнули до кінця» – з полегшенням згадує Антонович. Але згодом хор потрохи “виробився” і на останній Літургії, яка відбулася 3 січня 1954 року у сирійській церкві «дівчата співали гарно і на прощанні сказали всі, що мене “лайкують”» [16, с. 86].

16 червня 1953 року відбулося офіційне закінчення навчального року у Гарварді. Це «імпазантне, величаве свято» описує Антонович у своєму щоденнику: «У великому університетському городі, між каплицею а бібліотекою, стояли у тіні старовинних дерев маси людей-глядачів. Перед каплицею побудована велика трибуна, на трибуні збоку стояв студентський хор, а біля трибуни духовий оркестр. О 10 год. ранку почалися урочистості. Довгими рядами зближалися до трибуни професори і студенти, усі в чорних тогах. Професори примістилися на трибуні. Після промов в латинській та англійській мові викликувано групами студентів з різних факультетів і вони отримували грамоти: одні докторські, другі магістерські, а інші бакалаврські. Публика оплескувала своїх “подвижників”, хор і оркестр вітали їх звуками пісень. Не диво, бо нелегко дістатися на цей Університет і його закінчити. А кому це вдалося мав запевнену працю в найвищих верствах американського суспільства» [16, с. 67].

Навчальний рік закінчився, гроші вичерпувалися, бо стипендія стосувалася лише навчальних студій, але не літніх вакацій, на працю влітку треба було отримати урядовий дозвіл, не вирішувалася проблема з продовженням голландського паспорту і щораз тривожніше ставало на душі: «Тяжко, невимовно тяжко самому одному у чужому світі і якось не на своєму місці із своїм докторатом і своїми

36 роками, і своєю українською вдачею з її надією знайти в людей зрозуміння, співчуття і поміч, – занотовує Антонович у щоденнику. [...] Життя ставить тебе постійно на пробу: видержиш – добре, а заломишся – то викине тебе як непотріб на смітник забуття» [16, с. 68].

До того ж його постійна праця у славістичному відділі бібліотеки не залишилася непоміченою – директор музичного департаменту Томпсон вважав, що варто більше уваги приділити вивченню англійської мови, натомість менше студіювати у бібліотеці. Зате гарні новини прийшли від редакції *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* – найбільшої у світі музичної енциклопедії, з пропозицією написати статтю про українську музику. «Не аби яке досягнення! – пише Антонович. – Не виключено, що до того дещо причинився й мій побут на славетному американському континенті. Уже для цього було варто сюди приїхати» [16, с. 69].

Час минав в очікуванні та навчанні («знова сиджу в своїй маленькій кімнатці, вивчаю англійську мову, читаю історію Америки, студіюю монографію про англійського композитора Г. Перселла (1659–1695), приготівляю аналіз його творів» [16, с. 74]), праці у бібліотеці, зустрічах із давніми та новими знайомими. Там Антонович познайомився з Куртом Заксом, книги якого він ретельно студіював під час навчання у Львівському університеті: «Йому 74 роки. Невисокого росту з сивим волоссям і сивою борідкою. Досить рухливий. І його дружина і він це милі жартівливі люди [...]. Я розповів йому, як то колись, ми студенти А. Хибінського виучували майже напам'ять його книжку про муз. інструменти. Що підкріпити свої слова, я зачитував дещо (якусь деталь) з його книжки. К. Закс, удаючи переляканого, сказав: – на милість Бога тільки не питайте мене нічого, бо вже не знаю, що я там писав про всі ті інструменти. Опісля він розпитував про Хибінського і Смаерса, мого професора з Утрехту, про яких він знав з їхніх музикознавчих праць. [...] Це була одна з найцікавіших і найприємніших моїх візит у Америці» [16, с. 75].

Вакації Антонович провів у свого брата Адама в Чикаго, де деякий час працював на фабриці. Від зустрічей зі своїми співвітчизниками в чиказькому «українському гетто» залишилися змішані почуття: «Професори, письменники, поети замітають дороги, направляють подрані черевики, миють виходки, а “політики” зійдуться десь в якомусь невеличкому, убого-обскутному українському шиночку й критикують світових провідників, президентів, королів, диктаторів, сердяться, що ті не слухають їхньої ради, не думають їхніми категоріями. Герої власної фантазії, донкіхоти, трагіки, що не бачать трагікомізму свого положення, люди, що не можуть і не хочуть забути свого вчора, розгублюються у метушні буденщини, своє безсилля закривають гордістю. Та на щастя не всі такі й не у всіх відношеннях вони такі. Здоровий елемент перемагає, розбудовує свої матеріальні бази, починає майбутнє із сьогоднішнього дня, організується» [16, с. 76]. У цьому прикладом для нього був його брат Адам, який, маючи диплом магістра філософії Львівського університету, був змушений працювати чорноробом на фабриці та лагодити взуття. Попри всі емігрантські незгоди, він провадив активну громадську роботу, зокрема став засновником, видавцем та редактором ілюстрованого журналу «Екран», що виходив у Чикаго (США) в одноіменному видавництві з 1961 по 1990 рік накладом 3000 примірників [27]. Разом з братом вони відвідували знайомих, різні українські установи, в одній з яких Антонович навіть виголосив доповідь про українську

пісню і свою працю з голландськими співаками. Зрештою, вакації пройшли насичено – Ніагару та Національний парк «Тисяча островів», озера Онтаріо та Мічіган Антонович згадуватиме у листі до Маценка, готуючись до повернення у Голландію.

З початком нового навчального року поновлюється навчання, і відбулося знакове для Антоновича знайомство з американським композитором Волтером Пістоном (1894–1976). Його курс сучасної музики користувався великою популярністю серед студентів, і наприкінці вересня Антонович почав відвідувати лекції Пістона. «Надзвичайно цікавий курс – і надзвичайно цінне знайомство. Це своєрідний “олімпієць” під багатьма оглядами, а у нього студії сучасної музики полягають не тільки на аналізі але й на писанні “вправ”... а це забирає часу... Та нема ради» – повідомляє він Маценка [2, арк. 1].



Волтер Пістон

Пістон не лише навчив його технічних композиторських «тонкощів» модерної музики, але дав значно більше – орієнтацію в проблематиці сучасної музики, її розумінні. З почуттям глибокої вдячності згадував Антонович визначного американського композитора (який у 1948 році отримав Пулітцерівську премію за свою *Третю симфонію*) і вченого (автора підручників з гармонії, контрапункту й оркестровки) ще й за доброзичливе, дружнє наставлення до нього, за можливість безкоштовно відвідувати концерти у його ложі Концертного залу Бостона. «У Гарвардському Університеті і в концертному залі Бостону познайомився з Америкою, що увібрала в себе кращі елементи й

традиції Європейської культури й збагатила їх своїми власними досягненнями, – писав Антонович. – Ту Америку, визначним представником якої був композитор В. Пістон» [14, с. 457]. Свої завдання з композиції з правками Пістона Антонович зберіг і навіть подав у своїх спогадах.

В середині листопада Антонович отримав від Маценка часопис *Новий шлях* із його статтею *В тіні перебільшувань*. У ній Маценко, оглядаючи пресу, відзначає неадекватну оцінку українських мистецьких досягнень у музично-критичних дописах («нескромність і якась нестримність при означенні досягів українців») [31]. Такі необ’єктивні оцінки, що часто є ознакою банальної неосвіченості, непрофесійності автора, лише дезорієнтують читача, викривлюють правду і не несуть нічого нового «крім спрощення», вважав Маценко, покликуючись, зокрема, на згадки про хорових диригентів – Рошахівського, Калішевського, Кошиця, Котка. Ця публікація інспірувала надзвичайно цікаві, останні за хронологією листи з Кембриджу, у яких широко дискутуються проблеми диригентської праці, її завдань, здобутків та проблем. Це не лише спогади про Котка і Кошиця, їх методів праці з хором, особливості композиторської творчості, а й широка панорама передвоєнного музично-громадського життя в Галичині і на еміграції, де вкраплені дуже цікаві згадки про Станіслава Людкевича, Філарета Колессу, Нестора Городовенка, Василя Барвінського, Миколу Леонтовича [22; 25]. Пізніше вони ляжуть в основу його праць з музичної україністики, присвячені Кошицю та Людкевичу.

Окрім того, ці листи є важливим джерелом до розуміння формування виконавських орієнтирів М. Антоновича і власного диригентського стилю (нагадаю, що Антонович створив у Голландії *Візантійський хор* з самих голландців, який дуже успішно розпочав свою артистичну кар'єру). У них знаходимо міркування, окремі спостереження, згадки і запитання, які дають можливість зрозуміти, що слугувало зразком творення звукового образу хору, витоки *українськості* його естетичного наповнення і форми акцептації традицій хорового співу [26].

На початку грудня Антонович на прохання Гомбоші з успіхом виступив з доповіддю на зборах секції американських музикологів, в якій розглядав проблеми форми й динаміки у месі Жоскена *Mater Patris*, і проводив паралелі між композицією месі і картиною італійського художника Джованні Белліні (1430–1516), намагаючись пов'язати їх із мистецькими, політичними і соціальними течіями Ренесансу [12, арк. 1]. «Під час мого доповіді була в залі така тишина, що часами аж ніяково ставало. І то мимо того, що доклад тривав майже годину», – згадував Антонович. Вечері спілкування продовжилося на неформальній вечірці в товаристві професорів Гомбоші, Мерріта, Таттле й інших гостей і залишило приємні згадки. Такі музикологічні зустрічі, сповнені професійних дискусій, Антонович особливо цінував, бо перебував в осередку відомих фахівців з західноєвропейської музики і подальший свій професійний ріст в Утрехті пов'язував насамперед з дослідженнями ренесансної музики. Приятельські стосунки з багатьма із них зберіг Антонович і після повернення до Голландії. Так, у його архіві знаходяться листи Т. Мерріта, Р. Томпсона, М. Веліміровича, учнів В. Пістона — композиторів Б. Лейтона, Б. Мюррея, А. Саппа. «Коли я прощався з професорами гарвардського музичного департаменту та іншими своїми знайомими, усі прохали написати з Голландії і висловлювали надію, що я ще приїду з викладами до Гарварду», – зворушено описував Антонович останні дні перебування у Гарварді. Проте і вони добігли кінця – 10 січня 1954 року корабель «Райдам» покинув береги Америки і після більш як тижневої подорожі перед Антоновичем почали з'являтися береги Голландії, а з ними й неусвідомлена тривога: «Мене огортає якась непевність. Що жде мене в Голландії, на Університеті, в Апостоляті? Починає докучати самотність. [...] Чи не вперше почав відчувати відсутність тої незбагненої, всемогучої, чарівної й непереможної сили, що зветься молодістю. Чую, як поступенно відходжу від неї. Їй відчуваю пустку, в якій самотньо мандрую» [16, с. 88].

Цей рік гарвардських студій не лише поглибив його знання з музичної творчості доби ренесансу, що, власне, і було головною метою подорожі до Америки. Це знайомство з методами викладання та науковими поглядами відомих музикологів, нав'язування важливих наукових та особистих контактів, самопрезентація як поважного науковця в галузі західноєвропейської музики. Дослідження творчості одного з найяскравіших представників музичного Ренесансу Жоскена Дебре згодом приносить Антоновичу визнання світової музикологічної спільноти і членство у Міжнародному музикологічному товаристві та Національній музикознавчій спілці Нідерландів. Коли у 1957 році помирає Альберт Смаєрс, не завершивши видання творів Жоскена, над яким працював понад 35 років, завершити його доручили Антоновичеві, який до 1969 року публікує ще 71 твір і завершує повне новітнє видання творів Жоскена. Цьому передують дуже кропітка праця з

ідентифікації творів композитора та переведенні їх з старої нотації на сучасне нотне письмо. Ось як про неї згадує Антонович в одному з листів до Павла Маценка: «Один випуск творів Жоскена (3 мотети) вже появився, другий здав до друку і ось уявіть собі ситуацію: друкарня прислала декілька місяців тому надруковані листи для проведення коректури, а я віднайшов у між часі шість нових джерел-манускриптів одного з надрукованих творів. Заки отримав мікрофільми цього твору з Лондону, Мюнхену, Міляно, Падуа й Риму пройшло немало часу, а в між часі виявилось, що цей же самий твір є в манускрипті Сікстинської капелі, де автором поданий Й. Мутон. У всіх інших манускриптах твір поданий анонімно, крім, розуміється манускрипту з Толедо, де твір подається авторства Жоскена... Ви уявляєте собі, скільки це все коштує праці і турботи. Саме тому, що поданий Мутон, справа ускладнюється, бо між цими двома компоністами подекуди таке саме відношення, як між музикою Моцарта й Гайдна й стилістично тяжко провести чітку лінію. А звісно, що між композиторами 15/16 ст. особливо великі подібності бувають. До вакацій мушу викінчити працю про понад 60 творів, які приписуються Жоскенові, а почасти й іншим композиторам й усталити авторство, а тим часом з страхом доводиться ствердити, що матеріяли зібрані покійним проф. Смаерсом далеко не повні, отже треба не тільки все простудіювати, а й доповнити... а контролю різних манускриптів забирає дуже багато часу і не все є доступним» [8, арк.1].

Праця, про яку йдеться, – це доповідь *Сучасний стан досліджень творчості Жоскена*³, виголошена на Міжнародному конгресі в Нью-Йорку у 1961 році; на запрошення організаторів Антонович приймав участь у Міжнародному фестивалі – конференції, присвяченій 450-літтю від дня смерті Жоскена у 1971 р.; у діяльності міжнародної комісії для нового видання творів Жоскена Депре в Ганновері (США) у 1977 році. Антонович був одним із семи учасників симпозиуму з питань редагування творів Жоскена на конференції 1971 року серед таких експертів як Люїс Локвуд, Людвіг Фішер, Едвард Ловінський (листування з яким в справі підготовки ганноверської конференції зберігається в архіві Антоновича), Рене Ленартс, Артур Мендель та Густав Різ. Про вагомість думки Антоновича у питаннях ідентифікації творів Жоскена свідчить, зокрема, і його листування з Гельмутом Остоффом, який під час своєї праці над монографією про Жоскена⁴ неодноразово звертається по допомогу до Антоновича у питаннях достовірності творів і правильної їх інтерпретації. У *Biographisch-Bibliographisches Kirchen Lexikon* в переліку імен музикологів, які досліджували різні аспекти творчості Жоскена, ім'я Антоновича знаходиться в одному ряді з Г. Остоффом, Е. Ловінським, К. Дальгаузом, В. Віора, Ш. ван ден Борреном, Р. Ленартсом, В. Ельдерсом та ін.

³ Antonowytch M. The present state of Josquin Research // *Report of the Eight Congress / International Musicological Society*, т. 1. Kassel – Basel – London – New York 1961, с. 53–65; Антонович М. Сучасний стан досліджень творчості Жоскена (пер. з англ. і післямова Ірини Кравчук) // *Musica humana.* – Ч. 3. – Львів 2010. – С. 108–109.

⁴ Гельмут Остофф (Helmuth Osthoff) (1896–1983) – німецький музикознавець. Досліджував творчість Жоскена Депре, автор монографії *Josquin Desprez*, Bd. 1–2. 1962–1965. Листи Гельмута Остоффа зберігаються у архіві М. Антоновича в Інституті Літургійних Наук УКУ (Львів).

«Гарвардський рік» заклав також історіографічний і джерельний фундамент під майбутні українознавчі студії Антоновича, зокрема впливу української музичної культури на музичні процеси у російській музиці XVII–XVIII століть. 1959 року з'явилася друком стаття під назвою «Вокальна культура в Україні в 16–17 ст.» [1], через два роки – «Українські співаки на Московщині в 17 ст.» [15], 1980 року у збірнику на пошану Григорія Китастого публікується стаття «Значення української партесної музики для російської музичної культури 17–18 ст.»⁵ Згодом ці матеріали увійшли до його монографій *Ukrainische geistliche Musik* (1990), опублікованої німецькою мовою, а також *Oekraïne en de Byzantijnse ritus* (2000) в голландській мові, другий розділ якої весь присвячений впливу української культури на російську музику XVII–XVIII ст.

Особлива увага Антоновича до цих матеріалів не випадкова. Нагадаю, що це був 1953 рік, коли активно насаджувалась радянська версія української історичної пам'яті, згідно якої українське минуле могло лише доповнювати російську імперську історію. Критики націоналістичних ухилів у літературі і мистецтві наголошували на спільному радянському теперішньому коштом українського національного минулого. Кампанія проти історичної тематики заторкнула всі мистецькі сфери – літературу, в якій більшість письменників уникали історичної тематики, за винятком тих творів, в яких уславлювали «вічну» дружбу України і Росії, театр, сучасне малярство, якому закидали «надмірне замилювання давниною», музику, у якій викорінювали «формалізм». У радянській пресі регулярно з'являлися публікації, які розвінчували «буржуазно-націоналістичні» перекочення і застерігали проти їх небезпеки. Показовою була історія видання короткого курсу російськомовної «Історії України», яку прокоментували 85(!) рецензентів, виправлений варіант отримав понад 100 відгуків, загалом позитивних, був перекладений двома мовами і запланований до видання обмеженим тиражем, переданий на ще одне обговорення до Москви, звідки через п'ять місяців повернувся з побажаннями підкреслити вплив російської культури на Україну і запереченнями вживання назви «Україна» стосовно українських земель до XX століття [31, с. 159].

Від українських істориків вимагали відмовитися від будь-яких суто українських претензій на Київську Русь і підкреслювати історичні зв'язки з Росією, тому на особливому контролі була проблема появи української національності, з огляду на те, що «ця дата мала визначити, на яку частку славного минулого східних слов'ян може претендувати Україна» [29, с. 135]. У концепцію Київської Русі як спільної колиски трьох братніх народів вписувалася теза про возз'єднання України з Москвою 1654 року як повернення споконвічних російських володінь, але аж ніяк не приєднання, на чому принципово наполягало ряд істориків. Однак термін *возз'єднання* став частиною офіційного дискурсу. Врешті, коли в грудні 1953 року затверджувався до друку перший том багатостраждальної «Історії Української РСР», основною рекомендацією комісії ЦК було показати дореволюційну українську історію як «органічну, складову і невилучну частину загального історичного процесу Росії» [29, с. 174].

⁵ Стаття перевидана у зб. статей М. Антоновича *Musica sacra* (Львів 1997. – С. 128–143).

Подібну історію пережила історична опера «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, перші успішні вистави якої одразу зазнали ідеологічно забарвленої критики: опера недостатньо прославляє історичну російсько-українську дружбу, занадто часто вживається слово «Україна», і навіть зовсім абсурдне – вимога ЦК КП (б) детальніше показати братню допомогу з Росії у вигляді прибуття возів з російською зброєю (!). До святкувань трьохсотріччя возз'єднання готувалася нова версія опери у її найбільш проросійському варіанті, а численні рецензії відразу оголосили її «найвищим досягненням» радянського українського музичного театру. Попри все популярність «Богдана Хмельницького» в Україні була величезною, однак залишається відкритим питання «скільки глядачів потребували української патріотичної опери, а скільки слухачів нового й актуального твору про російсько-українську дружбу «зorganizувала» влада» [29, с. 252]. Ще одне «важке» запитання – як вплинули так препаровані історичні твори на сучасну національну пам'ять. Показовими є враження від опери «Богдан Хмельницький», опубліковані у січні 1954 року паризьким кореспондентом української емігрантської газети «Новий шлях»: «квитки на п'єсу “Богдан Хмельницький”, що йде тепер в Київській опері, треба брати наперед за три-чотири дні. Публіка бурхливо плескає чудовим українським декораціям і одягам, військові українці голосно вітають козацькі прапори. І всі разом, наче заморожені, слухають нудну арію Богдана про необхідність “возз'єднання”» [29, с. 251].

Незважаючи на те, що українське суспільство навчилося «вибірково читати перераховані тексти культури, інтерпретуючи їх як героїчні наративи їхнього національного минулого» [29, с. 255], еміграційні музичні історики постійно наполягали на ревізії радянської музичної історіографії. виправлення наукової діяльності в Україні, розвінчання її помилок і перекручень, створення «об'єктивної» музично-історичної картини на основі національної пам'яті визначило характер і напрями наукової діяльності емігрантів-музикознавців. Що важливо – ця «боротьба» велася і проти «домінування підходів російської еміграційної історіографії» [39, с. 346], проти пануючих стереотипів (насамперед російських) стосовно історії України у західній науці. Не випадково у рецензії на книгу М. Антоновича «Україна і Візантійський обряд» (написану у 2000-му році!) Володимир Луців писав: «Треба надіятися, що вона заповнить порожнечу відносно української музичної культури у Західному світі, бо дотепер було багато прогалин, перекручень, неправди і замовчувань! [...] Тому треба вірити, що з появою цієї праці дра. Антоновича прийде певна справедливість для української духовної і обрядової музики з боку чужинецьких музикознавців, поки що голландських, але не тільки справедливість відносно музики, але також історії та культури українського народу» [30, с. 2].

Отож – чи заслуговує постать Мирослава Антоновича власної інтелектуальної біографії? Питання аж ніяк не риторичне. Справа за біографом, якому, як стверджував один з класиків і провідних методологів біографічного письма ХХ століття Леон Едель, «не дозволено вигадувати власні факти, але дозволено вигадувати власну форму» [34, с. 244].

Ulyana Hrab. Intellectual biography: Harvard period (1953) of Myroslaw Antonowych. The need for the study of an emigratory branch of Ukrainian musicology through the prism of intellectual biographistics is considered in the article. The point at issue is about the emigratory musicology during the most complex and controversial period of his activity – the

first postwar decades. There is a wide-spread belief about a compensatory role of the emigratory musicology, which, during the period of a Soviet totalitarianism, undertook a mission of a national guard of Ukrainian musical and historical memory as opposed to the new official interpretation of the national past. The task, which was first of all set by Ukrainian scholars in emigration, was revision of the existing scientific and production of alternative ideas and conceptions prohibited or discriminated in the Fatherland. Which way were the tasks implemented by emigratory musicologists? How were these ideas coordinated with traditionalism, which was the paradigm of their musical and scientific thinking? And how contradictory were personalistic manifestations of the “oppositional” musicological science?

At present, the need for historical and musicological studies aimed at consideration of musicologist’s life as a laboratory of his belief or as a context for finding hindered and evident incentives for scientific ideas, which would be afterwards realized (or not) in printed works, has become imminent. Interest to the personality of a musicologist in personal dimension is clearly testified by foreign historiography, Ukrainian musicology reflects the place and tasks of a musicological science in a humanitarian dimension.

Myroslaw Antonowych is a key personality among Ukrainian emigratory musicologists taking into account the breadth of scientific and artistic interests. Ancient Ukrainian music and its byzantine fundamental principle is the Eastern vector of his scientific interests, and the Western one is dedicated to the works of Josquin Des Prez and, more broadly, West European music of the Renaissance period. Scientific problematics of Antonowych’s investigations resonated with the works of Edward Lovinski, Helmuth Osthoff and those of other prominent figures since study of cultural and artistic heritage of the Renaissance period represented the main trends of humanitarian idea academic pursuits of XIX – the first half of XX century. Thence is his interest in intellectual biography, which combines personal biography and intellectual history of the scholar investigating the development of his idea under the influence of external factors of social, political, cultural, artistic and scientific nature.

M. Antonowych’s intellectual work trends are investigated in a broad sociocultural context – the so-called Harvard period embracing 1953, the year of his studies at Harvard Graduate School of Arts and Sciences. This year of studies extended methodological and scientific horizons for conducting further research in the field of Renaissance music and formed historiographic and source basis for the future Ukrainian studies by M. Antonowych, in particular, the influence of Ukrainian musical culture on the processes in Russian music of XVII–XVIII centuries.

Key words: *Myroslaw Antonowych, intellectual biography, Harvard, musicology, Ukrainian emigratory musicology.*

Література

1. Антонович М. Вокальна культура в Україні в 16–17 ст. // Альманах *Гомін України*. – Торонто, 1959. – С. 175–182.
2. Антонович М. Лист до Павла Маценка від 24 жовтня 1953 року, автограф. – Фонд П. Маценка. – Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі. – 1 арк.
3. Антонович М. Лист до Аристида Вирсти від 14 жовтня 1955 року. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут Літургійних наук УКУ, Львів. – 1 арк.
4. Антонович М. Лист до Василя Витвицького, Утрехт, 20 грудня 1952, машинописна копія. – Архів М. Антоновича. – 1 арк.
5. Антонович М. Лист до П. Маценка від 10 травня 1953 року, Кембридж, автограф. – Фонд П. Маценка. – Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі. – 1 арк.
6. Антонович М. Лист до П. Маценка від 11 липня 1953 року, автограф. – Фонд П. Маценка. – 1 арк.
7. Антонович М. Лист до П. Маценка від 12 квітня 1953 року, Кембридж, автограф. – Фонд П. Маценка. – 1 арк.

8. Антонович М. Лист до П. Маценка від 22 грудня 1952, Утрехт, авторизована машинописна копія. – Архів М. Антоновича. – 1 арк.
9. Антонович М. Лист до П. Маценка від 25 травня 1959 року, Утрехт, машинописна копія. – Архів М. Антоновича. – 1 арк.
10. Антонович М. Лист до П. Маценка від 26 березня 1973 року. – Архів М. Антоновича. – 1 арк.
11. Антонович М. Лист до П. Маценка від 30 травня 1953, Кембридж, автограф. – Фонд П. Маценка. – 1 арк.
12. Антонович М. Лист до П. Маценка від 7 березня 1953 року, Кембридж, автограф. – Фонд П. Маценка. – 1 арк.
13. Антонович М. Лист до П. Маценка від 9 грудня 1953, автограф. – Фонд П. Маценка. – 2 арк.
14. Антонович М. *Між двома світовими війнами*. Спогади. – Ч. 2. – Київ 2003. – 538 с.
15. Антонович М. *Українські співаки на Московщині в 17 ст. // Записки НТШ*. – т. CLXIX (=Збірник на пошану Зенона Кужелі). – Париж 1961. – С. 301–315.
16. Антонович М. Щоденник. – Автограф та авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича. – Інститут Літургійних наук УКУ. – Львів.
17. Блашків О. Українські вчені у формуванні американської славистики після Другої світової війни: приклад Дмитра Чижевського // *Людинознавчі студії*: зб. наук. праць Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. Івана Франка: Сер.: Філософія. – 2012. – Вип. 26. – С. 180–195.
18. Валевский А. *Основания биографики*. – Київ: Наукова думка, 1993. – 109 с.
19. Валявко І. Архіви та бібліотеки Дмитра Чижевського як творча лабораторія мислителя та важливе джерело біографічного дослідження // *Українська біографістика = Biographistica Ukrainica*: зб. наук. праць / НАН України, Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського, Ін-т біографічних досліджень. – Київ 2011. – Вип. 8. – С. 264–279.
20. Велімірович М. Лист до М. Антоновича від 22 лютого 1955 року. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут Літургійних наук УКУ, Львів. – 1 арк.
21. Гординський С. Одинадцять днів на океані. Листки із щоденника // *Арка*. – Мюнхен: Видавництво «Українська трибуна», 1948. – Ч. 1 (7) – С. 37–40.
22. Граб У. «Світ людей науки»: інтелектуальний діалог (на матеріалі епістолярію Мирослава Антоновича) // *Laudatio* : Ювілейна збірка на пошану професора Юрія Ясіновського. – Львів: Видавець Тарас Тетюк, 2014. – С. 194–210.
23. Граб У. До «історії намірів» українського еміграційного музикознавства // *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. – Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2014. – Вип. 28-29. – Ч. I. – С. 128–135.
24. Граб У. Листи Мирослава Антоновича до Адольфа Хибінського // *Musica humana*: Збірник наукових статей кафедри музичної медієвістики та україністики. – Львів 2010. – Ч. 3. – С. 23–60.
25. Граб У. Олександр Кошиць у епістолярному дуеті Павла Маценка та Мирослава Антоновича // *Студії мистецтвознавчі*. – Київ: Видавництво ІМФЕ, 2013. – Ч. 3/4 (43/44). – С. 148–157.
26. Граб У. Українське у «Візантійському хорі» з Утрехту: до питання спадкоємності виконавського стилю // *Українська музика*. – Львів 2014. – Ч. 21 (12). – С. 46–55.
27. Гринько М. *Огляд публікацій ілюстрованого журналу «Екран» (Чикаго, США – 1961–1990)* [Електронний ресурс] Режим доступу: <http://vuaam.org.ua/uk>
28. Екслібриси гарвардських меценатів // *Свобода*. – 23 квітня 1981 (№ 76). – С. 4.
29. Єкельчик С. *Імперія пам'яті. Російсько-українські стосунки в радянській історичній уяві*. – Київ: Видавництво «Часопис “Критика”», 2008. – 303 с.
30. Луців В. Рецензія на монографію М. Антоновича «Україна і візантійський обряд», машинописна копія. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут Літургійних наук УКУ, Львів. – 5 арк.
31. Маценко П. В тіні перебільшувачів // *Новий шлях*. – 9 жовтня 1953. – Ч. 78. – С. 3; 12 жовтня 1953. – Ч. 79. – С. 3.

32. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 29 квітня 1953, Вінніпег, авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича. – 1 арк.
33. Маценко П. Моя праця в Українськiм Народнiм Домi // *Маценко Павло. Музиколог, композитор і громадський діяч*. – Збірник на пошану 90-ліття народин. – Торонто: Видання Українського національного Об'єднання Канади, 1992. – 242 с.
34. Менжулін В. *Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні*. Монографія. – Київ: НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2010. – 455 с.
35. Новоженець Г. *Образотворче мистецтво української діаспори 1940-1970 років: поліваріантність художнього досвіду*. – Львів: Вид-во «Кальварія», 2015. – 280 с.
36. Прицак О. *Чому катедри українознавства в Гарварді?* Вибір статей на теми нашої культурної політики (1967-1973). Кембридж, Масс. – Нью Йорк, Н. Й.: Фонд Катедр Українознавства (ФКУ) 1973. – 188 с.
37. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности : пер. с фр. – Москва: ЛКИ, 2008. – 240 с. [Електронний ресурс]. Доступно за адресою: <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm> .
38. Шерех Ю. Пороги і заборіжжя // Шерех Ю. *Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології*. Балтимор-Торонто: Українське незалежне видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – С. 205-234.
39. Ясь О. Українська зарубіжна історіографія 1945–1991 рр. у світлі рефлексів її репрезентантів // *Ейдос*. Альманах теорії та історії.– Київ: НАН України, 2005. – Вип.1. – С. 333–357.
40. Antonowycz M. *Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas*. – München 1990.
41. Antonowycz M. *Oekraïne en de Byzantijnse ritus*. – Hoensbroek 2000. – 368 с.
42. Bukofzer M. *The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*. – The Liberal Arts Press, New York, 1957. – С. 52. [Електронний ресурс] Режим доступу: http://www.ams-net.org/resources/The_Place_of_Musicology.pdf
43. Dahlhaus Carl. *Podstawy historii muzyki* / перекл. з нім. – Warszawa: WUW, 2010.– 196 с.
44. Forbes Elliot. *A History of Music at Harvard to 1972*. – Department of Music Harvard University 1988. – 246 p.

