

формацію про інформантів О. Нижанківського: тут не лише упорядковані відомості, взяті із заміток збирача, а й подано здобуту професором інформацію про тих людей.

Особливою змістовністю вражають “Коментарі та примітки” до збірника, у яких проф. Б. Луканюк подав “пояснення та текстологічні зауваги” (с. IX) до вміщених творів. Акцентуючи увагу читачів на примітках самого О. Нижанківського стосовно жанрової належності творів, особливостей їх виконання тощо. Професор, за потреби, аргументовано їх відкоригує. Вказав проф. Б. Луканюк і на явні помилки у транскрипціях збирача. Коментуючи поданий О. Нижанківським народномузичний матеріал, учений провів паралелі із подібними публікаціями у збірниках інших фольклористів кінця XIX – XX століття.

Інформативно доповнюють збірник фото та ілюстрації, комп’ютерне опрацювання яких майстерно виконала доцент Ліна Добрянська. Безперечно, додає вагомості виданню і вдалий макет та гарна поліграфія.

Отож, приурочений, як зазначив проф. Богдан Луканюк, до 125-ліття свого датування, збірник став важливим кроком до пізнання творчої спадщини О. Нижанківського. Публікація фольклорного збірника та можливість ознайомитися з ним зацікавленої спільноти врешті допоможе спростувати не завжди точні його описи у музикознавчій літературі. Переконана, видання займе достойне місце в джерельній народномузичній літературі, яка представляє збирацьку спадщину наших славних попередників кінця XIX століття.

Ірина ДОВГАЛЮК

кандидат мистецтвознавства,

доцент Кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси

Львівського національного університету імені Івана Франка

УТВЕРДЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОГО АРХІВОЗНАВСТВА

Ірина Довгалюк. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: Монографія. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. – 650 с., іл.

У вересні 2016 року побачила світ монографія доцента Кафедри української фольклористики Львівського національного університету імені Івана Франка Ірини Довгалюк “Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції”¹. Ця книга стала успішним вивершенням понад п’ятнадцятилітньої скрупульозної науково-пошукової праці львівської дослідниці над проблематикою фонографічного документування музичного фольклору в Україні й отримала ціл-

¹ Довгалюк Ірина. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції: Монографія. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2016. – 650 с. + іл. Надалі у покликаннях на цю працю вказуватиму у клямрах сторінку книги.

ком заслужені схвальні відгуки наукової спільноти¹. У своєму відгуку на монографію Ірини Довгалюк на сторінках журналу “Міфологія і фольклор”² я мав можливість розглянути зміст книги й розкрити цінні напрацювання авторки у дослідженні фактично невідомої півстолітньої історії звукового документування української народної музики. Однак тоді за браком місця я змушений був залишити поза оглядом ще одну важливу для сучасної фольклористики проблематику, ґрунтовно представлену у книзі Ірини Довгалюк – **народномузичне архівування в Україні**. Власне цю тему і хочу обговорити у пропонованому огляді.

На проблематику народномузичного архівування Ірина Довгалюк вийшла цілком логічно, опрацьовуючи історію звукового рекордування (власне фонографування) народної музики комплексно, із розумінням і врахуванням широкого спектру контекстних явищ: “...Після першої хвилі ейфорії, спричиненої усвідомлення великих можливостей фонографа для запису народних мелодій, врешті прийшло розуміння вартості фонограми не лише як допоміжного, а й самодостатнього документа. Згромаджені колекції звукових носіїв поступово ставали для дослідників народної музики невід’ємними базами та лабораторіями для подальших студій...” [с. 91]. І тут варто подякувати авторці за наукову сміливість: проблеми архівування фольклорної традиції, історії фольклористичної та народномузичної архівістики не лише належать до цілковито нерозпрацьованих у нашій науці, але й досі залишаються табутованими ще советськими галузевими регламентами (особливо для “філологічної” фольклористики) – тобто, чиновники від освіти і науки не “визнають” їх фольклористичними (мовляв, існує окрема наука – архівознавство, і це її предмет дослідження; інтердисциплінарності тут, звісно, до уваги не беруть). Тож монографія Ірини Довгалюк не тільки вперше висвітлює початки українського народномузичного архівування, але й фактично легалізує цю проблематику як повноправну у предметному полі української фольклористики (на Заході з цим проблем ніколи не було).

Висвітлення історії становлення народномузичного архівування у книзі інтегроване у загальну схему дослідження звукового документування, що перебуває у центрі наукової уваги авторки, й композиційно реалізоване у двох текстових блоках. Перший представляє зародження архівної ідеї та становлення фонограм-архівів у Західній та Центрально-Східній Європі (підрозділ 1.3. “Фоноархівування”, с. 91–141). Другий розкриває історію розвитку і досягнення народномузичного архівування в Україні (розділ V. “Народномузичне архівування в Україні”, с. 432–532, та розділ VI. “Фонографічна україніка за кордоном”, с. 533–554).

¹ *Клименко Ірина*. Монографія Ірини Довгалюк “Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції” (Львів, 2016) як “маркер якості” Львівської історичної школи в етномузикології // *Проблеми етномузикології*. – Київ, 2016. – Вип. 11. – С. 88–89. *Рибак Юрій*. Фундаментальне дослідження історії фонографічних записів // *Українська музика*. – Львів, 2016. – Ч. 4 (22). – С. 138–142. *Пасичнык Володымыр*. Капітальний труд о фонографировании народной музыки в Украине // *Tradycja i dąbartyś. Tradition & Contemporarity*. – Klaipėda, 2017. – № 12. – S. 351–361. *Dorosz Piotr*. Z fonografem na Ukrainie // *Ruch Muzyczny*. – Warszawa, 2017. – № 5. – S. 94.

² *Вовчак Андрій*. Утвердження документування як важливої проблематики української фольклористики // *Міфологія і фольклор*. – Львів, 2016. – № 1–2. – С. 169–179.

В історію зародження і становлення фоноархівування у Західній та Центрально-Східній Європі авторка вводить читача аналітичним підрозділом, у якому узагальнено представляє *типові етапи*, які проходила у процесі свого розвитку чи не кожна європейська народномузична архівна установа [с. 91–98]. Таким першим кроком була звичайна *локалізація фонограм*, викликана потребою десь зберігати записи для їх подальшого опрацювання; і тут часто зовсім не йшлося про належне збереження носіїв, особливо коли фонозаписи розглядали лише як допоміжний засіб для досягнення інших цілей, наприклад, публікації матеріалів. Із нагромадженням фонограм та поступовим формуванням архівної ідеї постає питання подальшої долі воскових валиків. Відтак на зламі XIX–XX століть у Західній Європі виникають *перші осередки архівування фонограм*. Вони еволюціонують від статичних фонограмзбірок у науково-дослідницькі центри, спеціально націлені на забезпечення зберігання, доступу та оприлюднення згромаженої звукової інформації. Такі осередки формувалися на базах різних наукових інституцій та мали свою початкову “спеціалізацію”: в Америці перші фонограмархіви були антропологічного спрямування; у Європі вони спеціалізувалися на проблемах фізіології та психології (Відень), лінгвістики (Париж, Петербург), музики (Берлін). Однак, незважаючи на засадничі наукові зацікавлення, працівники архівів, збираючи матеріал для своїх досліджень, фонографували і чимало народномузичного матеріалу. Тому доволі скоро записи народної музики зайняли одне із чільних місць у дослідницьких напрямках європейських фонограмархівів, а стрімкий розвиток порівняльної музикології на континенті пришвидшив затребування саме таких збірок [с. 93].

Власне у зв'язку зі становлення професійної етномузикології, вважає Ірина Довгалюк, відбулося перетворення збірок фонограм народної музики у *наукові осередки народномузичного архівування*. “Зазвичай вони формувалися при наукових інституціях, навчальних закладах, там, де провадилися народномузичні фонографічні студії, і, звісно, там, де були зацікавлені в цьому спеціалісти. Поступово працівники таких наукових осередків або ж самі бралися за нелегку архівну працю, або ж передавали свої колекції новоствореним спеціалізованим архівним установам” [с. 94].

Як важливий момент для розуміння специфіки фоноархівування на зламі XIX–XX століть Ірина Довгалюк відстежила *шляхи здобуття звукового матеріалу* тогочасними фонограмархівами. Отож, фонограми надходили в архіви як принагідні записи від різних “екзотичних гостей”, які з концертами приїжджали до великих європейських міст; як випадкові польові записи різних мандрівників (місіонерів та ін.), а також як матеріали спланованих польових експедицій співробітників архіву або інших науковців, проінструктованих та споряджених звукозаписувальною апаратурою архіву; поповнювали фонозбірку і копії фонограм, здобуті шляхом обміну фонограмами з іншими інституціями; різноманітні фонозаписи жертвували архівам теж великі звукозаписувальні компанії [с. 93]. Попри таку спонтанність процесу згромадження фономатеріалів, як це констатує авторка, зазначені джерела засвідчують поступове викристалізування архівної ідеї – пошук і збереження звукових документів стає основною сферою діяльності архівної інституції, незалежно від її початкової спеціалізації, наукових пріоритетів тощо.

Поряд із виробленням стратегій наповнення архівних фондів формувалися вимоги щодо *наукової документації та каталогізації* народномузичних записів: фонографічні матеріали, що надходили на зберігання в архів, супроводжували широким спектром паспортної та супровідної інформації, упорядковували й каталогізували. Провідні народномузичні фонограмархіви запроваджували системне *наукове транскрибування й вивчення* згромадженого звукового матеріалу, формуючи графічні фонди. Так архіви ставали не лише зібранням фонограм, а й серйозними науково-дослідницькими центрами, що забезпечували вчених об'єктивною інформацією, яку можна було почерпнути як з наявних фонозаписів, так і з долучених графічних матеріалів.

Окремим питанням якісної діяльності архівних установ було їх *технічне забезпечення*, наявність належного архівного приміщення, забезпечення відповідних умов для зберігання звукових валиків. На зламі XIX–XX століть спостерігаємо активні експерименти з удосконалення звукозаписувальних пристроїв як для польових досліджень, так і для архівних потреб (тут враховувалися питання фіксації різних видів звуку, наприклад, співу чи мовлення; ваги і витривалості фонографів до перевезень; стійкості носіїв). Справжнім проривом для тогочасного звукового архівування було винайдення у Німеччині у 1899 році способу копіювання фонограм (методом гальванопластики): це дало змогу створювати металеві матриці носіїв (важливі для збереження записів) та робити копії записів для обміну між різними інституціями з метою провадження порівняльних студій, використання звукозапису у навчальних та популяризаційних проектах [с. 95].

Важливим чинником успішного розвитку фонограмархівів початку XX століття була *співпраця* з подібними установами інших країн (вже згаданий обмін фонограмами; тоді ж було започатковано заходи з уніфікації архівної праці у площинах звукозаписувальної техніки та носіїв, спільних форм документації зібраного звукового матеріалу, єдиних класифікаційних систем упорядкування матеріалів тощо) [с. 97].

За представленою “еволюційною схемою” Ірина Довгалюк і розглянула історію провідних фонограмархівів Західної та Центрально-Східної Європи, зрозуміло, відстежуючи індивідуальні особливості розвитку кожної інституції [с. 98–142]. Щоб зорієнтувати читача в цьому огляді, зреферую лише “паспортну” інформацію про кожен архів.

У Європі перший звуковий архів був заснований 1899 року в **Австрії** – це **Віденський фонограмархів** Австрійської академії наук (засновник і перший директор Зігмунд Ексер, співініціатори і фундатори Франц Шайрль та Йозеф Поммер). Магістральним завданням архіву було визначено збирати, зберігати і надавати для наукових потреб звукові документи зі всіх галузей знань без регіональних і фахових обмежень, і зокрема записувати зразки мов (починаючи від різних німецьких діалектів, мов Австро-Угорської монархії та Європи, й усього світу), а також зберегти для наступних поколінь взірці народної музики (переважно так званих “примітивних” народів); цікавим пунктом діяльності архіву було створення колекції “звукових портретів”, тобто фонограм голосів видатних людей [с. 98–99]. Станом на 1933 рік у Віденському архіві було зібрано 3 500 фонограм: найчисельніші – лінгвістичні записи (1 800 зразків), що представляли 400 мов. Тут та-

кож містилося близько 200 “звукових портретів” і 1 500 народномузичних зразків з майже всіх частин світу (у тому числі й записи української народної музики) [с. 102]. Віденський фонограмархів відомий також надзвичайно детальним опрацюванням своїх звукових фондів (грунтовне транскрибування й паспортизація записів, яка охоплювала відомості про респондента, контекст запису й технічні умови). Досвід, теоретико-методологічні і практичні засади діяльності Віденського фонограмархіву як першої архівної інституції мали вплив при закладанні й подальшій праці подібних установ в інших країнах континенту. Віденський фонограмархів успішно функціонує і досі, його архівні фонди становлять 64 000 записів із загальним звучанням близько 9 600 годин.

1900 року фонограмархів відкрили у **Франції**, у Парижі. Фонозбірку заснували як **Фонографічний музей** при Антропологічному товаристві (Musée Phonographique de la Société d'Anthropologie). Ініціатором установи став французький антрополог і лікар Леон Азуле. Така “спеціалізація” фонограмархіву у Франції була не випадковою: тут на зламі століть проводилися інтенсивні дослідження з фізіології людини із залученням звукозаписувальної техніки. Вже з початку 1902 року фонди архіву були відкриті для відвідувачів, пропонуючи цінну інформацію для вивчення мови, етнографії та музики. Для презентації й доступу до зібраного звукового матеріалу Л. Азуле опублікував детальний каталог (у цьому каталозі Ірина Довгалюк відшукала відомості про вісім “українських” фонограм від виконавців з Києва та Харкова: фрагменти притчі про Блудного сина та п'ять фонограм жартовливих пісень і пісень про кохання) [с. 104–109].

Першою європейською архівною інституцією, створеною для дослідження насамперед народної музики, став **Берлінський фонограмархів** (Berliner Phonogramm-Archiv). Його початок сягає вересня 1900 року – перших фонозаписів психолога Карла Штумпфа, 1904 року архів як приватна наукова ініціатива К. Штумпфа та його учня і співробітника Еріха Морітца фон Горнбостеля приєднано до Психологічного інституту Університету Фрідріха Вільгельма у Берліні. Карл Штумпф чітко визначив засадничі завдання своєї фонозбірки: “Зібрати швидко зникаючі під натиском цивілізації залишки музичної культури народів світу та використувати їх для порівняльного вивчення в галузі музикознавства, етнології, антропології, психології народів та естетики” [с. 109–110]. Вже незабаром Берлінський фонограмархів завдяки самовідданій праці його керівників і працівників (зокрема Еріха Морітца фон Горнбостеля) став однією з найбільших збірок фонограм народної музики у світі, європейським центром порівняльного музикознавства, “протягом декількох десятиліть функціонував як модель для інших архівів, особливо в Сполучених Штатах” (Бруно Неттл). Серед важливих напрацювань архіву варто назвати також детальну паспортизацію архівованих звукозаписів та відкриття 1901 року першої гальванопластичної копіювальної лабораторії для тиражування записів на воскових валиках [с. 114]. Відомо, що серед установ, з якими Берлінський фонограмархів налагодив контакти на початку ХХ століття, було і Наукове товариство імені Шевченка у Львові [с. 113]. Сьогодні Берлінський фонограмархів є складовою Відділу етномузикології Державного етнографічного музею в Берліні, його колекція охоплює звукозаписи народної музики майже з усіх куточків світу (і зокрема українські), зроблені упродовж 1893–1954 років, і міс-

тять 2 747 оригіналів воскових циліндрів і 14 000 гальванічних копій. У 1999 році Берлінський фонограмархів внесли у список ЮНЕСКО “Пам’ять світу” [с. 117].

По-іншому процес заснування фонограмархівів розгортався у Центрально-Східній Європі. Ірина Довгалюк констатувала на цих теренах доволі сильну і тривалу в часі тенденцію недооцінення у наукових колах істинного значення фонограм та справи їх збереження: “Непереборне переконання використовувати зафонографовані народні мелодії насамперед для їх публікації довго царило у музичній фольклористиці цієї частини континенту” [с. 118]. Системні зміни у трактуванні фоноархівування розпочалися тут тільки після Першої світової війни, коли дослідженням музичного фольклору зайнялися професіонали.

1920 року у **Чехо-Словаччині**, у Празі при Карловому університеті відкрили лабораторію фонетики та **фонографічний архів**, закладений насамперед для забезпечення потреб лінгвістів. Ініціатором нової установи був дослідник у галузі експериментальної фонетики, професор Йозеф Хлумський. Численні записи (у тому числі і фольклорних матеріалів) для цього архіву зробив український мовознавець і етнограф Іван Панькевич [с. 119–120].

Досить простою і навіть трагічною можна назвати історію фоноархівування у **Польщі**. Розуміння потреби закладення фонографічного архіву задля збереження традиційної музичної культури з’явилося на початку ХХ століття. Перші спроби заснувати фонографічну лабораторію на зразок Віденського фонограмархіву при Краківському науковому товаристві робили у 1912–1913 роках Юліуш Зборовський та Броніслав Пілсудський. 1919 року про потребу заснування у Польщі фонограмархіву на взірць європейських писав і Адольф Хибінський [с. 121]. Однак лише у 1930 році у структурі Познанського університету було засновано перший польський фонограмархів – **Регіональний фонографічний архів** (Regionalne Archiwum Fonograficzne). Його ініціатором був керівник кафедри музикології Познанського університету Люціан Каменський; він трактував новозаснований архів як єдиний осередок праці в галузі порівняльної музикології, зокрема в напрямі збору та студіювання пісень і музики польського народу [с. 123]. Серед цікавих проектів цього архіву була організація і проведення спеціальної Акції зі збору народних пісень (розпочатої 1935 року, але не завершеної через Другу світову війну). Відомо, що на 1939 рік архів містив 4 020 фонограм пісень та інструментальної музики (близько 1 000 валиків) із західних і центральних територій Польщі. Однак під час війни фонографічну колекцію архіву було втрачено [с. 124–126]. 1934 року, незадовго після відкриття Регіонального Познанського архіву, у Варшаві при Національній бібліотеці заснували **Центральний фонографічний архів** (Centralne Archiwum fonograficzne). Його фундатором виступив Юліан Пуліковський. У Варшавському архіві, на відміну від Познанського, планували збір народних пісень і музики не лише польського народу, але й інших етносів, які проживали в межах Речі Посполитої, а сам архів трактували як амбітний польський відповідник Віденському та Берлінському фонограмархівам. Задля швидкого нагромадження матеріалів архів активно залучав до збирацької праці волонтерів (сільських учителів, поціновувачів фольклору), а також студентів Варшавських університетів у межах навчального процесу. На 1939 рік в архіві було призбирано 4 862 валики і 42 диски, на яких схоплено 16 288 фонограм пісень та

інструментальної музики; разом із рукописними зібраннями колекція архіву налічувала щонайменше 20 475 мелодій (були тут і фіксації з тодішніх Львівського, Волинського, Станіславівського воєводств Польщі). Але фонографічну колекцію Центрального архіву теж спіткала сумна доля. Нацисти знищили її після придушення Варшавського повстання у 1944 році [с. 126–130].

У **Росії** датою заснування першого фонограмархіву вважають 1909 рік. Саме тоді з ініціативи російського славіста-філолога Алексея Шахматова була започаткована **Фонотека Першого слов'янського відділу** Бібліотеки Імператорської академії наук. Її завідувачем і хранителем став лінгвіст, етнограф, фольклорист та археолог Едуард Вольгер. Основу фоновірки склали воскові валики із записами фольклору народів Росії та Східної Європи, зібрані у фольклорно-лінгвістичних експедиціях Ніколая Державіна, Алексея Шахматова, Едуарда Вольгера; згодом фонотека поповнилася валиками з колекцій славіста та угрознавця Вільо Мансикки (1910), фольклориста, літературознавця й етнографа Марка Азадовського (1914), збирачки фольклору й артистки Ольги Озаровської (1921). І хоча архів був задуманий насамперед для діалектологічних досліджень, окрім зразків говорів було рекордовано прозові жанри фольклору і чимало народних пісень. Серед фонограм переважав російський фольклор, були також записи традиційної культури білоруського, болгарського та інших народів; зберігалися тут і валики зі записами українського фольклору. Едуард Вольгер налагодив зв'язки та обмін звуковими матеріалами з Берлінським фонограмархівом. Але цей хронологічно перший у Росії фонограмархів не став загальноросійським. Фоноархівна справа в Росії зрушилася з місця приблизно в середині 1920-х років. У 1931 році при Інституті з вивчення народів СРСР створили **Фольклорний кабінет**, який зокрема включав рукописний і фонографічний архіви. Керівником фонограмархіву призначили Євгенія Гіппіуса, який бачив новозасновану інституцію всеросійським осередком, у якому необхідно було зібрати для централізованого зберігання і використання всі відомі фоноколекції, нагромаджені у різний час різними дослідниками та розпорошені по різних установах країни. У результаті активної діяльності співробітників архіву станом на 1933 рік його архівні фонди становили 4 528 фоноваликів. За рішенням ЮНЕСКО 2001 року колекція фонограмархіву була включена у програму "Пам'ять світу" [с. 131–140].

Багатоаспектний огляд історії фоноархівування у Західній та Центрально-Східній Європі дав змогу Ірині Довгалюк об'ємно представити та увиразнити особливості **зародження й становлення фонограмархівів в Україні**, що стало змістом окремого і вельми цікавого розділу "Народномузичне архівування в Україні" [с. 432–532]. Як простежила авторка, розгортання фоноархівування на зламі XIX–XX століть у тоді розділеній австрійсько-російським монархічним кордоном Україні ішло досить тернистим шляхом й у своїх загальних рисах було подібне до тих процесів, що відбувалися у країнах Центрально-Східної Європи. "Якщо у Західній Європі фонограмархіви поставали фактично майже одночасно із початком фонографічних досліджень, то у Центрально-Східній Європі рекордування народних мелодій початково проводилося для реалізації певного, переважно видавничого проекту та служило для полегшення праці дослідників, які бралися за його виконання" [с. 432]. Звідси тривале нерозуміння справжнього при-

значення збірок фонограм. “Здобувши фонозапис і поклавши на ноти призбирані мелодії, фольклористи вважали справу загалом завершеною. Валики були для них допоміжним інструментом, а створення фонограмархівів – другорядною справою” [с. 432].

У такій не вельми оптимістичній історії зародження українського фоноархівування натрапляємо однак і на цілком неочікувані наукові проекти, які за сприятливих суспільно-політичних умов буття нашого народу принесли б йому справжнє світове визнання. Серед таких – подвижницька праця ініціаторів і працівників Городоцького музею на Волині Федора фон Штейнгеля та Валентина Мошкова, які не лише першими в Україні застосували фонограф для запису музичного фольклору, а й вже 1898 року, зареєструвавши валики в музеї, зробили авангардний поступ у становленні архівної справи – заснували першу на українських теренах колекцію-архів [с. 180–190]. І хоча **городоцька фонозбірка** налічувала всього п’ятнадцять валиків (із записами колядок, українських та жидівських народних пісень), це був, бодай у мініатюрі, все ж перший офіційно оформлений фонограмархів. Своєю ініціативою українські дослідники випередили навіть зачаткування відомих західноєвропейських (віденського, берлінського та паризького) фонограмцентрів [с. 433]. Однак через несприятливі суспільні й наукові обставини у тодішній підросійській Україні цьому проекту не судилося перерости у серйозну наукову установу.

Вельми специфічно складалася ситуація із фоноархівуванням й у Галичині. Незважаючи на лідерство серед народів Європи у рекордуванні народної музики, ідея архівування фонограм утверджувалася тут складно. Досить тривалий час не було належного розуміння вартості фонограм як самодостатнього наукового документа і джерельної бази для фундаментальних фольклористичних досліджень у діяльності **Наукового товариства імені Шевченка** у Львові. Перші спроби заснувати фонограмархів у НТШ датовані 1908 роком. Цікаво, що одним з ініціаторів цього нового починання виступила Леся Українка, яка фахово поставила питання про потребу збереження цінних фонозаписів кобзарського та лірницького репертуару (які були здобуті під час акції збирання українських народних дум у 1908 році зусиллями Філарета Колесси та Опанаса Сластьона [с. 295–361]). Упродовж 1908–1909 років в Етнографічній комісії НТШ було проведено низку важливих підготовчих заходів із закладання фонограмархіву при Культурно-історичному музеї Товариства [с. 435–440], однак, як влучно спостерегла Ірина Довгалюк, підхід до формування фоноколекцій нагадував радше укладання музейної експозиції з підбором кращих експонатів для показу, а не архіву фонограм для подальшої наукової праці: на засіданнях Етнографічної комісії йшлося про передачу у музей не всіх наявних у Львові циліндрів, а лише вибраних (“інтересніших валиків”, “кращих мелодій на валках”). Такий підхід прикро дисонував з основними засадами архівування, за якими на зберігання мали б передавати всі фонозаписи, а не тільки відібрані [с. 440]. Ірина Довгалюк уважно простежила вельми складну й не завжди документально освітлену історію формування фондів фонограмархіву НТШ (до 1947 року), якому так і не судилося стати впливовою самостійною науково-дослідною інституцією.

Цікавою науковою знахідкою Ірини Довгалюк¹ є досі зовсім невідома в історії фольклористики в Галичині спроба заснувати у 1916 році **фонографічний архів в Цісарсько-королівському університеті у Львові** [с. 451–459]. Такий задум пов'язаний з ініціативною та різносторонньою діяльністю Віденського фонограмархіву. Цей дослідницький науковий центр ініціював відкриття мережі архівів-філіалів у власній країні та за її межами. Відомо, наприклад, що 1909 року архів-філіал Віденського фонограмархіву розпочав свою роботу у Цюриху. За зразком Цюрихського філіалу планували організувати університетський фонограмархів у Львові “як інтегрований університетський інститут на філософському факультеті” [с. 456]. В обґрунтуванні проекту колеґія професорів акцентувала на мультикультурності краю, що дасть змогу збагатити фонди Віденського фонограмархіву фіксаціями народних пісень та діалектних проб, рекордованими від руського, польського та жидівського населення [с. 456]. Однак успішній реалізації цього починання завадила Перша світова війна, а далі і розпад Австрійсько-Угорської монархії.

Ще одним фонографічним центром на теренах Західної України могло стати містечко Кременець, де 1938 року при місцевому ліцеї було засновано **Волинський науковий інститут**. Серед дослідницьких завдань інституту було заплановано діяльність архіву фонограм (“центру документації”). Ця ініціатива пов'язана із розбудовою мережі регіональних архівів Центрального фонографічного архіву у Варшаві. І хоча Кременецький фонограмархів заснували як філію Варшавського, все ж він знаходився на українській етнічній території, а відтак і призбирані фольклорні матеріали мали представляти народномузичну культуру цього краю [с. 459–463]. Одним із перших збирачів волинського фонограмархіву був диригент, педагог і композитор Іван (Ян) Гіпський. У контексті діяльності Кременецького фонограмархіву Ірина Довгалюк розглянула і фонографічну працю музичного діяча і педагога Юрія Цехміструка – наполегливого дослідника волинського фольклору, який об'їхав з фонографом майже всю територію колишнього Волинського воєводства (що тепер охоплює Волинську, Рівненську та північ Тернопільської області), дослідив понад півсотні населених пунктів, опитав більш ніж півтораєста виконавців різного віку та статі, від яких зареєстрував різноманітні жанри вокальної, вокально-інструментальної та інструментальної музики [с. 461–463]. Советська окупація Західної України 1939 року зупинила діяльність фонограмархіву; фонозаписи Ю. Цехміструка, передані у Центральний фонографічний архів у Варшаві, були знищені нацистами у 1944 році.

Центральне місце в історії народномузичного архівування в Україні першої половини ХХ століття Ірина Довгалюк цілком заслужено відводить фоноархівній праці **Климентя Квітки** (в роки його праці в структурі Всеукраїнської академії наук – 1920–1933) та діяльності заснованого з його ініціативи у 1921 році **Кабінету музичної етнографії** [с. 466–504]. Одним із пріоритетних напрямів Кабінету К. Квітка бачив розбудову фонографічного архіву. Ірина Довгалюк скрупульозно вивчила історію становлення цього архіву, показавши ті численні матеріальні й

¹ У співпраці з Андрієм Вовчаком, доцентом Кафедри української фольклористики імені академіка Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка.

організаційні труднощі, які наполегливо долав К. Квітка, щоб таки реалізувати свій фонограмархів за взірцем провідних європейських осередків [с. 467–483]. Задуманий 1923 року, архів реально запрацював лише 1928, ставши першою у Наддніпрянській Україні подібною інституцією. Орієнтуючись на Віденський і Берлінський фонограмархіви, К. Квітка намагався започаткувати у своїй установі аналогічні напрями роботи: нагромадження, копіювання та обмін фонозаписами, створення фонохрестоматій. Щоправда, у наповненні архівних фонотек учений дотримувався принципів, характерних не так для західноєвропейських установ, де збір матеріалу був головною ціллю, а радше для Галичини, де звукові документи поставали у результаті виконання певних проектів, головню пов'язаних із виданням народних мелодій. Водночас Ірина Довгалюк відстежила відмінності у формуванні колекцій у Галичині та в Наддніпрянській Україні: галицькі дослідники насамперед намагалися зафіксувати максимально можливу кількість фольклорних мелодій, а відтак, після їх використання для видавничих потреб, уклали в архів “кращі фонограми”. Климент Квітка, натомість, зважаючи на дефіцит валиків і трактуючи кожний циліндр як важливий звуковий документ, свідомо фіксував на них лише вибрані зразки народної музики, зокрема епіку, яка була найскладнішою для транскрибування, а вже тоді, намагаючись якнайкраще уберегти записи від руйнації, громадив в архів все, що вдалося записати [с. 484]. Сталінський терор 1930-х років зупинив поступальний розвиток фоноархівування в Україні: 1933 року К. Квітка виїхав до Москви; дослідницькі напрями Кабінету були ідеологічно обмежені до вивчення “мотивів класової боротьби” у фольклорі і за таких умов намагання Володимира Харківа (учня і наступника К. Квітки) продовжити діяльність Кабінету на належному науковому рівні були приречені (важливо, що йому вдалося вберегти від знищення фонозаписи, які приречив К. Квітка). Ірина Довгалюк оглянула народномузичну архівну працю в Кабінеті (1936 року Кабінет і його фонограмархів увійшли у склад Інституту народної творчості) до кінця 1940-х років.

Своє ґрунтовне дослідження історії фонографування народної музики в Україні першої половини ХХ століття Ірина Довгалюк завершує розділом “Сучасні колекції фонографічних валиків в Україні” [с. 505–532], який перекидає місток між фонографічним періодом та сучасністю і нарешті виповнює ту прогалину, що існувала в нашій науці як у плані орієнтування у кількісних та якісних характеристиках наукового доробку українських народномузичних фонографістів, так і щодо сучасного стану їх фонографічної спадщини та її значимості для науки. Відсилаючи до книги, тут лише назву ті колекції, які Ірина Довгалюк виявила й ґрунтовно описала (подавши їх історію, склад, зміст, стан і заходи зі збереження).

Найбільшою і цілісно збереженою українською колекцією фонографічних валиків є **фонозбірка Осипа Роздольського** (містить 755 воскових циліндрів у записах самого О. Роздольського), яка сьогодні зберігається у Львівській національній науковій бібліотеці України імені Василя Стефаника. 2011 року стараннями Ірини Довгалюк було розпочато проект з оцифрування фонозаписів, який триває і досі [с. 505–512].

Ще одна цінна галицька **фонографічна збірка** зберігається у **Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові**. Тут головню знаходяться воскові

циліндри, згромаджені у процесі реалізації проекту з фіксації кобзарського та лірницького репертуару: це 59 валиків, 58 з яких – фоноциліндри, які записали у 1904–1910 роках Олександр Бородай, Опанас Сластьон, Філарет Колесса, Леся Українка та Климент Квітка. 2013 року валики було оцифровано [с. 512–516].

Третя галицька колекція фонографічних валиків із записами народної музики знаходиться в архіві **Інституту народознавства НАН України** (м. Львів). Ці валики до 1939 року склали основу фонограмархіву Етнографічної комісії і зберігалися у Культурно-історичному музеї НТШ. Зі знищенням НТШ колекція кочувала від власника до власника і зрештою потрапила в Інститут народознавства. Сьогодні збірка налічує 65 доволі добре фізично збережених фоноциліндрів, які через відсутність належного догляду на початку 1990-х років частково втратили свою паспортизацію. Збірку досі не оцифровано.

Чимала колекція фонографічних валиків зберігається нині в **Архівних наукових фондах рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського** (м. Київ): це 270 (малих і великих) фонографічних циліндрів. Хронологічно колекція охоплює період з 1904 по 1948 рік. Ірина Довгалюк умовно розділила її на три блоки. Перший охоплює записи, зроблені ще до заснування ВУАН (1921 року): 13 валиків, з-поміж яких записи О. Сластьона. Другий обіймає записи з часу активної діяльності Кабінету музичної етнографії під керівництвом К. Квітки (1921–1933): фіксації Климента Квітки, Михайла Гайдая, Володимира Харківа та ін. Третя частина фонограмархіву – валики, рекордовані у другій половині 1930-х та у 1940-х роках: це рекорди здебільшого В. Харківа, Тимоша Онопи та кількох інших збирачів. На думку Ірини Довгалюк фонозбірка ІМФЕ – безцінний звуковий документ української народної музичної культури першої половини ХХ століття. Вона досить цілісно репрезентує українську історію фонографування народної музики як за хронологією записів (1904–1948), представленням регіонів України, так і розмаїттям жанрів схопленого на рекордах музичного фольклору. Збірку, за винятком окремих носіїв, не оцифровано.

Архівні установи України зберігають не лише унікальні фонографічні записи української народної музики, а й зразки традиційної музичної культури інших народів. Таким зібранням є велика **колекція** воскових валиків із записами **жидівського музичного фольклору**, яка налічує 1 017 воскових фоноциліндрів та значний за обсягом додатковий матеріал: нотні і текстові розшифровки до фонозаписів. Збірка постала у результаті діяльності Кабінету єврейської культури ВУАН; сьогодні зберігається у фондах відділу юдаїки Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені Володимира Вернадського і є одним із найбільших у світі архівних надбань фонографічних записів жидівського фольклору [с. 524–530]. Більшість фоноваликів збірки оцифровано.

Загалом же Ірині Довгалюк вдалося виявити в різних архівних інституціях України майже 2 200 фонографічних валиків із записами першої половини ХХ століття. Такий доробок, зважаючи на тогочасне бездержавне становище народу й науки, є справжнім дослідницьким подвигом українських народномузичних фонографістів.

Щоб цілісно окреслити загальну палітру фонографічних фіксацій української фольклорної традиції, Ірина Довгалюк також зробила спробу максимально пред-

ставити фонозаписи, які знаходяться у різних архівних збірках світу (розділ “Фонографічна україніка за кордоном” [с. 533–554]). Зрозуміло, що не всі звукові документи авторка змогла дослідити *de visu*, але навіть їх опосередкований (за допомогою каталогів) опис, гадаю, дасть поштовх до зацікавлення й залучення цих джерел у наукову працю. Серед таких матеріалів варто згадати фіксації **Івана Панькевича**: записи від українців в австрійських таборах для військовополонених російської армії у 1914–1916 роках, зроблені за дорученням Віденського фонограмархіву; записи закарпатського фольклору для фонографічного архіву Карлового університету у Празі (1929 рік); записи народних пісень та музики закарпатських українців на замовлення празької фірми Radiojournal (1935 рік) [с. 533–537].

Низка фонограм української народної музики зберігається в **Берлінському фонограмархіві**. Це збірки народних мелодій у записах Олександра Зачиняєва (з 1900-х років) та Івана Сеньківа (польові записи 1943 року з терен сучасної Івано-Франківщини).

У **Фонограмархіві Інституту російської літератури** (Пушкінський дом, Санкт-Петербург, Росія), за даними опису 1936 року, зберігалось 135 валиків із записами української традиційної звукової культури Полтавщини, Чернігівщини, Волині, Поділля та Підляшшя. Це були народні пісні, награвання на лірі, вірші, казки, зразки говору. Серед записувачів: Дмитро Зеленін, Григорій Голоскевич (1909 рік), Євген Рудницький (1909 рік), В’ячеслав Каминський (1910–1913 роки), Олександр Зачиняєв (1900-ті роки), Євгенія Ліньова (1902–1903 роки) [с. 546–549].

В архіві **Будапештського етнографічного музею** (Néprajzi Múzeum) зберігаються фонографічні валики із записами українських народних мелодій, які зробив угорський етномузиколог Бела Барток 1912 року під час експедиції на території сучасної Закарпатської області [с. 549–551].

У фондах **Бібліотеки Конгресу США** зберігаються фонографічні записи української народної музики, схоплені здебільшого у першій половині ХХ століття від емігрантів з різних регіонів України. Цей матеріал, як розуміємо з викладу Ірини Довгалюк, ще потребує детального джерельного вивчення [с. 551–553].

На завершення хочу ще раз наголосити, що перше монографічне розпрацювання проблематики народномузичного архівування в Україні в його історичному ракурсі, яке так скрупульозно провела Ірина Довгалюк, має цінність не лише як відкриття фактично досі незваної епохи в історії українських народознавчих дисциплін. На основі вдумливого аналізу фактів і тенденцій авторка переконливо засвідчила засадничу роль архівної праці й архівних інституцій в розвитку етномузикознавства й загалом у становленні ідеї національної культурної спадщини. Заново відкритий досвід наших попередників фоноархівістів першої половини ХХ століття, на моє переконання, дасть поштовх до утвердження сучасного фольклористичного архівування як повноправної галузі у предметному полі української фольклористики.

Андрій ВОВЧАК,
кандидат філологічних наук,
доцент Кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси
Львівського національного університету імені Івана Франка