

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 32

**На пошану доктора мистецтвознавства, професора
Карась Ганни Василівни**



**ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
2015**

*Друкується за ухвалою вченої ради
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».*
Протокол № 4 від 31 березня 2015 р.

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикознавства Львівського національного університету імені Івана Франка **Ю. Є. Медведик**;
доктор мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії імені Петра Чайковського **Ю. І. Чекан**.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В. В. ГРЕЩУК (*голова ради*); д-р юрид. наук, проф. В. А. ВАСИЛЬЄВА; д-р філол. наук, проф. В. І. КОНОНЕНКО; д-р істор. наук, проф. М. В. КУГУТЯК; д-р пед. наук, проф. Н. В. ЛИСЕНКО; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б. К. ОСТАФІЙЧУК; д-р фіз.-мат. наук, проф. А. В. ЗАГОРОДНЮК; д-р політ. наук, проф. І. Є. ЦЕПЕНДА.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М. Є. СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. М. О. ГОЛУБЕЦЬ; д-р мистецтв., проф. В. Г. ДУТЧАК (*відповідальний секретар*); д-р мистецтв., проф. Г. В. КАРАСЬ; д-р мистецтв., проф. О. В. КОЗАРЕНКО; д-р мистецтв., проф. П. Ф. КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. О. І. НИКОРАК; д-р мистецтв., проф. О. П. ПОПОВИЧ; д-р мистецтв., проф. М. В. ЧЕРЕПАНИН; д-р мистецтв., проф. Ю. П. ЯСІНОВСЬКИЙ.

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,
Інститут мистецтв

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2015. Вип. 32. На пошану доктора мистецтвознавства, професора Карась Ганни Василівни. 248 с.

Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та інших вищих навчальних закладів України, Канади, Словаччини та Білорусії – висвітлюють теоретичні й історичні проблеми розвитку українського образотворчого і музичного мистецтв. Розглядаються питання музичної культури Галичини та інших регіонів України, розвитку музичної освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості.

Розраховано на виконавців, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться питаннями мистецтва України.

Newsletter Precarpathian University. Art studies its № 32. 2015. 248 с.

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members and graduate students completing Kandidat-degree of Precarpathian National University named after Vasil Stefanyk and other higher educational institutions of Ukraine, Canada, Slovakia and Belarus. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of music in Ukraine. The issue is designed for scholars, secondary school teachers, undergraduate students and individuals who are interested in Ukrainian art studies. It is also highlighted the questions relative to the musical culture of Halychyna and another Regions of Ukraine, to the development of musical education, to the theory and practice of the performing and to the folk art.

At first time, the unknown pages about the famous artists of our culture are published.



ЮВІЛЕЙ ПРОФЕСОРА ГАННИ КАРАСЬ

Життєве кредо професора Ганни Карась «Через терни – до зірок» супроводжує її протягом всього життя – від дитинства до зрілості. Ця словесна формула відображає внутрішній зміст життя і дає певною мірою ключ до розуміння успіху відомого українського науковця.

Цьогоріч Ганна Карась відзначила свій 60-річний ювілей. За плечима – чимало зробленого, вагомі досягнення і широке визнання.

Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Ганна Василівна Карась – добре відома не тільки на Прикарпатті, але й в Україні, учена, діяч культури, краєзнавець, педагог і диригент, яка завжди знаходиться у вирі суспільно-культурних подій.

Народилася Ганна Карась (дівоче – Фарбішевська) 31 жовтня 1955 р. в покутському селі Раківчик Коломийського району в багатодітній робітничій сім'ї. З дитинства мати Катерина Степанівна прививала Ганнусі, як і її молодшим сестрам, любов до української пісні і вишиванки. Хоч сім'я жила скрутно, однак мама прагнула дати дітям музичну освіту і віддавала для цього останні кошти. Завершивши у 1971 році навчання з похвальною грамотою у Товмачицькій восьмирічній школі та музичну студію при Коломийському Будинку вчителя по класу баяна, Ганна вступає на музично-педагогічний відділ Коломийського педагогічного училища, яке закінчує з відзнакою у 1975 році. Саме в Коломії відбулося становлення молодого фахівця під керівництвом непересічних педагогів – Степана Ярмуся (диригування), Володимира Винницького (баян), Степана Калимона (хоровий клас) та багатьох інших.

Міцна база, здобута під час навчання в Коломії, дала можливість не тільки поступити на навчання на музично-педагогічний факультет Івано-Франківського державного педагогічного інституту імені Василя Стефаника (нині – Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), але й успішно (з відзнакою) у 1979 р. завершити навчання і отримати направлення в аспірантуру.

Однак мрію про науку було відкладено на багато років. Молода сім'я не мала власного житла і матеріальної підтримки. Щоб «стати на ноги», Г. Карась йде працювати вчителем музики до Івано-Франківської обласної школи-інтернату для дітей-сиріт та дітей, що залишилися без піклування батьків.

Віддавши шість років життя праці з дітьми-сиротами (1979–1985), Г. Карась здобула безцінний життєвий, професійний і педагогічний досвід.

Її організаторські здібності завжди були помітними, тому у шкільні та студентські роки вона виконувала обов'язки старости, студентського декана, була членом різних громадських організацій.

У 1987 р. Г. Карась стає завідувачем відділу культури Івано-Франківського міськвиконкому.

1990 рік став переломним не тільки для України, але й для Ганни Карась – тоді відбулося її повернення в науку і педагогіку. Вона розпочинає роботу над кандидатською дисертацією «Формування естетичного досвіду старшокласників у фольклорних колективах», яку успішно захистила в спеціалізованій вченій раді Інституту педагогіки АПН України в 1996 році. Одночасно розпочинається робота в рідному навчальному закладі, де з 1990 року Г. Карась пройшла шлях від асистента до доцента (1998) та професора (2015).

Життєва дорога Ганни Карась часто робила круті зигзаги – то підносила високо вгору, то різко кидала до низу. Щоб утвердити своє добре ім'я в місті, яке вона любить і шанує, Ганна Карась стає заступником Івано-Франківського міського голови Зеновія

Шкутяка (1998–2001), його радником (2003–2006), начальником управління культури Івано-Франківської обласної державної адміністрації (2001–2003).

Цей період був найбільш продуктивним в сенсі службової та громадсько-мистецької діяльності ювілярки. Як заступник міського голови Г. Карась очолювала 24 гуманітарні комісії, зокрема з адміністративно-територіального устрою, яка займається перейменуванням та вивченням історії вулиць, пам'яток і визначних місць міста; була ініціатором заснування міської мистецької премії ім. І. Франка (2000 р., голова комісії з її присудження в 2000, 2001 р.), проведення міського конкурсу «Людина десятиліття» (2001р.), присвяченого 15 річниці незалежності України, автором творчої ідеї і режисером спортивно-мистецького свята «Ніка» (1999–2010 рр.), церемонії вшанування лідерів економічного прогресу «Тріумф» (2004, 2005, 2006 рр.), культурно-мистецького проекту «Сорочку мати вишила мені» (2004–2008 рр.), ініціатором проведення, членом оргкомітету та журі I–V Всеукраїнського конкурсу вокалістів імені Іри Маланюк (2007–2015), ініціатором і автором розробки «Програми підтримки та розвитку української культури м. Івано-Франківську на період 2001–2005 роки» затвердженої рішенням XVI сесії Івано-Франківської міської ради від 02.III 2001р.; обласної комплексної програми «Культура Прикарпаття (2002–2005 роки)», затвердженої рішенням Івано-Франківської обласної ради від 19.03. 2002 р. № 630-26/2020; ініціатором заснування (2000 р.) обласних мистецьких премій ім. Д. Січинського, Я. Лукавецького, В. Смоляка, відзнаки управління культури ОДА «За подвижництво в культурі Прикарпаття». Діяльність Г. Карась була настільки помітною, що залишила яскравий слід в історії розвитку культури міста і області.

Повернувшись у 2006 році до викладацької роботи в Інституті мистецтв, Ганни Карась вирішує продовжити свою наукову діяльність, яка в останнє десятиліття стала особливо інтенсивною і продуктивною.

Пройшовши наукове стажування в Smith College (Northampton, Massachusetts) у США (2002), де Г. Карась читала лекції та підвищувала свій професійний рівень, вона стає докторантом Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, 2007–2010). Завдяки наполегливості, Г. Карась 27 березня 2014 року успішно захистила дисертацію на здобуття наукового ступеня *доктора мистецтвознавства* за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури на тему «Музична культура української західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ ст.» у спеціалізованій Вченій раді нашої Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ, науковий консультант – доктор мистецтвознавства, професор В. Шульгіна).

Сходження до вершин Ганна Карась продовжує і сьогодні: з листопада 2010 р. до 27 серпня 2012 р. вона – проректор з науково-педагогічної та виховної роботи Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, з 27 серпня 2012 р. – професор кафедри хорового диригування ім. В. Їжака Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, з листопада 2014 року – завідувач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв, з 28 квітня 2015 р. – дипломований професор.

Ганна Карась активно працює як педагог. Її професійна діяльність охоплює навчальні дисципліни: **практично-індивідуальні**: «Хорове диригування», **лекційно-практичні**: «Методика аналізу хорових творів», «Хорова література», «Історія вокально-хорового виконавства», «Еволюція художніх стилів у мистецтві», «Менеджмент культури і мистецтва», **спецкурс**: «Музична культура української діаспори» (спеціальність «Музична педагогіка і виховання», «Музичне мистецтво» – для студентів I–V курсів).

Впродовж всієї навчально-педагогічної діяльності керує бакалаврськими, дипломними та магістерськими роботами. Випустила дев'ятнадцять магістрів-музикознавців, здійснює керівництво п'ятьма кандидатськими дисертаціями. Під керівництвом Г. Карась захистила дисертацію Обух Людмила Василівна на тему: «Провідні тенденції

української музичної освіти західної діаспори (початок ХХ–ХХІ ст.)» (спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) 24 січня 2014 року у спеціалізованій Вченій раді у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка.

Г. Карась займається проблемами музичної культури української західної діаспори. Вона – учасниця більше 80-ти міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій, автор більше двохсот музикознавчих, краєзнавчих монографій, збірників, словників та статей.

А ще Ганна Карась – відомий диригент і громадсько-культурна діячка. Вона чверть століття (від 1991 р.) – художній керівник і диригент народного аматорського хору «Первоцвіт» с. Микитинці; засновниця і регент хору «Миротворець» церкви св. Володимира і Ольги УГКЦ (1996–2000 рр.) та хору «Світлодарі» церкви арх. Михайла УГКЦ (від 2007 р.) в м. Івано-Франківську; голова міської організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури (2000–2006); голова представництва Всеукраїнського благодійного фонду «Надія-Молодість-Майбутнє» в Івано-Франківській області (з 2003), який провів три обласні конкурси-фестивалі «Звичайне диво» для дітей-сиріт та дітей з малозабезпечених сімей (2003, 2005, 2007).

Тож побажаємо шановній Ганні Василівні міцного здоров'я, невичерпної енергії, нових творчих і наукових звершень у реалізації творчих задумів і практичних справ на благо рідного Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника і Української держави!

Ігор ЦЕПЕНДА

*ректор Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника,
доктор політичних наук, професор*

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ГАННИ КАРАСЬ

УДК 78.071(477.86)

Мирослав Скорик

ТРАДИЦІЯ НЕСПОДІВАНOSTI

Стаття-замальовка про знайомство автора із ювіляркою – Ганною Карась. Лаконічно подано особисте сприйняття її творчої особистості. Звернена увага на організаторські вияви та наукові зацікавлення Г. Карась.

Ключові слова: культура, діаспорознавство, монографія, творча особистість, Ганна Карась.

Ми ніколи не домовляємося про зустріч. Але часто зустрічаємося. Випадково, але зустрічаємося. Частіше на різних музичних імпрезах, авторських концертах і музичних зустрічах... У Києві чи у Львові, Івано-Франківську... Елегантно і несподівано ця чудова жінка увійшла у «радіус» тих людей, з якими мені цікаво поспілкуватися щодо тих чи інших мистецьких подій, обмінятися враженнями, порозмірковувати на теми українського музикування... Невимущеність, незобов'язливість цього процесу підтверджує моє давнє переконання про те, що немає випадкових зустрічей у житті, усі вони «підготовані» нам для чогось, а подекуди стають предвісниками певних епізодів нашого життя.

Власне епізод і познайомив мене з Ганною Василівною Карась. Вродлива, елегантна жінка з приємною та відвертою посмішкою вітала мене пишним букетом квітів та мудрим словом на авторському концерті 23 листопада 2000 року в приміщенні актової зали Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Цей концерт, в якому я брав участь як композитор і піаніст та співачка Анна Ковалко, був організований міськвиконкомом та обласною організацією Національної спілки композиторів України. Ганна Василівна як заступник міського голови з гуманітарних питань тісно співпрацювала з творчими спілками, підтримувала їхню діяльність. Тому ініціатива Ярослава Бабинського, який тоді очолював обласну організацію Національної спілки композиторів України, знаходила підтримку і розуміння у міськвиконкомі, оскільки Г. Карась за освітою музикант і як ніхто інший розуміла важливість підтримки музичної культури.

Чергова зустріч з ювіляркою відбулася через два роки морозяного січневого дня 2002 року. Львівська опера привезла прикарпатцям мою оперу «Мойсей» за Іваном Франком. Справді, люто морозило і творча група не дуже зважала на гарні карпатські краєвиди, хвилювалася очікуванням прем'єрного показу опери, новою сценою, специфікою розміщення декорацій... Словом, Ви розумієте, як це на гастролях буває.

Я теж хвилювався: як одні заспівають, як інші сприймуть... Поява Ганни Василівни, яка тоді вже очолювала обласне управління культури, і декілька слів, сказаних нею, розвіяли усі сумніви. Застереження залишилися за порогом, а усі ми – в її надійних руках.

Перед виставою відбулося представлення опери, на якому виступали очільники обласної і міської влади, Львівської опери і я, як автор. Незвично було слухати виступ Ганни Василівни, яка не тільки наголосила на авторстві лібрето Богдана Стельмаха, але й процитувала його ненадрукований вірш «Не пора», який отримала від автора під час Франкових святкувань у Нагуєвичих. Читання такого вірша, як для чиновниці, було певним викликом. Оскільки актуальність вірша збереглася і нині, дозволю собі процитувати його.

Богдан Стельмах

Не пора

*«Народе мій, замучений, розбитий.
Мов паралітик той на роздорожжю,
Людським презирством, ніби струпом вкритий,
Твоїм будуцим душу я тривожу,
Від сорому, який нащадків пізніх
Палитиме, заснути я не можу.*

Іван Франко

Мій народе! Кров'ю вінчано
Кривд і правд твоїх сувій.
Серед болю, серед відчаю
Я – нащадок пізній твій.

Мій народе! Грім помпезності
Блиснув, гримнув і – погас.
Десять років Незалежності,
Але сором палить нас.

Мій народе-паралітику!..
З велелюдних роздоріж
Затягли тебе в політику,
Як вола – з ярма під ніж.

Вічного, одвіку сушого
Хочуть виманити в смерть,
Щоб позбавити майбутнього,
Все пустивши шкереберть.

Воля кодлом змасакрована,
Тільки й гасла – що гучне...
Мова «язиком» запльована...
Хто почує? Хто почне?

І чия то над руїною
Молот вознесе рука?
Привид бродить Україною –
Привид скорбного Франка.

Не пророчу я, не вказую,
Лиш болю, бо в серці ссе:
Люди, маєте нагоду
Перемислити усе.

Нині з вотчини Франкової
Гляньте – видно ж далєбі,
Як з держави кишенькової
Стати силою в собі.

Лиш вслухайтеся уважніше
Не в позичене «ура»,
А рішуче і відважніше –
У Франкове «Не пора».

Не пора лизати задниці
Ні Варшаві, ні Москві,
Не пора державі-страдниці
Бути болем в голові.

Не пора молитись нарізно –
Хто на захід, хто на схід.
Не пора журитись заздрісно,
Що багатшає сусід...

Але нащо я вас втомлюю,
Адже знаю, о юрбо,
З гіркотою усвідомлюю,
Що слова ці марні, бо

Поки ділять вас конфесії
Та партійні шахраї,
Не допоможуть вам поезії –
Ні Франкові, ні мої.

Володарка неабиякого таланту, розуму, інтелекту, усіх людських чеснот і достоїнств Ганна Василівна Карась щоразу підтверджує цей високий статус ЛЮДИНИ. І робить це не словом, а ділами своїми.

Сьогодні – доктор мистецтвознавства, завідувач кафедри академічного та естрадного співу, науковець з відомим ім'ям, громадський діяч, Українка... Велика сутність переповнює значення цих слів. Лише обранці долі здатні так багато поєднати у собі чудових факторів, так витривало витримати їх наповненість на своїх плечах. Доля вибрала Вас, шановна Ганно Василівно. І Вам це вдається.

Унікальна творча особистість, енциклопедична обізнаність, велике працелюбство, активна реформаторська позиція професора Г. В. Карась подарували нам і світові універсальну монографію «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття». Створена на основі багатой першоджерельної бази, за результатами комплексного дослідження, ця наукова праця представляє нам процес становлення та розвитку музичної культури української діаспори у світовому часопросторі, особливості її розвитку у різних частинах світу. Здійснено справжню та ґрунтовну реконструкцію того процесу, який має свої особливості у різних країнах.

Певною мірою мені вдалося відслідковувати ці процеси під час закордонних відряджень та поїздок, однак це були лише мої власні спостереження. Сьогодні можу підтвердити як давно ця тема потребувала узагальнення, осмислення, наукового підґрунтя.

Напрямок діаспорознавства набуває перспективності у галузі наукових досліджень, хоч мені напрошується термін «необхідності». Я б навіть сказав негайної необхідності, адже у багатьох країнах вже не українці за паспортами представляють себе і Україну як справжню мистецьку перлину, залишаючись тим самим українцями за духом і уподобаннями. Величезні прогалини необхідно поступово і наполегливо підіймати, називати справжні імена митців Світових Імен. Це повинно стати пріоритетом не лише для української науки, але й для української держави: це та інформаційна і духовна війна, яку ми обов'язково виграємо. Виграємо не зброєю, а силою переконань, силою великого таланту українців.

Монографія Г. В. Карась зробила тут значний прорив, показала приклад великої любові авторки до України, її мистецтва, її людей....

Представлений у книзі соціум світового українства існує як незаперечна цілісність, а сама робота є безцінним даром Г. В. Карась усьому українському народові.

Цієї світлої осені Ганна Карась збирає до своєї скрині усі набуті життєві скарби. Є що класти, є що зберігати. Але така вже щедра її душа і велике серце: все найкраще віддає вона людям. І за це їй шана, подяка, низький уклін.

А я полюбив традицію несподіваних зустрічей... Очікую наступних...

Статья-зарисовка о знакомстве автора с юбиляром – Анной Карась. Лаконично подано личное восприятие ее творческой личности. Внимание сфокусировано на организаторских качествах и научных предпочтениях А. Карась.

Ключевые слова: культура, диаспороведение, монография, творческая личность, Анна Карась.

The following article is about the acquaintance with the person celebrating her jubilee - Hanna Karas. It presents the personal perception of her creative personality. Special attention is paid to her organizing skills and scientific interests.

Ke words: culture, diaspora, monograph, creative personality, Hanna Karas.

МУЗИЧНІ ЛЕЙТМОТИВИ ГАННИ КАРАСЬ

Пропонована стаття побудована у формі інтерв'ю з доктором мистецтвознавства Ганною Карась з нагоди її ювілею. В інтерв'ю аналізуються проблеми хорового виконавства, музичної педагогіки, наукових досліджень в галузі музикознавства та культурології через призму особистого і творчого життя ювілярки.

Ключові слова: Ганна Карась, інтерв'ю, особисте та мистецьке життя, хорове виконавство, музикознавчі дослідження.

*«Багато бо покликаних, але мало вибраних»,
Євангеліє, Мт. 22, 1–14.*

Постать хорового диригента, музикознавця, педагога і громадського діяча Ганни Карась вражає своєю багатовимірністю й універсальністю, яка, втім, завжди була характерною рисою для діячів української культури. Знаючи Ганну Василівну багато років, зауважу, що мала безпосередню можливість не лише спостерігати за її професійним зростанням, але й «вивчати» його в співдії на науковій, педагогічній, виконавській ниві. Участь у численних наукових конференціях, невтомна пошукова робота в бібліотеках і архівах, публікація статей, монографій, нотних збірників, організація концертів, презентацій, зустрічей, керівництво хорами, керівництво різними ділянками музично-громадської і педагогічної роботи, виступи в засобах масової інформації – здається немає такої сфери в нашій професії, що залишилася б поза увагою Ганни Карась. Вона – людина не просто небайдужа до музичної культури, а покликана. Її музична діяльність відзначається високим фаховим рівнем, уважністю, прискіпливістю, педантичністю, пасіонарністю та перфекціонізмом. Не завжди це сприймається однозначно, адже людина, яка ставить високу професійну планку для себе, завжди вимагає цього й від інших. Проте, ювілей – спроба не тільки підведення підсумків, певних узагальнень, але й роздумів, пошуків відповідей на вічні запитання життя. У запропонованій статті, написаній у формі діалогу, ставиться **мета** висвітлити основні життєві й професійні віхи творчого шляху доктора мистецтвознавства, завідувача кафедри академічного та естрадного співу Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Ганни Василівни Карась.

Життя кожної людини – період, уподовж якого ми спостерігаємо не лише події, зустрічі, здобутки, але й чуємо відповідну, а іноді й знакову музику, яка стає своєрідним маркуванням часу, позначенням чи лейтмотивом як для самої особистості, так і її середовища. Тому для диференціації періодів життя й діяльності Г. Карась були обрані музичні лейтмотиви, що не лише відображають історичні етапи її творчого шляху, але й психологічний стан та емоційну характеристику героїні, а для статті, вони, відповідно, слугували відповідними структурами формотворення.

Леймотив 1. Ладканка.

В. Д. Усі ми родом з дитинства. Що стало поштовхом для зацікавлення музикою, а пізніше вибору Вами саме музичної ниви?

Г. К. Мамин спів, народна пісня були для мене тим середовищем, в якому я не просто росла, а з якого черпала неймовірну життєву енергію. Коломийки, яких мама знала незліченну кількість, а особливо весільні ладканки, які вона часто співала на сільських обрядах, для мене були чимось космічним, вони пов'язували мене не лише з нашим покутським родом, який має давнє походження, але й загалом з усвідомленням себе приналежною до української нації. І до сьогодні ладканка для мене – символ національного, глибоко ментального, що повертає мене до витоків, до нашого українського культурного коріння. Напевне тому, я завжди старалася у свою діяльність привносити те давнє, правічне, що знайшло відображення у фольклорі й етнографії українців.

Леймотив 2. «Д. Циганков. «Над Прутом моя Коломия».

В. Д. Вашими першими «університетами» як майбутнього хорового диригента і музикознавця-дослідника став музично-педагогічний відділ Коломийського педагогічного училища. Ви завжди з особливою теплотою згадуєте час навчання в цьому місті, хоча пізніше здобували вищу освіту в Івано-Франківську.

Г. К. Так, загалом середовище міста Коломиї завжди відзначалося особливою культурною аурую. Навчання в педучилищі проводили провідні педагоги – Степан Ярмусь – викладач

диригування, Володимир Винницький – викладач баяна, Степан Калимон – керівник хору, Василь Чернописький – викладач теоретичних предметів. Всі вони були молодими, енергійними, з консерваторською освітою, відповідно назавжди стали для мене високими зразками педагогів й організаторів мистецької справи. Я завжди старалося бути кращою в їх очах, в їхній оцінці, і це для мене було фаховим критерієм на довгі роки.

У період навчання на музично-педагогічному факультеті тодішнього Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника, такими зразками для наслідування для мене були диригенти Василь Їжак та Ольга Ничай, Степан Ярмусь, у якого я продовжувала навчання, а також Єлизавета Їжак – викладач вокалу, Зіновій Гайда – викладач баяна. Саме у них я вчилася комплексному підходу до диригентської справи, що полягає у знаннях і загальнотеоретичних, і вокальних, й інструментальних, ну і власне диригентських технічних.

Всі ці знання й уміння я практично апробувала вже працюючи в обласній школі-інтернаті для дітей-сиріт в с. Угорники – сім років як вчитель музики. Це була складна школа професійного становлення, адже треба було знайти спершу психологічний підхід до дітей, налагодити з ними контакт, адже музика – це першочергово емоційний стан, і якщо його немає, то про фахові вимоги нема що й говорити. Для мене робота в школі була дуже добрим гартом саме у вмінні контактувати з різними дітьми, знаходити шлях до їхнього серця й розуму. Цей навик, як не дивно, пізніше мені пригодився, коли я працювала на державній службі, в органах влади, очоливши відділ культури Івано-Франківського міськвиконкому. Адже там багато залежить від уміння не лише вчасно, але й правильно поставити завдання, організувати його виконання, а це базується більше навіть на роботі з людьми, і не лише з підлеглими, але й зацікавленими, адже сфера культури охоплює багатьох ентузіастів, хто в ній не заради зарплати.

Леймотив 3. «С. Вакарчук «Там, де нас нема».

В. Д. Ви часто згадуєте як дуже складний перший період роботи в тодішньому педагогічному інституті на музично-педагогічному факультеті. Що зумовило таку характеристику?

Г. К. У 1990 році я прийшла на педагогічну роботу в свою альма матер, почавши практично все з нуля. Цей історичний період, що був загалом у державі складним і матеріально, і морально, для мене був складним вдвічі. По-перше, треба було практично наново вчитися опановувати викладання предметів, тому я сумлінно ходила на лекції і практичні заняття до своїх колег, переймаючи їх досвід, багато читала й конспектувала. Відзначу, що ставлення до мене було прохолодним, настороженим. Не всі доброзичливо прийняли мене як фахівця, зважаючи, що прийшла з керівної посади. Були й скептики, були й критики. Та я наполегливо йшла до фахового та наукового вдосконалення.

Леймотив 4. «Л. Бетховен. 5-та симфонія. I частина».

В. Д. Є такий вислів, що «в житті, як на велосипеді – якщо тобі важко, значить ти йдеш вгору». Ваш шлях вгору почався з підготовки кандидатської дисертації, чи не так?

Г. К. Так. Тодішній ректор професор Віталій Кононенко, який брав мене на роботу, чітко сказав, що без дисертації у Вас майбутнього в інституті немає. Отже треба було паралельно з викладацькою роботою, «йти в науку». Не можна сказати, що це було тільки вимушено. До наукової діяльності у мене ще в період навчання був потяг і бажання. Дисертація в галузі педагогічних наук для мене була близька за фахом, але далека за методологією, оскільки відповідних навиків ще не було. Але, так «доля постукала до мене в двері», і я почала писати дисертацію. Дисертація на тему «Формування естетичного досвіду старшокласників у фольклорних колективах» була близькою мені, оскільки в ній я могла віддати належне українському музичному фольклору, яким завжди захоплювалася.

В. Д. Перший науковий керівник – це як перший вчитель, який відкриває світ. Чи так було у Вас?

Г. К. Безперечно, кандидат педагогічних наук, старший науковий співробітник Інституту педагогіки АПН України Юрій Євгенович Юцевич став для мене не просто науковим вчителем, а найкращим опікуном, радником, «батьком» в науковій роботі, якого я повсякчас згадую із вдячністю. Він вмів мене правильно спрямувати на самостійні пошуки, допомогти порадою, консультацією. Найважливішою його рисою була довіра до пошукача, відкриття його можливостей, віра в перспективу дослідника. Ці його риси я б рекомендувала всім, хто здійснює керівництво аспірантами.

В. Д. А Ваша пристрасть до книжок, до конспектування, записування також інспірована спілкуванням з науковим керівником?

Г. К. Пристрасть до книжок у мене з дитинства, проте зацікавленість саме науковою літературою, при чому не лише у своїй, але й у суміжних галузях – це заслуга наукового керівника. Він відкрив для мене багатство наукових поглядів інших дослідників, з позиції іншого гуманітарного напрямку.

Сьогодні у мене велика й багата особиста бібліотека, якою часто ділюся зі студентами, аспірантам, колегами. Для мене книжка – не лише найкращий подарунок, це й найбільша цінність, найвигідніша інвестиція, на яку я ніколи не шкодую грошей. І сьогодні куди б я не їхала, навіть з-за кордону, я завжди привожу нові наукові видання.

В. Д. Період написання кандидатської роботи чи відкрив Вам нові сторони наукової діяльності, зокрема в комунікації?

Г. К. Так, безперечно, я активно їздила й виступала на наукових конференціях. І до сьогодні я продовжую це робити, оскільки вважаю наукові конференції найкращим практичним досвідом, що дає вміння представити свої здобутки, поділитися своїми сумнівами, отримати підтримку, обмін досвідом.

Леймотив 5. «Г. Гендель. «Alleluja».

В. Д. Після захисту кандидатської дисертації у Вашому житті знову наступає поворот – Вас запрошують на посаду заступника міського голови, відповідального за гуманітарну сферу. Цей період Вашої праці в органах влади й досі вважається еталонним, про нього часто згадують, адже тоді за кількістю й масштабністю культурно-мистецьких подій Івано-Франківськ став помітно вирізнятися в Україні. Безперечно, що в цьому була й Ваша заслуга як лідера галузі. Традиційно вважається, що лідер – це не той, хто йде попереду, а той хто знає правильний напрям. Що для Вас тоді було напрямом, пріоритетом на цій посаді?

Г. К. Для мене первинним і важливим стало пожвавлення культурно-мистецького життя в місті, щоби сприяло впізнаваності Івано-Франківська в сфері мистецтва. Створення нових муніципальних колективів розширювало творчий потенціал як молодих, так і відомих митців, збільшувало кількість робочих місць, проведені конкурси й фестивалі сприяли обміну мистецьким досвідом, розширювали територіальні зв'язки міста. Я по натурі людина дії, організаційний досвід у мене був, тож те, що Івано-Франківськ став містом фестивалів було цілком реальним. Тим більше, що у нашому місті є знакові постаті й події, що й засвідчив відроджений нами Всеукраїнський конкурс хорової музики імені Дениса Січинського, новостворені Міжнародний хоровий фестиваль «Передзвін», Міжнародний етнографічний фестиваль «Родослав» та ін.

На мою думку, розвиток культури – як лакмусовий папірець, випробування для влади. Адже завжди можна сказати, що розвиток культури й мистецтва стає візитною карткою – адже його здобутки найпомітніші, і, відповідно, вони й репрезентують, «піарять» владу. Для мене і до сьогодні питання культури є близькими і болючими.

В. Д. Ви зніціювали не лише конкурси й фестивалі, але й багато справ, акцій в місті й області, які продовжують своє функціонування й досі. Чи Ви задоволені станом їх розвитку?

Г. К. Зініційовані мною, як начальником обласного управління культури, обласні премії в галузі культури й мистецтва – музичного імені Д. Січинського, образотворчого – імені Я. Лукавцевого, театрального – імені В. Смоляка, міської – імені І. Франка знайшли за ці роки своїх достойних кандидатів. Для мене висока честь, що і я є поміж лауреатів премії імені Дениса Січинського в галузі музичного мистецтва за 2013 рік.

Створені в місті муніципальні колективи – камерний хор «Галицькі передзвони», оркестр народної музики «Рапсодія», квартет саксофоністів «Джаз-класік», капела бандуристів, естрадно-симфонічний оркестр стали відомими не лише в місті, але й в Україні та за кордоном.

Започатковані мною мистецькі проекти – відзначення кращих спортивних досягнень року «Ніка» та переможців в галузі економічного прогресу «Тріумф» сприяли свого часу інтенсивному розвитку цих галузей.

Важливим для мене сьогодні як завідувача кафедри академічного й естрадного співу є відкриття в місті оперної студії, молодіжного оперного театру, де б випускники нашої кафедри та інших навчальних закладів могли себе достойно проявити, а заодно і відновити постановку невідомих і забутих в нашому краї вистав.

Леймотив 6. «К. Орф. Кантата «Карміна Бурана», «Fortuna».

В. Д. Жінка здатна на все у двох випадках, коли є за що боротися, або немає що втрачати. Ваш радикальний похід в докторантуру в 2008 році став для всіх великою несподіванкою. Це викликало здивування і шок. Це був виклик всім чи собі?

Г. К. Це був виклик всім, оскільки цього від мене дійсно ніхто не чекав. Але це було й викликом самій собі – а чи зможу я це зробити? Чи вистачить мені для цього сил, знань, можливостей? Це був виклик майбутнього – якщо я це здобуду, мене чекає нова перспектива й нові можливості. Якщо ні – то мене чекала пенсія, яку я сприймала як соціальну смерть, з чим змиритися я не хотіла й не могла. Для мене це був і ризик, оскільки я вчилася в докторантурі стаціонарно в Національній академії керівних кадрів культури й мистецтва (м. Київ), і не знала чи буде в мене ймовірність повернення в Прикарпатський університет.

Докторантура стала для мене можливістю ближче поспілкуватися з багатьма провідними науковцями в Україні й за кордоном – Стефанією Павлишин, Любов'ю Кияновською, Юрієм Ясіновським, Аллою Терещенко, Миколою Мушиною, звичайно ж з моїм науковим консультантом Валерією Дмитрівною Шульгіною – докторами мистецтвознавства, професорами, які творили й до сьогодні визначають сучасне українське музикознавство й мистецтвознавство.

В. Д. Вибір теми докторської дисертації «Музична культура української західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ ст.» був не випадковим, Ви вже до нього йшли у своїх попередніх публікаціях. Робота стала органічним продовженням Ваших наукових і творчих зацікавлень. Що Ви поставили собі за мету в монографії та дисертації?

Г. К. Ця тема мене зацікавила давно. Вже з конференції 1993 р. в Івано-Франківську, готуючи свій виступ, я відкрила для себе ще одну Україну – діаспорну, що вражала як своїми культурно-мистецькими здобутками, так і величиною постатей, які її представляють. Визначаючись з напрямом докторської роботи, я бачила незоране поле для дослідження, але, зауважу, було складно, коли ти йдеш перший і «лупаєш скалу». Мені вдалося попрацювати у багатьох бібліотеках і архівах України й Західної Європи, з яких я черпала матеріали. Той огром матеріалу, який увійшов до монографії, можливо, навіть завеликий масив, був викликаний бажанням охопити по-можливості все, не упустивши нічого важливого. Ця монографія стала своєрідним пам'ятником тим людям, які безкорисно пропагували й розвивали національну культуру в неукраїнському середовищі.

В. Д. Кого б Ви відзначили з особистостей на шляху написання докторської роботи, які Вам реально допомогли і сприяли на цьому етапі?

Г. К. Я безперечно дякую Юрію Павловичу Ясіновському, який спрямував мене в царину музичної культури української діаспори. Особлива подяка всім працівникам архівів і бібліотек, які безкорисно сприяли моєму дослідженню. Серед тих, хто мені допомагав – це Дарина Блохин і Богдан Шарко з Мюнхена (Німеччина), Володимир Луців з Лондона (Великобританія), Микола Мушинка з Пряшева (Словаччина).

В. Д. Ваш науковий консультант Валерія Дмитрівна Шульгіна – це Ваш щит чи меч в науковій роботі?

Г. К. Докторська робота – більш самостійна за характером, ніж кандидатська. Тому значення в ній наукового консультанта швидше концептуальне. Я шукала на цю роль людину, яка була би для мене безсумнівним авторитетом, мала пошанування в наукових колах, але з якою мені було б психологічно комфортно. Тому, звичайно, вона для мене була і є надійним щитом.

Проте, захист докторської дисертації – це не задоволення особистих амбіцій, це новий крок у пізнанні, у відкритті нового, отриманні знань й усвідомленні їх невичерпності. Докторська дисертація значно розширила сфери моїх наукових зацікавлень і досліджень, які сьогодні продовжуються. Воістину, переконуєшся в актуальності вислову Сократа – «Я знаю, що нічого не знаю».

В. Д. Вашу тему докторської Ви досліджували не лише на теоретичному, але й на практичному рівнях – активно пропагуючи творчість представників української діаспори – це організація концертів творчості В. Безкоровайного, Є.-О. Садовського, вокального конкурсу імені Ірини Маланюк. Які завдання Ви бачите сьогодні в цьому напрямі?

Г. К. Найважливіше сьогодні – збереження і повернення зарубіжних архівів, які можуть бути в наш час просто безповоротно втраченими. Друге – це відродження і пропагування творчості українських митців зарубіжжя, про яких на загал ми досі мало знаємо. Це і творчість В. Балея, М. Кузана, багатьох композиторів-аматорів.

Планую зробити великий довідник персоналій музичної діаспориани. Чекають на публікацію листи Софії Дністрянської до чоловіка Степана Дністрянського, передані мені про-

фесором Миколою Мушинкою. Зовсім невідомим є пласт естрадної української музики за кордоном, який ще чекає своїх дослідників.

Лейтмотив 7. «Д. Верді. Тріумфальний марш з опери «Аїда».

В. Д. У Махатма Ганді є такий вислів: «Спершу тебе не помічають, потім з тебе сміються, пізніше з тобою борються, а в кінцевому результаті ти перемагаєш». Дійсно, спершу Ваш вступ в докторантуру багатьма сприймався зі скепсисом, насмішкою, як непорозуміння, але потім Ваші три роки докторантури, видання монографії і блискучий захист докторської дисертації, на якому я мала честь бути присутня – стали початком Вашого тріумфального повернення в Івано-Франківськ і в Прикарпатський університет. Ваші погляди, самостійна позиція, незалежність суджень не завжди сприймаються однозначно. Але Ви вмієте довести, що ці переконання мають право на існування, і можуть бути успішними.

Г. К. Я давно зрозуміла, що бути самостійною в судженнях і позиції – це некомфортно, і, першочергово, тобі самій. Найзручніше тихенько сидіти, пливати за течією, пристосовуватися до обставин. Я по натурі не є конформістом, не можу мовчати, все що я роблю, повинна робити якісно. Як казав Павло Тичина, – «нам своє робить». Я роблю свою справу добросовісно, не оглядаючись на інших. Ефективність і якість роботи для мене найголовніша.

В. Д. З чим Ви не можете піти на компроміс?

Г. К. Я не люблю брехні і наглості. Це мене морально вбиває, з цим я миритися не можу.

В. Д. Довгий час наука і релігія вважалися антагоністами. Проте сьогодні наука розглядається як продовження пізнання Бога, як частину Божого промислу знання і краси пізнання світу, а науковці і митці – це ті, хто найбільше ближчий до Бога. Тому, звідси, Бог і релігія у Вашому житті?

Г. К. Вони прийшли у моє життя разом з молитвою матері, я росла в досить побожній сім'ї. В час незалежності відбулося моє повернення до релігії, вихолощеної з життя в радянський час. Після захисту кандидатської дисертації як подяку Богу за його милосердя, я взяла на себе зобов'язання у керівництві церковними колективами. Взагалі я стараюся дотримуватися Божих заповідей і уважно ставитися до своїх слів і клятв. Сьогодні я керую церковним хором в церкві архистратига Михаїла. Запрошення до регентства я отримала в час, коли пішла в докторантуру, і здавалося, що в цьому часі це неможливо, але я смиренно сприйняла це як потребу в постійній Божій опіці. І у всіх справах, що були надалі, у т. ч. пов'язані з захистом докторської дисертації, я відчувала цю підтримку. І ще. Я досить довго йшла до розуміння, що дійсно слід прощати своїм ворогам, а найважче, змогти полюбити їх.

В. Д. Розум збагачується, коли він отримує, а серце збагачується, коли воно віддає свою любов. Кому Ви віддали свою любов і збагатили своє серце?

Г. К. Головна і єдина любов мого життя – чоловік Зіновій, який завжди забезпечував мені надійний домашній тил, побут, підтримував і розумів мене, мої діти і онуки. Моя професійна любов – це керівництво аматорським народним хором села Микитинці «Первоцвіт», що був заснований ще Денисом Січинським. Колектив вже понад 125 років несе людям українську пісню, і для мене велика честь, що і я внесла до його розбудови свою частку.

Лейтмотив 8. «А. Макаревич. «Поверот».

В. Д. Ювілей – це повний життєвий цикл, як виток спіралі, усвідомлення і накопичення енергії для наступного кроку. Вінстон Черчільл говорив, що «успіх не кінцевий, невдачі не фатальні, значення має лише мужність продовжувати». Що Ви плануєте продовжити на новому витку свого життя і творчості?

Г. К. Я планую як завідувач кафедри академічного й естрадного співу не тільки її зберегти, але й розвинути. Зокрема, слід укріпити кадровий склад, підвищити фаховий рівень, особливо естрадної складової, посилити науковий потенціал, спрямувати зусилля викладачів, концертмейстерів, студентів на усвідомлення їх фахової реалізації як педагогів чи виконавців. Це питання для мене номер один в професійному плані. Як диригент колективів планую оновити і розширити репертуар. Як науковець звісно хотілося б видати нові дослідження.

В. Д. Бог не вибирає сильних, Бог дає силу тим, кого вибирає. Я Вам бажаю, щоб Бог дав Вам силу, здоров'я, дав мужність, щоби продовжувати.

Предлагаемая статья построена в форме интервью с доктором искусствоведения Анной Карась по случаю ее юбилея. В интервью анализируются проблемы хорового исполнительства, музыкальной педагогики, научных исследований в области музыковедения и культурологии сквозь призму личной и творческой жизни юбилярки.

Ключевые слова: Анна Карась, інтерв'ю, личная и творческая жизнь, хоровое исполнительство, музыковедческие исследования.

In the following article the interview with Dr. Hanna Karas' is being purposed, on the occasion of her anniversary. This interview deals with the problems of choral performance, musical pedagogics, scientific researches in musicology and cultural science through the prism of personal and artistic life.

Keywords: Hanna Karas', interview, personal and artistic life, choral performance, musicological research.

УДК 78.07; -054.72 (477)

Людмила Филипович

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНЦІВ ДІАСПОРИ ЯК ФАКТОР САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА САМОПРЕЗЕНТАЦІЇ В БАГАТОКУЛЬТУРНОМУ СВІТІ

Стаття присвячена аналізу монографії та автореферату докторської дисертації Ганни Карась, які присвячені дослідженню музичної культури української діаспори. Виокремлено теоретичне значення наукового дослідження, яке полягає в розвитку наукових уявлень про музичну культуру української діаспори як систему, що має зовнішні та внутрішні системоутворюючі чинники, а також практичний вимір проведеного дослідження: введення до наукового і власне музичного обігу невідомих або мало-відомих в Україні артефактів, персоналій українського зарубіжжя.

Ключові слова: музична культура, діаспора, дослідження, система, Ганна Карась.

Ганна Василівна Карась належить до тієї когорти української інтелігенції, яка тісно пов'язана із своїм народом, яка вийшла з народу, яка працює для народу. Вона не просто проголошує правильні ідеї чи пише вагомі наукові статті, вона не тільки викладає і вкладає душу в своїх учнів, вона дарує мудрість, любов, радість, оптимізм тим, хто доторкнувся до її життя, до її долі, до її покликання – бути світлом, бути голосом, бути розумом українського народу.

Для мене Ганна Василівна найглибше розкрилася через свою наукову працю «УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ХХ СТОЛІТТЯ», яку я мала честь читати і рецензувати. Думки, які у мене виникли після ознайомлення з процесом і результатом дослідження музичної культури української діаспори, викладені у відгуку на автореферат докторської дисертації [2]. Цей відгук лежить в матеріалах захисту дисертації, увійшов до стенограми. Але мені вдалося, що є сенс оприлюднити цей матеріал для більш широкої аудиторії.

Процеси національного самоусвідомлення є необхідною складовою постання будь-якого народу, його одержавлення. Національна ідентифікація відбувається в багатоманітних формах, з різною швидкістю та інтенсивністю як на рівні різних частин даного етносу, так і на рівні окремих його представників. Соціально-економічні і політичні зміни кінця ХХ ст., які призвели до появи незалежних держав, в т.ч. й України, поступово звільняли суспільства від старих ідеологій, що деформували об'єктивну картину світу, систему відносин і взаємозв'язків між його суб'єктами. Істотно трансформується уява народів про самих себе, суттєво корегується ставлення до них з боку інших народів. Чи не найбільш ефективним шляхом пізнання іншого народу є його культура, зокрема й музична, в якій сконцентрувалися душа народу, його прагнення, цінності, надії. Музика зрозуміла всім і без слів, вона не вимагає знання іншої мови. А в ситуації постмодерної полікультурності, коли спілкуються між собою мільйони людей, музика стає глобальним комунікативним засобом для взаєморозуміння різних народів.

Особлива роль у самопрезентації українців за кордоном, у збереженні своїх національних коренів відіграла музична культура діаспори, яка не тільки зберегла, але й розвинула багатовікові традиції музичної культури українців, перетворивши її на специфічний соціокультурний і духовний феномен. Саме тому праця Ганни Карась є частиною масштабного пізнавального та ідентифікаційного процесів, що складають сьогодні суть духовного розвитку України.

Відомий дослідник музичної культури переконливо актуалізує предмет свого дослідження, виходячи перш за все з того, що «сучасний культуротворчий процес закономірно спонукає до подолання замкненості національних культур і водночас передбачає їх повноцінне існування за межами історично визначеної для даного етносу території» [1, с. 10]. Пропонуючи розв'язувати проблеми прояву національної самобутності у двох напрямках – вивчаючи культуротворчий процес етноспільноти на історично визначених автохтонних землях і поза їх межа-

ми, в діаспорі, Г. Карась блискуче справляється із поставленою метою дослідження – простежити функціональну динаміку музичної культури української західної діаспори у вимірах між-культурного полілогу.

Осмишуючи музичну культуру української західної діаспори ХХ століття як цілісне соціокультурне явище, дослідник фактично розробляє основи нового напрямку у вітчизняній культурології та мистецтвознавстві – «українське музичне діаспорознавство», який підкріплений теоретичними положеннями, масивом джерельного матеріалу, значною кількістю виявлених персоналій, музичних творів. На основі онтологічного та антропологічного підходів Г. Карась встановлено, що світове українство існує як цілісність, яка має чіткі часові і просторові межі. Важливим є висновок дисертантки про те, що «українська діаспора є підсистемою українського етносу, а музична культура західної діаспори на основі принципу етноцентризму є органічною частиною української музичної культури, єдиним функціональним цілим» [1, с. 45].

Очевидним є теоретичного значення наукового дослідження Г. Карась, яке полягає в розвитку наукових уявлень про музичну культуру української діаспори як систему, що має зовнішні та внутрішні системоутворюючі чинники. Але не можна недооцінювати і практичний вимір проведеного дослідження: введення до наукового і власне музичного обігу невідомих або маловідомих в Україні артефактів, персоналій українського зарубіжжя. Запропоновані автором концептуальні підходи слугуватимуть основою подальшого осмислення творчості митців-емігрантів, наукового вивчення різноманітних жанрів музичної культури українців зарубіжжя, повернення в Україну незнаних досі імен музичної культури та їх творів, які будуть виконуватися новими поколіннями українських музикантів.

Г. Карась прагнула якнайширше охопити різноманітні поля функціонування музичної культури діаспорчан. Особлива роль тут належала церкві, яка цінувала музику як особливий спосіб вираження релігійних почуттів людей, глибину їх віри, бажання славити Бога. Про роль релігії і церкви у розвитку музичної культури діаспорних українців йдеться в спеціальних розділах авторського дослідження, що потребує подальшого вивчення і розгортання.

Проведене Ганною Карась дослідження свідчить про неосяжне поле креативної творчості українського народу, який був успішним в багатьох сферах суспільного, в т.ч. і культурного життя впродовж своєї тисячолітньої історії. Ця культурна матриця проявлялася в долі українців неодноразово. Саме завдяки цьому українці, порівнюючи з іншими народами, мають чи не найпотужнішу і найрізноманітнішу музичну спадщину. Чи не останнім проявом творчого архетипу українців стали мистецькі та культурні події на Майдані 2013–2014 рр., свідомим прихильником і реальним учасником яких є Ганна Карась – українка, громадянка, науковець, професор, викладач. Многая літа!

1. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Г. В. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
2. Карась Г. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури / Карась Ганна Василівна; НАКККиМ. – К., 2014. – 44 с.

Стаття посвячена аналізу монографії и автореферата докторской диссертации Анны Карась, которые посвящены исследованию музыкальной культуры украинской диаспоры. Выделены теоретическое значение научного исследования, которое состоит в развитии научных представлений о музыкальной культуре украинской диаспоры как системы, имеющей внешние и внутренние системообразующие составляющие, а также практическое измерение проведенного исследования: введение в научное и музыкальное обращение неизвестных или малоизвестных в Украине артефактов, персоналий украинского зарубежья.

Ключевые слова: музыкальная культура, диаспора, исследование, система, Анна Карась.

The article deals with the analysis of monograph and author's thesis of doctoral dissertation of Hanna Karas, dedicated to research of musical culture of the Ukrainian diaspora. It outlines the theoretical value of scientific research, that consists in the development of scientific ideas about the musical culture of the Ukrainian diaspora as system with external and internal consistent factors. It also highlights the practical measuring of undertaken study: introduction to scientific and actually music list of unknown or little-known artefacts and personalities of Ukrainians abroad.

Keywords: musical culture, diaspora, study, system, Hanna Karas.

ЕНІОЕСТЕТИКА ІМЕНІ ЯК ПОЕТИЧНИЙ ТЕЗАУРУС
ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ

До ювілею доктора мистецтвознавства,
професора Ганни Василівни Карась

У книзі «Еніоестетика Імені», тези якої відображені у статті, автор запроваджує тезаурусний підхід. «Філософія імені» (о. С. Булгаков), яка лежить в основі авторської «енергоінформаційної ономанології», розкривається тут через енергетику слова, імені, назви, що має певний інформаційний зміст. Для розкриття еніоестетики імені автор свідомо використовує тезаурусний підхід, але у поетичній формі акровірша. В поезиці акровірша закладений не лише енергоінформаційний потенціал (ім'я як слово, сила, «енергейя»), але й естетична напруга.

Ключові слова: еніоестетика, філософія імені, акровіри, слово, поетичний тезаурус.

За влучним виразом відомого російсько-американського культуролога Михайла Епштейна, є життя як «наратив» і життя як «тезаурус». На мою думку, це стосується і оповіді (сповіді) про життя. У першому випадку наратив розгортає «часовий зріз життя у послідовності його подій», звідки маємо агіографію, автобіографію, мемуари. У другому випадку тезаурус виступає як «континуум подій, що одночасно передстоять свідомості *тут і тепер*». У науковій і літературній формі це викликає появу своєрідних каталогів, словників, енциклопедій, антологій, вадемекумів, у яких дається всеохоплююча характеристика «людей, місць, книг, почуттів, думок» [1]. Тезаурус (скарб, скарбниця, обсяг знань, сукупність «концептів і перцептів» – Жельоз і Гваттарі) виступає як певна сума спогадів, вражень, переживань, асоціацій, що описують життя і культурне середовище, «життєвий світ» і соціальні комунікації людини – своєрідна «Summa Vitae» («Сума Життя»).

У книзі «Еніоестетика Імені» запроваджено саме такий, «тезаурусний підхід» [2]. Маємо на увазі, що «філософія імені» (о. С. Булгаков), яка лежить в основі моєї «енергоінформаційної ономанології», розкривається тут через енергетику слова, імені, назви, що має певний інформаційний зміст. Адже будь-який семіозис насичений відповідною семантикою, а номінації (іменування) містять у собі «енергейні» конотації (сенси). Тому тезаурус імен і входить до еніосфери та естетосфери суспільства, бо виявляє енергоінформаційні сенси у значущих, ще й виразних формах. До речі, саме за цим принципом і побудований «Алфавіт, римами складений свт. Іоана Максимовича». У віршованій формі, за алфавітом імен, він наводить повчальні приклади з житій прославлених святих. Подібно до «Лествиці» прп. Іоана Синайського, чернігівський свт. Іоан Максимович римами подає «алфавіт» (по суті, тезаурус) імен багатьох святих: Агафон, Алімпій, Антоній, Іній, «Житіє Алексія чоловіка Божого», Іоан, Іоан Дамаскін, Макарій, Нил [3]. Так само і свт. Димитрій Ростовський (Туптало) склав «Алфавіт духовний», в якому подаються житія святих на цілий рік з їх духовними біографіями.

Для розкриття еніоестетики імені мною свідомо використовується цей тезаурусний підхід, але у поетичній формі акровірша. В поезиці акровірша закладений не лише енергоінформаційний потенціал (ім'я як слово, сила, «енергейя»), але й естетична напруга, пов'язана з «еросом» в його давньогрецькому розумінні (Божественна любов). За словами С. Хоружого, «любов ця... спрямовується як до Бога, так і до брата, до ближнього» [4]. Саме у духовному, енергоінформаційному сполученні людини з Богом досягається та синергія, яка інтегрує ество людини, забезпечує «цільне знання», на основі якого формуються естетичні почуття.

БОГОРОДИЦЕ ПАНАГИИ «СЕРДЕЧНОЙ»

Поклон тебе, Панагия,
Афонской горы Благодать.
Нам Крит подарил синергию
Апостолов – Дух защищать.
Гречанкой глядишься с иконы,
И сердцем открыта для всех,
Я Благость Твою от амвона
К душе приложил как доспех.
А вспомнил «Софию» Святую,

Ревучий родной Борисфен,
Драгие могилы под туей
И в память отцов молебн.
Оранта Украине поможет,
Тебтокос мир подарит,
И сердце Твоё пусть возможет
Создать нам любви магнит.
А Благость всё зло победит.

о. Крїт, 25.09.2014

Водночас любов людини до людини як до брата, ближнього і зустрічного викликає ефект *конкордії* – «співзвуччя сердець», що естетично забезпечує і унісон, і поліфонію, і діалог людських душ. Виникає естетосфера людського спілкування, в якій еніоестетика імені як окремого його носія, так і «акорду» імен в мікросоціальному середовищі (родина, друзі, робота, дозвілля) посилює напругу «ероса» як любові, формує міжособистісний «дизайн» людських стосунків.

Наприклад, деякі вірші про сучасних українських філософів, культурологів, мистецтвознавців.

АКАДЕМИК МИРОСЛАВ ПОПОВИЧ¹

Позитивизм он сделал «красным»²,
«Одесную» позицию в политике занял³.
Понять решил, кто будет правым,
Отвергнув догмы, в жизнь маня.
ВИЧ в философии отбросил⁴
И дух культуры возродил⁵,
Честь и достоинство в дискурс⁶ внедрил.

ВИТАЛІЙ ТАБАЧКОВСЬКИЙ

«Українці – народ упертий і потайний...»
(з книги В.Табачковського)

Тезаурус Віталія із Дубна
Академічно був простим:
Біблійні вирази вставляли тут одрубно
Апологетиці наводячи мости.
(але)
Чого чекати на Путівцю долі,
Коли Евкліда геометрія впаде?
Од «шістдесятників» позичив спротив волі
Віталій Табачковський проти КДБ.
Сьорен Кірк'сгер дав екзистенціали,
Копернік з Кантом вивели на «поворот»,
Ирчали на свободу генерали,
Й уперто йшов за правдою народ.

м. Київ, 03.10.2014

¹ Попович Мирослав Владимирович – директор Інститута філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України, доктор філософських наук, професор, академик, відомий громадський діяч.

² Имеется в виду мировоззренческий поворот в украинской философии, начатый «шестидесятниками» (П. В. Копнин, В. И. Шинкарук, С. Б. Крымский, В. С. Горский, М. В. Попович и др.). Выражение «красный экзистенциализм» и «красный позитивизм», означающее этот поворот, ввел в обиход последователь и исследователь философии «шестидесятников» проф. В. Г. Табачковский.

³ М. В. Попович всегда поддерживал национально-демократические движения в Украине (от «Руха» до «Майданов»).

⁴ Имеется в виду идеологизация и политизация философии.

⁵ М. В. Попович – автор книги «Нарис історії культури України», получившей Шевченковскую премию.

⁶ Дискурс – логический поток рассуждения, основанный на единстве мышления и языка.

ВАЛЕРИЯ ШУЛЬГИНА¹

Вахангов и Курбас, Эфрос и Виктюк
Аншлаги в театре имели без мук,
Легко и свободно пришли в авангард,
Едва понимая, что вымыслил Сартр.
Радея за музыку, Вы подвели
Искусству фундамент софийной любви.
Я славлю единство всех муз в НАКККіМ.
12.09.2012

АНАТОЛІО МИХАЙЛОВИЧУ ФЕДЮ²

Акрівіри на 80-річний ювілей

Фейербаха «вогняний струмок»,
Ейлера й Декарта лабіринти,
Дьєрдя Лукача естетики сучок
А ранжували Ви немовби гіацинти.
На донецькім кряжі виріс парничок,
Академічно зріють в нім таланти,
То всім нездарам й ледарям гачок,
Од нього сохнуть психи і педанти.
Луганськ і Слав'янськ, Харків і Донецьк,
Івся Україна – з Криму до Поділля –
Йде на Чернігівську, де смачний холодець
і ювілейне оковите зілля.

15.02.2015

У наш буремний час, коли в Україні панує людське *непорозуміння*, руйнуючи традиційні соціальні, етичні та естетичні міжлюдські зв'язки (навіть родові, сімейні!), проблематика цієї книги набуває загостреної *актуальності*. Як відомо ще з давньокитайської філософії, найважче жити «в добу змін», коли останні стосуються не лише реалій, але й їхніх найменувань. З іншого боку, для реформ, поліпшення державного життя Конфуцій пропонував адміністративні заходи «виправлення імен», адже неспівпаданню назви і суті спотворює як дійсність, так і свідомість людей.

Ці зв'язки між іменуванням і реальністю добре відомі і слов'янським народам. І досі у нас говорять: «Як корабль назвеш, так і він і попливе», «Назвался груздём – полезай в кузов», «Хоч горщиком назви, тільки в піч не саджай» і т.п.

Зараз активно використовуються теургічні властивості слова, ідеї, іменування, особливо в сучасній *ідеології та пропаганді*. В еніосфері суспільства, зокрема політичному та журналістському лексиконі все більш розповсюджуються різноманітні *еуфемізми та софізми*. Еуфемізми («красиві» вирази, «гарні» слова) створюють бажану «картинку» життя, часто спотворюючи реальну суть речей, людей, подій, явищ (напр., замість «повія» – «фахівець із сексуального обслуговування» тощо). Одночасно з цим софізми підмінюють поняття, переінакшують сенси і значення. Відтак вибудовуються «замовлені» ціннісні орієнтації, позиції та оцінки широкої публіки (напр., в аудиторії Савіка Шустера). У зв'язку з цим відбувається жорстка поляризація суспільних настроїв та уявлень.

Відтак, культурологічна концепція «Еніоестетика імені» – це не просто компендіум акривірів, статей, есеїв, а своєрідна *сповідь і щиросердний заклик*. Автор намагався через життєві спомини, враження, переживання від Зустрічі з Іншими відтворити власну історію в сімейному, родовому і соціокультурному середовищі, описати свій *Lebenswelt* («життєвий світ») поглядом на рідних, друзів, колег, знайомих, просто гарних людей. «Я» тут стає «МИ».

¹ Шульгина Валерия Дмитриевна – зав. кафедрой истории, теории культуры и музыкологии Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, доктор искусствоведения, профессор, председатель Специализированного учёного совета НАКККіМ, в котором мы долгие годы работали вместе.

² Федь Анатолій Михайлович – доктор філософських наук, професор, спеціаліст з естетики, культурології, член Спілки письменників України. Живе і працює в м. Слов'янську Донецької області.

автобіографія перетворюється у «роман», сповідь – у «містерію» життя. Автор розуміє Іншого не лише як Ближнього, а й як Зустрічного, адже «Зустріч», за М.Бубером, то є кардинально-вирішальний, біфуркаційний момент Життя, з якого починається Любов між «Я і Ти» (цей мотив колись своєрідно обіграв Д. Шостакович в «Песне о встречном»).

В усіх акровіршах звучить заклик Любові до Іншого як Зустрічного, повага і розуміння Його Імені, Долі, Життя. «Іменні» акровірші стають маленькою авторською «біблією», де, як у Старому і Новому заповітах, описуються історія Роду, життя «ближніх» і «дальніх», учителі та учні, доленосні зустрічі, екзистенціальні події й пригоди, сімейні легенди й життєві притчі. Ім'я як Слово стає рушійною силою розгортання сюжетів, «підказуючи» художньо-естетичні форми енергоінформаційних змістів. Тому це є волянням до Зустрічі, до здорової *енергетики спілкування*, розуміння, іменування, ставлення до людей як неповторних особистостей, що утворюють один одного в єдиному соціокультурному, естетичному, енергоінформаційному полі.

На мою думку, люди, з точки зору еніології, класифікуються, щонайменше, на *енергетичних «донорів»* та *енергетичних «вампірів»*. До перших належать ті, і справді «гарні», люди, які, за образом і подобою Ісуса Христа, діляться своєю психічною «плоттю і кров'ю» з Іншими, роздають оточуючим, а радше, Зустрічним енергоінформаційні «хліб і вино». В акровіршах це відбувається як своєрідне еніоестетичне «причастя», а в житті – як самовіддача і навіть самопожертва. Такий тип людей, здатних до самозречення і само-за-буття, в сучасній еніопсихології інколи називають *віктимними особистостями* [5], тобто готовими на жертву (самопожертву), від її очікування до реалізації. Звичайно, віктимність – це не єдиний прояв енергетичного «донорства», яке, як правило, має непомітний і часто неусвідомлений характер як для тих, хто «дає», так і для тих, хто «приймає».

Навпаки, енергетичний «вампіризм» (другий еніокомунікативний тип) струмениться від «злих» людей, які, навмисно чи ненавмисно, «вольно чи невольно» можуть завдати енергоінформаційної шкоди оточуючим їх людям («порча», зурочення, чорна магія, «плихий погляд» [6] тощо). Найстрашніше, що енергетичний «вампір» з віртуальними іклами може пити «кров» (енергію) Іншого навіть безсвідомо, не усвідомлюючи своєї демонічної сутності і виступаючи навіть з позицій «псевдо-християнства» [7]. Християнська філософія імені, еніоестетика і еніоономатологія дозволяють у таких випадках зрозуміти справжню сутність людини, природу її енергоінформаційного поля і, відповідно, характеру, комунікативних дій і вчинків. Зокрема, це здійснюється через «вчування», «вслуховування», «вживання» в енергею імені, в онтологічні, семантичні та екзистенціальні змісти, які воно несе в собі як «Слово».

З цього приводу о. Сергій Булгаков зауважував, що ім'я є конкретне, якіснісне, індивідуальне «Я», його еквівалент, одкровення про особистість. Говорячи про імена «добрі і злі», він підкреслював, що «Сам Господь є втілене Слово та Ім'я, а на головах Звіра – «імена богохульні» [8]. З позицій ономатологічної філософії та естетики він дає критику різних «ономатичних потворств», в т.ч. і його «вампіричному існуванню» у псевдонімії, яка є крадіжкою, обдуренням і самообдуренням. Адже «ім'я є те, чим людина є й позначає, відкриває, що вона є» [9]. Тільки смерть відокремлює ім'я від його носія.

Перефразуючи один стародавній вираз і наведені слова С. Булгакова, скажемо так: людина є не тим, що вона їсть, а тим, що відкривається в її імені («как много в этом слове!...»). Еніоестетика імені і розкриває, зокрема, енергоінформаційні потенціали людини, втілені у звукових, словесних, музично-поетичних оболонках. Акровірші окреслюють еніоестетичний простір Імені, а тому і людей, які їх носять, змісти і сенси тезаурусу їхнього життя.

ГАННИ ВАСИЛІВНИ КАРАСЬ¹ на ювілей зрілості

«Карії очі, чорнії брови...», –
Артисти оди співають дарма.
Радше красу поміняє на ночі
Анагогічного руху в своїй аніма.
«Сьомого неба» в освіті й науці
Гідно осягне без сну і в трудах.

¹ Карась Ганна Василівна – доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка.

Аналогічно буває і в «штуці»:
«Ніч яка місячна...» – це попервах.
На ганок вийде, щоб глянути в гай,
А там ізнову – «хоч голки збирай»!

А головним в наш час є мистецтво розуміння, спілкування, діалогу, в якому кожний постає як Людина, Особистість, «Я» лише через утвердження Іншого теж як людської особистості, як Зустрічного, як «Ти» (про що вчив ще М. Бубер [10]). Еніоестетика імені, таким чином, це не тільки постнекласичний естетичний дискурс іменування, а й важлива складова комунікативної філософії, етики, психології, всієї антропо-, еніо- і естетосфери сучасного інформаційного суспільства.

1. Эпштейн Мих. Жизнь как тезаурус [Электронный ресурс] / Михаил Эпштейн // Журнал «Гостиная». – 2008. – Вып. 11: Энергетика искусства (Беседа 3). – Режим доступа : http://www.ulita.net/gost_vU_b3.htm.
2. Личкова В. А. Еніоестетика імені : Акрівірші. Статті. Есеї / Володимир Личкова. – Чернівці, 2014. – 224 с.
3. Див.: Журавльова С. Агіографічна поезія свт. Іаона Максимовича в контексті духовних традицій ісихазму / Світлана Журавльова // Сіверянський літопис. – 2008. – № 5. – С.128–133, а також кандидатська дисертація М. Загорулько «Естетичний тезаурус Чернігівської літературно-філологічної школи», с. 116–117.
4. Хоружий С. С. К феноменологии аскезы : Аналитический словарь исихастской антропологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа : azbuka.ru/dictionary/01/horuzhiy_k_fenomenologii_askezy_01-all.shtml
5. Див.: Безукладова Л. В. Стан світської духовності в умовах техногенної цивілізації : монографія / Л. В. Безукладова. – Сімферополь : Діайпі, 2011. – 264 с.
6. Див.: Малахов В. А. «Лихий погляд» у сучасному світоставленні / В. А. Малахов // Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення / за ред. проф. В. А. Личкова. – Чернівці : ЦНТЕІ, 2006. – С. 21–24.
7. Див.: Личкова В. А. Псевдо-християнство в духовній культурі / В. А. Личкова // Вестник Ишимского гос. пед. ин-та им. П. П. Ершова / науч. ред. В.И. Полищук. – № 1(3) 2012. – Серия «Культурология, философия». – Ишим, 2012. – С. 46–54.
8. Булгаков С. Н. Философия имени / С. Н. Булгаков. – С.-Пб., 1999. – С.266, 270.
9. Там само, с. 267.
10. Див.: Бубер М. Я и Ты / пер. с нем. Ю. С. Терентьева, Н. Файнгольца; Послесл. П. С. Гуревича / М. Бубер. – М.: Высш. шк., 1993. – 175 с., а також: Більченко Є. В. Культурологічний дискурс філософії діалогу: Чужий, Інший, Ближній, Третій : дис. ... д-ра культурології / Євгенія Віталіївна Більченко. – К., 2011. – 412 с.

В книге «Эниоэстетика Имени», тезисы которой отражены в статье, автор применяет тезаурусный подход. «Философия имени» (о. С. Булгаков), которая лежит в основе авторской «энергоинформационной ономотологии», раскрывается здесь через энергетику слова, имени, названия, имея конкретное информационное содержание. Для раскрытия эниоэстетики имени автор сознательно использует тезаурусный подход, но в поэтической форме акростиха. В поэтике акростиха заложен не только энергоинформационный потенциал (имя как слово, сила, «энергея»), но и эстетическое напряжение.

Ключевые слова: эниоэстетика, философия имени, акростих, слово, поэтический тезаурус.

The author sets up in the book «Enyoaesthetics of the Name», the theses of which are represented in work of Bulgakov "Philosophy of the name that is the basis of authorial "energyinformative onomatology" opens up through energy of the word, name, title that has certain informative contains. The author meaningfully uses thesaurus approach, but in the poetic form of acrostic. Not only energyinformative potential (name as word, force) but also aesthetic tension is put into the poetics of acrostic.

Keywords: Enyoaesthetics, the philosophy of name, acrostic, word, thesaurus approach.

**ГАННА КАРАСЬ: УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ
ЗМОГЛА ВІДБУТИСЯ В ХХ СТОЛІТТІ ЗАВДЯКИ ГЛИБОКІЙ ЗАКОРІНЕНОСТІ В
НАЦІОНАЛЬНУ КУЛЬТУРУ**

У статті розкриваються концептуальні ідеї Ганни Карась щодо музичної культури української діаспори. Висвітлюється внесок автора у розвиток музичного діалогу діаспори з народами світу. Окреслюються перспективні напрями формування міжкультурної компетентності студентів на основі музичного діалогу діаспори з народами світу.

Ключові слова: українська музична культура, західна діаспора, діалог культур.

Упродовж багатьох століть українська культура розвивалася за умов неусамітненого буття етносу, часто-густо за його національними межами, не його рідною мовою. Проте донедавна вважалося, що вона включає в себе доробок лише тих видатних особистостей, які творили на теренах рідної землі. Через це за її межами опинилися і Юрій Дрогобич, який жив і творив у Польщі та Італії, і Дмитро Чижевський, праці якого вийшли в час його емігрантського життя. Багато імен українських філософів, письменників, художників, музикантів були в забутті через різні ідеологічні клеймування, ігнорування державою права людини на світоглядну свободу. А між тим національна належність митця визначається не географічним тереном його проживання, не мовою друкування творів, не прихильністю його до певної художньої течії, а насамперед духом етнічної самосвідомості, яка з необхідністю проглядається в змісті написаних творів, практичній орієнтованості його творчої спадщини – прагненні допомогти своєму народу в історичному самовизначенні, в соціальному поступі.

Особливу цінність у цьому контексті становлять роздуми сучасних українських вчених про діаспору. Так скажімо, Ольга Сухомлинська [4] вважає, що останнім часом ми пізнали багато нового про діяльність в еміграції таких видатних постатей української науки як Іван Огієнко, Софія Русова, Григорій Ващенко та ін., які проявили себе переважно за кордоном – у Німеччині, Канаді, Америці. О. Сухомлинська справедливо підкреслює, що у ХХІ столітті значною мірою ускладнюється історична наука, розширюється і поглиблюється ареал наукової думки, залучаються феномени, які раніше не були об'єктом дослідження. За таких умов зростає інтерес до персоналій і значна частина творчих біографій стає об'єктом наукової рефлексії. Цей процес є інноваційним в історичній науці. Наукова біографія – це вже певна традиція, притаманна історичній науці взагалі, починаючи із середини ХІХ століття, коли творча біографія була моделлю і однією з провідних форм наукової думки. Разом з тим, звернення до творчої біографії є і традицією, і інновацією, тому що збагачує і урізноманітнює наше уявлення про історичний процес, сприяє новому прочитанню, а також відкриває нові грані, новий зміст, нові цінності цього процесу як важливі складові наукового дискурсу. Персоналія допомагає подати формалізований загальноісторичний процес як діалогічний, полідіалогічний, персоніфікований і конкретизований.

У світлі вищевикладеного зрозуміло, наскільки своєчасною виявилася монографія Ганни Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття», написана в епоху складних перемін в Україні. Уже формулювання розділів у змісті монографії виявляє бачення автором усіх зазначених вище проблем історичної науки і, зокрема, проблеми наповнення персоналіями наукового дискурсу: «українська музична культура західної діаспори у теоретико-методологічному дискурсі», «культурно-мистецьке життя української діаспори: традиції та інновації», «творчість композиторів діаспори в жанрово-стильових проекціях як компонент національної музичної культури», «музична освіта та музикознавство української західної діаспори: збереження традицій та інновації», «музична культури діаспори ХХ ст. через призму діалогу культур». Як важливо сьогодні усвідомлювати тезу про те, що українська музична культура західної діаспори змогла відбутися у ХХ столітті як соціокультурний феномен завдяки глибокій закоріненості в національну культуру, її традиції, завдяки толерантному співіснуванню в умовах розмаїття культур, паритетній позиції в діалозі культур!

Рідко зустрічається в працях, присвячених українській музичній культурі, такий глибокий аналіз філософсько-культурологічних традицій. Слід зазначити широту наукових підходів (аксіологічний, діяльнісний, семіотичний, ігровий, синергетичний, феноменологічний та герменевтичний), а також багаторазове звернення до праць Дільтея, Гайдеггера, Рікєрта, Гадамера;

акцентована увага до національної традиції, багатогранно заявленої автором в тексті. Однак, найважливіше, що таке поняття як «персоналія» використовується автором для визначення наукового опису життєвого шляху філософа, письменника, композитора, музиканта-виконавця тощо. Персоналія – це більше ніж творча біографія, це персоніфікований процес утворення цінностей, культури в рамках національної традиції, її конкретизована модель.

Зупинимося детальніше на актуальності наукової біографії в сучасному мистецтвознавстві. У постмодерному суспільстві актуалізуються індивідуальні прояви людської свідомості і поведінки, тому так різко зростає інтерес культуро-творчого пізнання не до соціально-масових явищ, а до явищ духовно-унікальних. Фокус пізнання зміщується з соціальних структур і наводиться на людську індивідуальність, на суб'єктність етноспільноти та специфічні обставини її життєдіяльності, але насамперед – на суб'єктність особистостей. Звичайно, сучасне суспільство як і раніше є соціоцентричним і прагне підкорити життя людини функціональним імперативам безособистісних структур та інститутів. Однак воно стрімко рухається до антропоцентричності, до стану, в якому соціокультурні процеси, структури суспільного життя виростають із самої людини і замикаються на ній, де весь соціальний всесвіт крутиться навколо людини. Цей принцип зміг увійти в сучасне українське буття тільки тому, що він втілює глибокі зміни в соціальній системі, що сформувалася з трьох взаємопов'язаних складників: «сам етнос, людність, котра є і носієм відповідних цінностей, і їхнім творцем; духовно ідеальна реальність – знакові системи (мова), світогляд, філософія, міфологія, історіографія, мистецтво і культура в широкому контексті; предметно-практична реальність, інакше – матеріальна культура, котра є опредмеченням чи втіленням тих або інших ідей та ідеальних проєктів» [2, с.17].

Змінюється не тільки соціальне, а й культурне середовище людської життєдіяльності. Замість монолітної в ціннісному відношенні культури перед ним виникає багато співіснуючих один з одним культурних світів. Адже у новому соціумі виникає особлива культурна ситуація: в одному просторі свідомості взаємодіють різні духовно-культурні спектри. Західний спектр цінностей, християнський, новочасовий смисли буття співіснують у діалогічному спілкуванні людей, у буденній свідомості кожної сучасної людини [1, с.7].

У представлених Ганною Карась тенденціях духовного життя діаспори акцент переноситься на проникнення у феноменологічні глибини свідомості, на занурення в менталітет нації, який завдяки своїй особистісній структурі найяскравіше виражається і передається за допомогою мистецьких концептуально-образних моделей самої дійсності і ставлення до неї людини певного етносу [5, с. 314]. Необхідні для цього методологічні підходи і відповідні методики упродовж ХХ століття накопичувалися в українському мистецтвознавстві. Серед них, наприклад, герменевтичний підхід і розуміння як один із центральних його аспектів. Ставлячи питання про процедури осягнення смислових структур людського життя герменевтика зосереджується на різних суб'єктивних формах вираження культурної практики, розшифровує втілені в них цінності, норми, ідеали, вірування тощо. Герменевтичний підхід уможливує побачити ті аспекти і зв'язки об'єктивного та суб'єктивного, особистісного і надособистісного, які не входять до пояснювальних методик.

Вищевикладені ідеї є неоціненним внеском у розвиток сучасної української педагогіки мистецтва, безумовним координатором якої є міжкультурна компетентність учнівської молоді. Особливістю такої компетентності, на відміну від інших професійних сфер, є наявність мистецької ідентифікації, сформованість її умінь та навичок. Сутність мистецької ідентичності полягає у здатності особистості до ідентифікації образів мистецтва, стилів, жанрів, а також емоційно-образних відчуттів з почуттями і переживаннями героїв творів мистецтва як носіїв етнічного, соціального співтовариства.

Саме в мистецтві, особливо етнічного походження, що ґрунтується на етнохудожній семантиці, відображена ментальність народу. Ідентичність нації, етносу великою мірою проявляється через музичну мову. Оскільки мова мистецтва опосередковано пов'язана з вербальною мовою, ступінь ідентичності через художність як вищий прояв духовності народу, стає більш сфокусована.

З цього приводу Ганна Карась висловлює низку глибоко продуманих положень. Так, зокрема, автор вважає принциповими всебічний розвиток загальної культури учнівської молоді, широту її кругозору та національну самоідентифікацію. Вагомим здобутком вважаємо узагальнені національні тенденції в музичній освіті закордонного українства ХХ століття, а саме: взаємозв'язок усіх компонентів музичної освіти (релігійного, світського, домашнього); пріори-

тет духовного і морально-релігійного компонентів у музично-естетичному вихованні; використання у навчальному процесі кращих зразків національного і світового мистецтва, його релігійних, світських і народних жанрів; взаємозв'язок загальної і спеціальної професійної музичної освіти в навчальних інституціях різного типу; викладання музичних дисциплін у комплексі з іншими видами мистецтва тощо. У цілому ж музична освіта українців зарубіжжя сприяла розвитку національної виконавської школи [3, с. 698].

Слід зазначити, що музична культура діаспори враховує багатонаціональний чинник стану суспільства, що впливає на створення робочих планів і програм музичних навчальних закладів. В Україні поки що недостатньо враховується цей чинник, незважаючи на актуальність формування міжкультурної компетентності студентів. Однак існує стійка тенденція до покращення даної ситуації. Так, музична освіта в Україні є конкурентоздатною на світовому ринку освітніх послуг. Ситуативна полікультурність так чи інакше стохастично впливає на транскультурні інтенції майбутніх фахівців. Їм стає дедалі цікавіше осягати сутність художнього в іншій культурі, а схильність до модних тенденцій інколи робить цей інтерес для молоді людини на певному етапі особистісного становлення культурною домінантою. У період навчання представників студентської молоді з діаспори викристалізуються дві мотиваційні тенденції: мотивація професійного творчого самовираження через підвищення рівня виконавської майстерності; мотивація осягнення європейського музичного мислення як прояву української ментальності.

З урахуванням вищесказаного вважаємо принциповим включення в навчальні плани вищих музичних навчальних закладів кращих взірців національного і світового мистецтва, у тому числі композицій митців української діаспори. Значною мірою це сприятиме розвитку міжкультурної компетентності майбутніх учителів музики за таких умов: 1) збагачення змісту теоретичних дисциплін музичними творами, які транслюють духовний потенціал різних народів, загальнокультурними знаннями і ситуаціями музичного діалогу; 2) освоєння духовного потенціалу музики митців української діаспори в культурному триалозі між викладачем, студентом та музичними творами; 3) створення інтегрованих спецкурсів, присвячених вивченню національних особливостей і специфіки музичного фольклору західної української діаспори.

Насамкінець хотілося б виділити основоположні моменти концепції Ганни Карась, які, з нашого погляду, можуть здійснити «прорив» у розумінні нових реалій української музичної освіти: механізмами підготовки студентської молоді до життя в конкурентному світі, мають виступати забезпечення спадкоємності українських освітніх традицій та інновацій, творче використання педагогічного досвіду західної української діаспори, конструювання змісту освіти і педагогічного процесу з використанням музичного діалогу з діаспорою. Це дає підстави вважати концептуальні ідеї Ганни Карась перспективними для включення в розробку освітніх стандартів нового покоління.

1. Библер В. Диалог и коммуникации – философские проблемы (материалы «круглого стола») / В. Библер // Вопросы философии. – 1989. – №7. – С. 7.
2. Грабовська І. Філософія українського буття : монографія / Ірина Грабовська, Тетяна Ємець, Олександр Мостяєв. – К. : Українська Видавнича Спілка, 2006. – С. 17.
3. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с. – С. 698.
4. Сухомлинська О. В. Історико-педагогічний процес: нові підходи до загальних проблем / О. В. Сухомлинська. – К. : А.П. Н., 2003. – 68 с.
5. Феномен української культури : методологічні засади осмислення : зб. наук. пр. – К. : Фенікс, 1996. – С. 314.

В статті розкриваються концептуальні ідеї Анни Карась про музичальну культуру української діаспори. Освітлюється вклад автора в розвиток музичального діалогу діаспори з народами мира. Определяются перспективные направления формирования межкультурной компетентности студентов на основе музыкального диалога диаспори с народами мира.

Ключевые слова: украинская музыкальная культура, западная диаспора, диалог культур.

The article deals with the conceptual ideas of Anna Karas about the musical culture of the Ukrainian diaspora. Highlights the author's contribution to development of musical diaspora dialogue with the peoples of the world. Outlines the promising directions of formation's intercultural competence of students on the basis of musical diasporas dialogue.

Keywords: Ukrainian musical culture, the western diaspora, dialogue of cultures.

УДК 7.071.2 (477.86)

Тетяна Мартинюк

КУЛЬТУРНИЙ УНІВЕРСУМ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ГАННИ КАРАСЬ

В статті висвітлюється універсалізм диригентської діяльності Ганни Карась у контексті розвитку музичної культури Прикарпаття кінця ХХ – початку ХХІ століття. Розкриваються основні аспекти подвижницької праці визначного вченого і диригента з аматорським хоровим колективом «Первоцвіт», який є унікальним явищем у мистецькому просторі нашої країни.

Ключові слова: культурний універсум, художній світогляд, хорова естетика, виконавський стиль.

В яскравому сузір'ї діячів національної музичної культури останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття вирізняється непересічна постать визначного вченого і педагога, хорового диригента, доктора мистецтвознавства, професора, завідувачки кафедри академічного та естрадного співу Прикарпатського національного університету імені В. Стефаніка Ганни Василівни Карась. Вагомим надбанням сучасного музикознавства стала її докторська дисертація на тему: «Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття», яка була захищена у 2014 році. Результати наукової діяльності вченого викладено у фундаментальній праці «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» [3].

Багатогранна творча діяльність Ганни Карась висвітлюється в низці наукових праць таких відомих вчених як: М. Бурбан, В. Гавриш, М. Шиптур, С. Лещишин та ін. Вивчення наукового і мистецького доробку визначного діяча культури й надалі є актуальним для музикознавчої регіоналістики.

Мета статті полягає у розкритті універсалізму диригентської діяльності Ганни Карась як визначного явища музичної культури сучасності.

Об'єктом пропонованої наукової розвідки є висвітлення диригентської діяльності Ганни Карась у культурному просторі Прикарпаття.

Предметна спрямованість даного дискурсу усвідомлюється нами як презентація культурного універсуму диригентської діяльності митця, виявлення її контекстуальних зв'язків з традиціями національної хорової школи.

Завдання статті: окреслити витоки і джерела формування художнього світогляду Ганни Карась; висвітлити основні риси її музично-виконавської хорової естетики; розкрити універсалізм подвижницької праці диригента з аматорським хоровим колективом «Первоцвіт».

Ганна Карась є неординарною творчою особистістю у сучасному мистецькому просторі. Їй притаманні такі риси, як: висока музична культура, блискуча диригентська майстерність, довершене володіння виконавським вокально-хоровим процесом та особливий дар до втілення художніх концепцій. Багатогранність обдарування, індивідуальна виконавська хорова естетика, творчі пошуки та здобутки Ганни Карась виразно постають у складній взаємодії з традиціями української музичної культури та провідними тенденціями суспільного розвитку країни та регіону межі ХХ – початку ХХІ століть.

Яскраве музичне обдарування Ганни Карась розкрилося усіма своїми гранями під час навчання в Коломийському педагогічному училищі. Незабутні враження пов'язані у неї зі співом в студентському хорі під керуванням Степана Калимона. Висока виконавська культура цього колективу, його широка жанрова і стильова палітра, витончена інтерпретація кращих зразків національної та світової хорової класики стали важливим джерелом становлення Ганни Карась як музиканта і педагога [2, с. 210].

Для формування художнього світогляду і яскравої мистецької індивідуальності Ганни Карась велике значення мала ґрунтовна музична освіта, отримана нею в Івано-Франківському педагогічному інституті імені Василя Стефаніка. Глибокий відбиток у її свідомості залишив спів мішаної хорової капели. Неповторний виконавський стиль цього колективу, непересічна постать його художніх керівників – визначних диригентів і педагогів Василя Їжака та Ольги Ничай, довершене звукове втілення великого масиву хорової літератури розширили мистецькі обрії Ганни Карась, окреслили у майбутньому її власні художні пріоритети в царині хорового співу і диригентської педагогіки [1, с. 395].

Мистецтво хорового диригування Ганна Карась опановувала впродовж восьми років (в училищі та інституті) в класі відомого хорового диригента і педагога, доцента Степана Ярмуса. В його діяльності виразно простежуються традиції львівської диригентської школи. Вагомим

надбанням української музичної культури в Прикарпатському регіоні стала натхненна плідна праця С. Ярмуса як керівника хору Коломийського будинку вчителя (1961-1975), чоловічої хорової капели «Явір» Івано-Франківського педагогічного інституту імені В. Стефаніка, Народної хорової капели Івано-Франківського міського Будинку культури (1970-1980), чоловічого камерного хору «Журавлі» (1991–1994). В роботі з цими колективами С. Ярмусь розкрився як людина великого мистецького обдарування і високої музичної культури. Витончена інтерпретація диригентом хорової музики, його музично-виконавські та педагогічні принципи мали відчутний вплив на Ганну Карась, що виразно простежується в її подальшій праці як хорового диригента і педагога.

Унікальним явищем української хорової школи є багатолітня подвижницька праця Ганни Карась з аматорським хором «Первоцвіт» Народного дому села Микитинці Івано-Франківської міської ради. Історія цього славетного колективу розпочинається ще наприкінці XIX століття. Становлення неповторного виконавського стилю хору віддзеркалює музично-виконавську естетику Дениса Січинського – видатного композитора і диригента «Станіславського Бояна», пасіонарної особистості в культурно-мистецькому житті регіону того часу. Диригентська діяльність Ганни Карась з хором «Первоцвіт», що розпочалася у 1991 році, сповнена неповторними пошуками та вагомими мистецькими здобутками, які примножили художні традиції хорової капели.

Ганна Карась втілює ідеал різнобічно обдарованої особистості. Передусім вражає своєю глибиною і обсягом її науковий доробок. Він віддзеркалює широту гуманітарного світогляду, енциклопедичні знання і всеосяжність мислення, а також багатолітню подвижницьку працю Ганни Карась щодо вивчення і систематизації великого джерельного матеріалу. Значний внесок науковця у розвиток музичного діаспорознавства, обґрунтування явища музичної культури української західної діаспори XX ст. як соціокультурного феномена визначають пафос її наукових досліджень [3].

Важливим спрямуванням багатогранної творчої діяльності Ганни Карась є диригентсько-хорова педагогіка. Високим рівнем музичної культури позначена її натхненна праця як керівника навчальних хорових колективів та викладача класу хорового диригування. Хоровий клас під орудою Ганни Карась для студентів став справжньою творчою лабораторією музично-виконавської та педагогічної майстерності. Розмаїта жанрова і стильова палітра хорової музики, представлена в програмах колективу, невтомна плідна праця диригента над основними елементами хорового звучання, витончена виконавська інтерпретація хорових творів – все це розширює культурний тезаурус студентів і сприяло розвитку їхнього музичного обдарування.

Диригентську педагогіку Ганни Карась вирізняє спрямованість на пріоритетне положення української та світової хорової класики в програмах хорового класу та хорового диригування. Вивчення творів, які відзначаються значною художньою цінністю і є своєрідними еталонами з точки зору хорового письма, створює підґрунтя для осягнення складної музичної стилістики, яка притаманна сучасній хоровій музиці.

Близькими світовідчуттю диригента є хорові твори Миколи Лисенка, Дениса Січинського, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Олександра Кошиця, Станіслава Людкевича, Бориса Лятошинського, виконання яких завжди вирізняється великою силою експресії.

Музично-виконавська естетика Ганни Карась відрізняється своєрідними рисами і відбиває глибоку внутрішню культуру диригента, її постійні роздуми щодо розкриття сутнісних ознак хорових творів, виявлення в них музичного та літературно-поетичного синтезу, контекстуальних зв'язків хорової музики з іншими видами мистецтва та явищами життя.

Велике художнє обдарування Ганни Карась розкрилося усіма своїми гранями на теренах аматорського хорового руху. У своїх роздумах про духовний розвиток сучасного суспільства Ганна Карась висловлює надію про високу культуротворчу місію української народної пісні. «Високо в горах бере свій початок річка Прут. З малого струмочка на довгому своєму шляху перетворюється в динамічну гірську непокірну силу. Віриться, що і з малих джерел, які ще не замулені обставинами і часом, відродиться наша українська пісня, яка завжди була для нації символом, надією, духовним багатством» [4, с. 3].

Одним із таких осередків, в якому зберігаються і примножуються традиції українського хорового мистецтва є народний аматорський хор «Первоцвіт». Еволюція виконавського стилю хору «Первоцвіт», яка виразно простежується в останні роки, пов'язана зі звуковим втіленням низки автентичних пісенних творів духовної тематики в опрацюванні для хорового колективу.

Глибокий символічний зміст, виразні мелодичні лінії і неповторний національний колорит притаманні таким творам, як: «Радіємо нині з чудес (молитва до Зарваницької Божої Матері)», аранжування І. Миськіва; «Спи, Ісусе, спи...», «Прилетіли серед ночі ангели із неба» – колядки в обробці В. Семчишина; «До шопи йдіть, пастирі», «На Різдво Христове» – колядки в обробці Р. Хімія. Виконання цих творів позначене витонченою звуковою палітрою, широким спектром динамічних градацій, гнучким фразуванням і винятковою одухотвореністю співу.

Багатолітня історія хору «Первоцвіт» віддзеркалює провідні тенденції суспільного та культурного розвитку на теренах Західної України. Основні етапи творчої діяльності уславленого колективу висвітлені в низці наукових праць Ганни Карась. Цій проблематиці присвячені такі наукові розвідки науковця: «Ніколи не зів'яне «Первоцвіт»: з історії народного самодіяльного хору «Первоцвіт» села Микитинці; «О. Богдан Ганушевський через шість десятиріч повертається до свого хору»; «Первоцвіт»: з піснею у нове тисячоліття».

Визначальною рисою цих та інших праць є широкий культурологічний контекст. В них відтворено дух епохи, важку долю колективу, який не зважаючи на складні реалії часу, ніколи не припиняв своєї подвижницької праці; при різних політичних системах, в надзвичайно скрутні воєнні та повоєнні роки здійснював свою високу культуротворчу місію. Вона полягала в утвердженні невмирущих національних мистецьких цінностей.

Упродовж своєї історії хор був причетний до важливих суспільних подій, які відбувалися в регіоні. Ядро колективу завжди склали найкращі представники інтелектуальної та культурної еліти. Художнє кредо колективу виразно окреслюється на різних етапах його історії. Сенс своєї творчої праці цей хоровий осередок завжди вбачав в служінні своїй Вітчизні і рідному народу. Ці ідеї надихали не одне покоління диригентів хору та його учасників.

Таке бачення сутності хорового мистецтва споріднене з тим, яке простежується у такої пасіонарної особистості, якою був Микола Лисенко. Видатний композитор, піаніст і диригент наголошував на тому, що хор є важливим засобом згуртування та єдності людей.

Самобутня виконавська палітра хору, його активна участь в процесах національного культурного відродження дозволяють висловити думку про те, що цей хоровий колектив є не тільки визначним суто мистецьким, а й суспільним явищем Прикарпатського краю.

Вагомим внеском у розвиток сучасного музичного краєзнавства є наукові праці Ганни Карась, які висвітлюють маловідомі сторінки української хорової культури, розкривають глибинну духовну сутність натхненної творчої праці яскравої плеяди хорових диригентів. Такою непересічною особистістю постає перед сучасниками отець Богдан Ганушевський (1912–2001). В 1933–1935 роках він був художнім керівником хору. Під його орудою колектив досяг високого виконавського рівня, про що засвідчив конкурс на Станіславщині 1935 року, де хор посів третє місце.

Диригент обрав тернистий шлях священика, і Любов до Бога і пісні були до нього тими крильми, які підтримували його в довготривалій розлуці з Україною. Багатогранність художнього обдарування о. Богдана Ганушевського простежується в його оригінальних музичних композиціях. В 1946 році в Міттенвальді (Німеччина) він створив різдвяну колядку-візію «В тіні пальми в дорозі на чужину», яку присвятив хору з нагоди 95 річчя його створення. Твори о. Богдана Ганушевського виконувалися в діаспорі, а з 1990-х років вони зазвучали в Україні.

Свій 80-ти літній ювілей о. Богдан Ганушевський вирішив відсвяткувати зі своїм хором. У 1992 році через багато років розлуки він вперше ступив на рідну землю. На відзначенні ювілею о. Богдана Ганушевського у виконанні хору «Первоцвіт» під орудою Ганни Карась прозвучали його музичні твори. З особливим натхненням хор виконав пісню «Не журіться, юні друзі», яку продиригував автор.

Основними пріоритетами творчої діяльності хору «Первоцвіт» під орудою Ганни Карась є збереження кращих традицій хору, зростання його виконавської майстерності, розширення репертуарних обріїв колективу, звукове втілення творів сучасних композиторів.

В культурно-мистецькому просторі сьогодення хору «Первоцвіт» належить вагома роль. Вже перші виступи хору під орудою Ганни Карась привернули увагу мистецької спільноти глибиною виконавського втілення хорової музики, розмаїттям темброво-динамічних барв, ансамблевою злагодженістю співу та високою культурою вокалу.

Творча діяльність хору «Первоцвіт» під керуванням Ганни Карась вирізняється різновекторною спрямованістю. Окреслюючи суто виконавський аспект хору, відзначимо що його

мистецька палітра має своїм підґрунтям інтерпретацію перлин національної пісенно-хорової спадщини, духовних хорових композицій, творів сучасних авторів.

Для формування самобутнього виконавського стилю хору «Первоцвіт» вагоме значення мала плідна співпраця з визначними діячами музичної культури регіону, серед яких співаки народні артисти України Володимир Пірус та Михайло Кривень, заслужений артист України Мирослав Петрик; інструменталісти Юрій Фрейда та його сини Олександр і Юрій; диригенти Ярема Павлик, Марта Шевченко, муніципальний естрадно-симфонічний оркестр (керівник Валерій Чикирис) й інші.

На перетині ХХ–ХХІ століть мистецтво колективу набуває нових рис. Відбувається системне вивчення духовної хорової музики. Вона виявилася близькою світовідчуттю диригента і хору. Майстерне виконавське втілення творів духовної хорової музики отримало високу оцінку і відзначено званням Лауреата на обласному фестивалі духовної музики «Від Різдва до Великодня» (1992 р.), фестивалі духовної музики, присвяченому 2000-річчю Різдва Христового (2000 р.).

Визначною подією культурного життя Прикарпатського регіону стала Святочна Академія, присвячена 2000-річчю Різдва Христового, яка відбулася 14 січня 2000 року в обласному музично-драматичному театрі імені Івана Франка. У відзначенні цієї історичної події взяли участь найкращі хорові колективи, серед яких хор села Микитинці під орудою Ганни Карась. Надзвичайно майстерно колектив виконав наступні твори: колядка «Добрий вечір тобі, пане господарю» (обробка Анатолія Авдієвського) та українська народна пісня «Ой, Боже, Боже, зглянься на нас» (обробка Сергія Павлюченка).

Довершене звукове втілення цих творів віддзеркалює такі риси виконавського стилю хору як: яскраве розкриття сутності художніх образів; змістовну наповненість кожної музичної інтонації; багатство емоційних смислових відтінків, які містить поетичний текст; створення специфічного звукового колориту, який має своїм підґрунтям жанрові та стильові ознаки творів.

Окрасою концертних програм хору «Первоцвіт» є одна із перлин духовної хорової музики Миколи Леонтовича – колядка «Що то за предиво...». Диригент і хор виявляють надзвичайно тонке відчуття музичної стилістики цього твору, в якому розмаїтими звуковими барвами відтворено таїнство народження Ісуса Христа. Інтерпретація цього твору є такою, в якій простежується лінійність хорової фактури, розкривається функціональне значення кожного голосу, встановлюється необхідний динамічний баланс між ними, виразним постає розвиток музичної думки, який завершується яскравою кульмінацією.

Духовна хорова музика представлена в репертуарі колективу оригінальними композиціями Є. О. Садовського «О, Ісусе», «Як Пречиста Діва», В. Шиптура «Через поле України ішла Божа Мати», Р. Бревка «Христос родився». Ці та інші твори, які не мають усталених виконавських традицій, визначають неповторний характер звучання, притаманний саме цьому колективу.

Ганна Карась є одним із найкращих інтерпретаторів хорової музики Дениса Січинського на теренах Прикарпаття. Твори цього визначного композитора завжди були окрасою концертних програм хорових колективів, які вона очолювала. Диригент виявляє тонке відчуття художньо-образної сфери і музичної стилістики цих творів. Найбільш близькими світовідчуттю Ганни Карась є такі як: кантати «Дніпро реве» (вірші В. Чайченка (Б. Грінченка), «Лічу в неволі» (вірші Т. Шевченка), а також хоровий триптих на вірші І. Франка – «Непереглядною юрбою», «Пісне моя», «Даремне пісне». Ці твори, сповнені глибоких переживань, психологічної напруги й експресії отримують у диригента довершене звукове втілення. В ньому надзвичайно виразно окреслюється провідна змістовна лінія цих хорових композицій – духовний світ митця, в якому домінують настрої туги і смутку.

Ганна Карась здійснила низку культурно-мистецьких проектів, які сприяли зростанню інтересу в сучасному суспільстві до музичної спадщини Дениса Січинського – відродила конкурс хорової музики ім. Д. Січинського, була ініціатором встановлення обласної мистецької премії в галузі музичного мистецтва ім. Д. Січинського (2013 р. стала його лауреатом), видала збірку його хорових творів (2000), до цього річного 150-річного ювілею композитора підготувала до видання найповніше видання його вокально-хорових творів, адже непересічна постать цього композитора є знаковою для музичної культури Прикарпаття кінця ХІХ – на початку ХХ століття. В наукових працях Ганни Карась висвітлюється подвижницька праця композитора

як одного із фундаторів і диригентів «Станіславського Бояна». Висловлюється думка про те, що ця мистецька інституція, а також її філії в багатьох містах і селах регіону стали важливим джерелом національного духовного відродження того часу.

Наукові розвідки Ганни Карась з історії аматорського хорового руху мають своїм підґрунтям опрацювання широкого масиву маловідомих раніше архівних матеріалів. Саме тому наукові праці вченого набувають значення важливого першоджерела для подальших розвідок в царині хорового мистецтва і музичної педагогіки.

Отже, розглянувши деякі сторінки життєпису Ганни Василівни Карась, маємо підстави зробити висновок про те, що подвижницька диригентська діяльність, музично-виконавські та педагогічні принципи, великі мистецькі здобутки керованих нею художніх колективів є вагомим надбанням української диригентсько-хорової школи сьогодення. Концептуальне значення для інтеграції у європейський та світовий культурний простір має унікальний за своїм обсягом і глибиною науковий доробок вченого. В служінні рідному народові вбачає сенс своєї праці Ганни Карась. У цьому розкривається глибинна духовна сутність цієї пасіонарної особистості – визначного вченого, диригента і педагога, Людини високого обдарування і культури.

1. Бурбан М. І. Українські хори та диригенти / Михайло Іванович Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с.
2. Івано-Франківськ. Енциклопедичний словник / автори-упорядники : Карась Ганна, Діда Роман, Гаврилів Богдан. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2010. – 496 с.
3. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
4. «Первоцвіт»: з піснею у нове тисячоліття : Збірник творів із репертуару народного аматорського хору «Первоцвіт» Народного Дому села Микитинці, присвячений 100-річчю смерті Д.Січинського та 110-й річниці заснування колективу / упорядник Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2009. – 80 с.

В статтє освещается универсализм дирижерской деятельности Анны Карась в контексте развития музыкальной культуры Прикарпатья конца ХХ – начала ХХІ столетия. Раскрываются основные аспекты подвижнического труда выдающегося ученого и дирижера с любительским хоровым коллективом «Первоцвит», который относится к уникальным явлениям в художественном пространстве нашей страны.

Ключевые слова: культурный универсум, художественное мировоззрение, хоровая эстетика, исполнительский стиль.

The article deals with universalism of conductor activity of Anna Karas in context of development musical culture Prykarpattya late twentieth century. An author described basic aspects selfless work of outstanding scientist and conductor with amateur chorus group «Pervotsvit», which is a unique phenomenon in art space of our country.

Keywords: cultural universum, Art worldview, choral aesthetics, Executive style.

УДК 37.046.16; [008+7](477)

Олександр Яковлев

НАУКОВА ШКОЛА НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Присвячується ювіляру – доктору мистецтвознавства, професору Ганні Василівні Карась та її науковому консультанту доктору мистецтвознавства, професору Валерії Дмитрівні Шульгіній

У статті розглянуто досягнення наукової школи НАКККіМ на прикладі діяльності її вихованців, зокрема ювіляра, професора Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Ганни Карась. Наведений зміст міжнародних проектів, що виконуються в НАКККіМ. Розкрито феномен української музичної культури західної діаспори на основі дослідження Ганни Карась.

Ключові слова: наукова школа НАКККіМ, міжнародні проекти, модель, українська музична культура, західна діаспора.

Період національного відродження кінця ХХ – початку ХХІ ст. характеризується значними досягненнями української науки, зокрема культурології, мистецтвознавства та музико-

знавства. В останні роки з'явилися окремі праці, присвячені аналізу українського музикознавчого доробку, зокрема яскрава, глибока монографія О. М. Немкович «Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін», в якій, на жаль, лише один розділ виділений для характеристики останніх досягнень національної науки – «Спадкові та нові риси в українській музикознавчій науці межі ХХ–ХХІ століть». Авторка доводить, що сучасний етап розвитку науки відзначається масштабним процесом участі музикознавства у вирішенні загальнокультурних проблем, синтезом знань національної і світової науки і культури, появою багатопрофільних комплексних напрямів, пошуками форм впливу результатів фундаментальних академічних досліджень на різні галузі соціокультурного буття [5, с. 489].

Більш детально висвітлений період розвитку музикознавчої науки в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття в дисертації В. І. Іонова «Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури» [1]. Досягнення вітчизняного мистецтвознавства, теорії та історії культури, теоретичні концепції та новітні наукові інтерпретації процесів розвитку незалежної України останнього десятиліття відображені в монографії В.Д. Шульгіної та О. В. Яковлева «Інтерпретація теорії культури, мистецтва і освіти в сучасній українській науці (2005-2012 рр.)» [7].

Втім окремі спроби висвітлити досягнення сучасної вітчизняної мистецтвознавчої науки не вирішують проблеми специфіки інтерпретації явищ української музичної культури і мистецтва незалежної України. Так, поза увагою науковців залишається діяльність окремих установ та персоналій. Цей напрям пропонується в даній статті.

В останнє десятиріччя ХХІ століття наукова діяльність відомої вченої, блискучого дослідника української музичної культури західної діаспори Ганни Василівни Карась пов'язана з Національною академією керівних кадрів культури і мистецтв як докторанта та яскравого представника наукової школи Академії. Коло наукових, мистецьких та особистих інтересів Ганни Василівни та її наукового консультанта Валерії Дмитрівни Шульгіної виявилось дотичним і сприяло багатолітній співпраці на ниві дослідження та пропаганди української музичної культури як складової всесвітньої мистецької скарбниці.

Серед учителів та наставників В. Д. Шульгіної – видатні українські та світові музиканти та вчені: професори Є. М. Слівак, Б. М. Лятошинський, А. Я. Штогаренко, академіки І. Ф. Ляшенко, А. П. Лашенко, Н. О. Герасимова-Персидська, О. С. Тимошенко, Є. В. Кв'ятковський, В. М. Шацька, доктор Клаус Кайл (Німеччина).

У Національній бібліотеці імені В. І. Вернадського НАНУ України на посаді завідувача відділу формування музичних фондів, Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського та Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв на посаді завідувача кафедри теорії, історії культури та музикознавства Валерія Дмитрівна, як й Ганна Василівна на державній службі начальника управління культури Івано-Франківської обласної державної адміністрації, заступника міського голови м. Івано-Франківська, професора Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, активно досліджують та сприяють світовому утвердженню та визнанню української музичної культури. Так, першим міжнародним проектом у співпраці з українською діаспорою США, зокрема з родиною Китастих, який очолила В. Д. Шульгіна, був проект «Кобзарське мистецтво як складова світової музичної культури».

Як дослідники та пропагандисти української музичної культури Г. В. Карась і В. Д. Шульгіна – постійні учасники міжнародних конференцій з проблем національної культури у Варшаві, Берліні, Франкфурті-на-Майні, Лондоні, Единбурзі, Парижі, Флоренції, Сан-Себастьяно (Іспанія), Празі, Софії, Афінах, Патрах, о. Крит (Греція), Белграді (Сербія), С.-Петербурзі, Москві, Казані, Бішкек (Киргистан), Мінську (Білорусь). Ганна Василівна активно досліджує архівні українські матеріали в Мюнхені, Празі, Словаччині, Канаді, розвідки яких стали основою її масштабної докторської дисертаційної праці.

У Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв (ректор – відомий учений і громадський діяч Василь Гнатович Чернець) – у 2003–2015 рр. започатковані міжнародні проекти, зокрема: «Діалог культур: Україна – Греція» за участю Сербії; «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: формування громадянського суспільства» за участю Громадянської ради при Міністерстві закордонних справ України; «Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору ХХІ століття» за участю Варшавського музичного університету Фридерика Шопена, Таньшанського університету (Китай), Одеської музичної академії імені А. В. Нежданової та інші.

Як приклад транснаціонального проектування наведемо міжнародну наукову діяльність НАКККіМ, що здійснюється в різних формах комунікативних інституцій, зокрема, це проект «Діалог культур: Україна – Греція – Сербія» [10]. До виконання проекту залучені Посольство Греції в Україні, університети в Афінах, Солоніках, Патрах (Греція), у Ніші (Сербія), «Товариство греко-сербсько-української дружби і співпраці Кирила і Мефодія».

Програма проекту «Діалог культур: Україна – Греція – Сербія» (керівник – В. Д. Шульгіна) має декілька напрямків:

1) визначення змісту творчої співпраці науковців НАКККіМ, університетів в Афінах, Солоніках, Патрах (Греція), Університету у Ніші (Сербія), розроблення договорів про сумісну наукову і навчальну діяльність;

2) проведення міжнародних конференцій на базі НАКККіМ (2010–2014 рр.), Університету у Ніші (2012 р.), Університету у Патрах (2013 р.), Університету на о. Крит (2014 р.) з виданням збірок матеріалів конференцій;

3) ознайомлення українських науковців з духовною культурою Греції і Сербії під час творчих відряджень;

4) обмін досвідом науково-дослідної та навчально-методичної діяльності.

Обговорювались питання налагодження наукових і духовних зв'язків України і Греції, зокрема щодо вивчення українськими вченими кириличного рукописного фонду, що зберігається в бібліотеках монастирів і має українські коріння (докторант Л. В. Терещенко-Кайдан).

Організатором і керівником роботи конференції у Сербії був доктор богослов'я, протоієрей, настоятель храму трьох святих в Акраті і храму в м. З'янконт (Патри – Греція), голова «Товариства грецько-сербсько-української дружби» Сатіріс Коскоріс.

Доповіді членів української делегації були відзначені в процесі дискусій та на пресконференції як актуальні за проблематикою симпозіуму, високої гуманістичної спрямованості, науково обгрунтовані, оригінальні за своїми ідеями. Всі доповіді були представлені у перекладі грецькою мовою, супроводжувались ілюстративним матеріалом як презентації і викликали великий інтерес аудиторії. Матеріали симпозіуму надруковані в Греції окремою збіркою [10].

Характерною рисою роботи всіх конференцій була гуманітарна та культурна спрямованість їх програм, що включала зустрічі з громадкістю (обмін державними прапорами), діями православного духівництва, відвідування закладів для дітей з особливими потребами, ознайомлення з традиціями церковного співу в храмах Греції і Сербії на богослужіннях; особливого значення набуло вивчення досвіду наукової та навчальної діяльності закладів Сербії: Університету у Ніші, Духовної семінарії та академії.

Обговорювались питання налагодження наукових і духовних зв'язків України, Греції і Сербії, зокрема щодо вивчення українськими вченими кириличного рукописного фонду, що зберігається в бібліотеках монастирів і має українські коріння. Доктор богослов'я Сатіріс Коскоріс, голова «Товариства греко-сербсько-української дружби і співпраці», доктор Лукаш Диметріус, професор Афінського університету, спеціаліст у галузі феноменології, науковці НАКККіМ (В. Шульгіна, Л. Терещенко-Кайдан, О. Зосім, С. Садовенко, В. Личковах, О. Яковлев) накреслили перспективи сумісної наукової і просвітницької діяльності слов'янських учених, визначили налагодження зв'язків слов'янських народів у контексті діалогу культур, розвитку православної церкви.

Кластерний підхід у реалізації пілотного проекту «Діалог культур: Україна – Греція – Сербія» зумовлений сумісною транснаціональною культурною діяльністю у галузі освіти науковців, викладачів, студентів і аспірантів НАКККіМ, університетів в Афінах, Патрах, на о. Крит (Греція), у Ніші (Сербія), вчителів та учнів київської спеціалізованої школи № 94 «Еллада», членів «Товариства греко-сербсько-української дружби і співпраці «Трьох Святих Кирила і Мефодія», православного духівництва України, Греції, Сербії.

Іншим прикладом співпраці українських науковців (НАКККіМ) та європейських учених є виконання на основі синергетичного і кластерного підходів міжнародного проекту «Старовинна клавирна музика: інструментарій, виконавство, теорія та практика підготовки фахівців» за участю професора, доктора Бернгарда Біллітера (Вища школа музики, Мистецька рада «Про Гельвеція», Швейцарія, Цюріх), органного і клавирного майстра Національного органного будинку України Дмитра Титенка, кафедри теорії, історії культури та музикознавства НАКККіМ. Мета проекту – відродження в Україні виробництва старовинних інструментів, зокрема клавикордів, розроблення концепції автентичного виконавства і підготовки музико-

знавців-експертів старовинного інструментарію. За сприяння Швейцарської мистецької ради «Про Гельвеція» у дар НАКККіМ переданий клавикорд школи Герлах, виконаний майстром Дмитром Титенком. Залучення студентів та аспірантів НАКККіМ у виконання зазначеного проекту дала можливість використати результати дослідження в дипломних та магістерських роботах, сприяла вивченню національної клавірної спадщини у контексті європейських цінностей, теоретичному та практичному засвоєнню синергетичних та кластерних світових стратегій.

Як приклад участі України у реалізації пілотних європейських проектів, можна також навести презентацію в електронному середовищі нотних автографів «Божественної Літургії святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів» Артемія Веделя і музичних рукописів XVIII ст. – українських ірмологіонів та партесних концертів – на міжнародних наукових конференціях EVA-Berlin; EVA-Florence (2003 – 2014 pp.) Представлене дослідження є результатом міжнародної співпраці навчальних закладів і науково-дослідницьких установ – Департаменту електроніки та телекомунікації Університету Флоренції, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України, Інституту української книги і Центру комп'ютерних технологій Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського [9].

Цифрова презентація музичних колекцій у складі наукової електронної бібліотеки, поряд з історичними, мистецтвознавчими та бібліографічними дослідженнями, передбачала розробку технології створення цифрових копій та мультимедійних додатків, що забезпечило не тільки візуальне відображення рукописних нот і друкованих музичних матеріалів в електронному середовищі, а також звукове відтворення фрагментів (інципітів) або повністю деяких творів з української музичної спадщини. Музичні інципіти розглядаються як елементи пошукового апарату Наукової електронної бібліотеки, а звукове відтворення певних музичних творів як мережева цифрова фонотека музичних матеріалів.

На сьогодні оцифровані нотні матеріали та музичні документи розташовані в онлайн-новому фонді Наукової електронної бібліотеки, а результати досліджень з цифрової презентації національної музичної спадщини відбиті на Web-сторінці «Україніка музична» у вигляді проектів цифрових музичних колекцій із мультимедійними додатками.

Участь студентів, аспірантів і докторантів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України у виконанні зазначених проектів дала можливість використати результати досліджень в дипломних роботах і дисертаціях. Поширення наукового та навчального досвіду українських учених в європейському просторі сприяють розширенню транснаціональних гуманітарних стратегій України.

Як результат проведених досліджень проблем синергії культурних ідентичностей України – Півдня (Одещина), Центру (Київщина), Заходу (Львівщина, Закарпаття) та західної діаспори українців – науковцями НАКККіМ (докторанти Г. Карась, А. Кравченко, О. Яковлев) розроблено ієрархічну модель формування загальнонаціонального культурного простору, яка має три складових різного рівня інтеграції з послідовним розширенням міжрегіональних досліджень від локального до метаісторичного:

I (найвищий) рівень: метаісторичний – регіональна культура як складова світового культурного простору [2];

II рівень: загальнонаціональний – регіональна культура як складова національного культурного простору [8];

III рівень: локальний (базова одиниця розподілу культурного простору) – локальна місцева культура в структурі культури регіону [4].

Кожний рівень розкриває внутрішній зміст окремого явища культури, що послідовно поширюється на вищі рівні розподілу культурного простору, таким чином, виникає інтегрована цілісність глобального культурного простору, змістовно організована зсередини [4].

Наукова школа НАКККіМ представлена відомими ученими, які працюють у провідних українських і зарубіжних ВНЗ. Так, в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв викладають: кандидат мистецтвознавства, професор Олена Афоніна, кандидат педагогічних наук, професор Ольга Овчарук, доктор мистецтвознавства, професор Олександр Опанасюк, кандидат педагогічних наук, професор Світлана Садовенко, кандидат культурології, доцент Максим Тимошенко, кандидат культурології Світлана Шман, кандидат мистецтвознавства, доцент Ірина Ян, кандидат мистецтвознавства Анастасія Кравченко.

У Київському університеті імені Бориса Грінченка зі школи НАКККіМ працюють: доктор мистецтвознавства, професор Олена Ізваріна, кандидат мистецтвознавства, доцент,

проректор з наукової роботи Інституту мистецтв Тетяна Зінська, кандидат педагогічних наук, професор Євген Куришев; в Національному педагогічному університеті імені М. Драгоманова – доктор педагогічних наук, професор Наталія Гуральник, а в Київському інституті музики імені Р. М. Глієра – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач предметної комісії, секретар Міжнародного конкурсу пам'яті Володимира Горовця Костянтин Давидовський; в Київському університеті ринкових відносин – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри соціально-гуманітарних дисциплін та іноземної мови Олена Стебельська.

Досвід наукової школи НАКККіМ поширений по всій Україні. Так, у Мукачівському державному університеті викладає кандидат мистецтвознавства, доцент Леся Микуланинець; у Сумському державному педагогічному університеті імені А. С. Макаренка – кандидат мистецтвознавства, доцент Сергій Зуєв; у Вінницькому педагогічному університеті – кандидат педагогічних наук Лариса Лихіцька; у Кримському державному медичному університеті імені С. І. Георгієвського – доктор культурології, професор, завідувач кафедри культурології, філософії, соціально-гуманітарних наук Юлія Сугрובהва.

Діалог культур став провідною ідеєю діяльності вихованців НАКККіМ, які працюють у різних країнах світу: в Казанському (Приволзькому) федеральному університеті (Татарстан) – доктор педагогічних наук, професор, Заслужений діяч мистецтв Республіки Татарстан Ляля Файзрахманова; в Бішкекському інституті мистецтв (Киргистан) – кандидат педагогічних наук, професор Чолпон Іманбаєва; в Університеті Сан-Дієго (США) – кандидат педагогічних наук, професор Тетяна Свістельнікова-Лестер; у Ханті-Мансійському університеті (Росія) – кандидат педагогічних наук, професор Наталія Провозіна.

Всі згадані вчені були в різні часи вихованцями професора В. Д. Шульгіної.

Особливої уваги заслуговує науковий доробок докторантки НАКККіМ Ганни Василівни Карась (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), доктора мистецтвознавства, професора, Заслуженого працівника культури України, завідувача кафедри академічного та естрадного співу. Її робота над дослідженням української музичної культури західної діаспори стала важливою складовою наукової діяльності Академії, сприяла світовому визнанню Академії як найкращого навчального закладу культури України (I місце) за відповідним рейтингом ЮНЕСКО 2015 року.

27 березня 2014 року на засіданні спеціалізованої вченої ради у НАКККіМ відбувся захист докторської дисертації Г. В. Карась [6]. Свій виступ Ганна Василівна почала зі слів, що накреслили хід всього подальшого обговорення у патріотичному руслі і високому науковому вимірі: «Сьогодні Україна переживає не тільки політичну і економічну, але й гуманітарну кризу, подолати яку можна, тільки зберігши свій духовний потенціал, не втративши своє цивілізаційне «я», без почуття культурної меншовартості сказати собі і світові: «Ми – українська цивілізація». Цивілізація, яка творилася століттями, яка сьогодні об'єднує українство не тільки на материковій Україні, але й по всьому світу. Тож, національну самобутність тепер слід шукати у двох напрямках – вивчаючи культуротворчий процес етноспільноти на історично визначених автохтонних землях і поза їх межами, в діаспорі. Сьогодні українська діаспора – одна з найбільших серед інших планетарних етнічних розселень» [6].

Дисертаційне дослідження пані Карась було високо оцінено провідними українськими вченими. Наведемо деякі характерні висловлювання на адресу монументальної праці Ганни Василівни, які прозвучали на засіданні вченої ради (виступи членів ради цитуються в оригіналі без редагування).

Доктор мистецтвознавства, професор Редя В. Я.: «Ваша робота вражає масштабністю задуму, цифрами, кількістю імен, числом публікацій та географією конференцій, на яких вами були оприлюднені матеріали дослідження. Відчувається, що це дійсно «справа життя». Тема дисертації Ганни Василівни Карась знаходиться у фокусі декількох проблемних річищ сучасного мистецтвознавства. Одне з них – звернення автора до питання, яке сьогодні є рушійною силою багатьох процесів, що відбуваються у нашому суспільстві. Це питання національної ідентичності українців, яке не винесене у заголовок, але саме на нього, як на мене, шукає відповідь дисертант. Тому це робота не лише про музичну культуру української діаспори. На мій погляд, головний пафос дослідження, при цілком успішному захисті якого ми сьогодні присутні, і головна перемога мистецтвознавчої думки полягає саме у доведенні тези: музична культура української діаспори є дійсно національним феноменом у широкому соціокультурному просторі ХХ століття. Звичайно, як кожна по-справжньому новаторська робота, дисертація Ганни Василівни налаш-

товує на роздуми й дискусії. Але основна думка, яка червоною ниткою проходить через усе дослідження, чітко визначаючи національні особливості самого феномена музичної культури української діаспори і генеральне прагнення усіх, хто до творіння цієї культури має відношення – пропагувати українську музику, зберегти її споконвічні основи, розвивати традиції – ця думка, безперечно, є переконливо доведеною. Мені здається, що робота структурно та ідейно в цьому сенсі вбудована дуже чітко і ясно. Дисертація повною мірою відбулася, оскільки її автор дає системний погляд на музичну культуру української діаспори ХХ ст. крізь призму історико-соціальних реалій і окреслює перспективи подальшої розробки даної проблематики (а я впевнена, що вона буде, тому що це та проблема, яка потребує постійного руху вперед, яка чим більше вирішується, тим більше приваблює, тим більше є проблемою)» [6].

Лінник М. П., кандидат мистецтвознавства, професор: «Ваш захист – це подія історичного характеру для науки. Ви – людина з великим стажем роботи. У вас сформувалася уже наукова школа. Дуже приємно, що і кафедра, і науковий керівник доклали багато зусиль, щоб відбувся цей захист. Це все відбувається в нашій Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. Можливо, ви могли би організувати своєрідний науковий семінар у НАКККіМ з перспективи нашої академії, тобто, щоб держава, уряд дали перспективу для того, про що ми сьогодні говоримо» [6].

Волков С. М., доктор культурології, професор: «Це не лише докторська дисертація – це своєрідна енциклопедія нашої музичної цивілізації. Ця дисертація показує, що українці активно впливають не лише на культурний розвиток власної країни, а й на розвиток світової цивілізації» [6].

Ржевська М. Ю., доктор мистецтвознавства, професор: «Якщо говорити про текст і контекст даної роботи, слід визначити, яким чином це дослідження вписано у контекст українського музикознавства. Це дослідження можна порівняти хіба що з роботою цілого відділу з музикознавства, який залучає велику кількість авторів для підготовки української музичної енциклопедії. У цьому контексті представлена дисертація є свого роду музичною енциклопедією західної діаспори. Ця робота є підсумком певного етапу розвитку музикознавства в цілому, і в цьому сенсі можна говорити про те, що вона абсолютно вписаною в зазначений контекст. З іншого боку, ця робота відкриває надзвичайно широкі можливості для подальшої розробки окреслених проблем. Іншими словами, дисертація дає певні підстави для подальшого «спілкування». Тепер, я вважаю, вже не тільки представники наукової школи Ганни Василівни, а й багато науковців, які займаються українським музикознавством, музичною культурологією, а саме культурологією, безпосередньо пов'язаною з мистецтвознавством, зможуть, так би мовити, «вступати в діалог» з текстом дисертації і розвивати його певні сюжети. Ця робота провокує на плідний діалог, це довів сьогоднішній захист. Зокрема, особисто я не згадую настільки невимушеної атмосфери в ході інших захистів, як це відбулося сьогодні: на диво легко було сприймати так багато інформації» [6].

Мартинюк Т. В., доктор мистецтвознавства, професор: «Ваша робота мені дала можливість відчути той «подих», ту культуру, яку я відчувала, спілкуючись з українцями зарубіжжя. Ваша робота є дуже емоційною, вона дійсно підтверджує вашу глибоку зануреність у цю культуру. Дякуємо вам за це!» [6].

Станіславська К. І., доктор мистецтвознавства, професор: «Хочеться дещо сказати про автора цього дослідження – Ганну Василівну Карась. Науку і мистецтво створюють непересічні особистості. До наукових кіл я потрапила нещодавно, проте вже побачила різних людей у науці. З Ганною Василівною ми познайомилися в жовтні, коли робота була подана на експертизу (я була одним з експертів). Я хочу відзначити абсолютну відкритість цієї людини, щирість у спілкуванні та готовність слухати, прислухатися, враховувати. Водночас зазначу, що Ганна Василівна є сформованим вченим і, в принципі, має всі підстави вважати свою точку зору кінцевою, відстоювати свою концепцію, не зважати на альтернативу. Саме ця щирість, такий характер, вдача, відкритість до спілкування, мабуть, і дали можливість налагодити всі ті зв'язки, побудувати діалог з людьми в різних країнах, що зрештою стало фундаментом для такої чудової роботи і такого блискучого захисту» [6].

Єсипенко Р. М., доктор історичних наук, професор: «Усі виступи в процесі обговорення представленого дисертаційного дослідження були емоційними, у всіх виступах йшлося про високий теоретичний рівень підготовки здобувача, його особистий внесок у наукову розробку проблеми, обізнаність у матеріалі, масштабність здобутих результатів» [6].

Михайлова Р. Д., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв: «Сьогодні, слухаючи цю цікаву розповідь, ознайомившись з цією цікавою темою, я як культуролог знайшла для себе три показові теми, три показові ідеї. Першу я характеризую наступним чином: мистецтво діаспори і мистецтво України неподільні, тому що це є цілісна мистецька форма, що відповідає українському мистецтву в цілому. Я думаю, що саме цьому була присвячена дана робота. Друга ідея цієї роботи: на тлі суцільної глобалізації і, враховуючи те, що в різних частинах світу живе багато українців, очевидними є тісний зв'язок української діаспори з Україною, факт збереження національних традицій. Ці зв'язки можна назвати родинними, стереоскопічними, тому що їхнє коріння сягає глибини історії й з цієї глибини приходять у сьогодення. А сьогодення, своєї черги, є запорукою майбутнього. Отже, третя ідея впливає з двох перших. Її суть полягає в тому, що діаспора – це історичне явище, подібно до тих прикладів, що нам дає історія народів, які так само розселилися по світові. Однією з перспектив, яку ми побачили у роботі, є перспектива подальшого дослідження впливу мистецтва України на мистецтво інших країн. У який спосіб це відбувається і має відбуватися надалі – це цікавий і перспективний напрям майбутніх досліджень, зокрема нинішньої дисертантки. Отже, так само, як свого часу греки залишили свій слід у Стародавній Індії та Стародавньому Єгипті, середньовічній Середній Азії – донині ми збираємо по крихтах залишки цієї цивілізації – так само і Україна, її культуру ми будемо збирати по всіх світах. Дякую вам за роботу, вона дійсно є дуже цікавою» [6].

Підсумовуючи зміст різних вражень та думок про дослідження Г. В. Карась «Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття», блискучих виступів офіційних опонентів: доктора мистецтвознавства, професора Самойленко Олександри Іванівни, доктора мистецтвознавства, професора Козаренка Олександра Володимировича, доктора культурології, доцента Жукової Наталії Анатоліївни – підкреслимо наступне. Дисертація присвячена надзвичайно актуальній проблемі відтворення цілісності українського культурного простору. Феномен функціонування національної культури сьогодні не обмежується географічними прикметами рідної землі, а повноцінно розвивається в умовах еміграційного середовища. Дослідження українських етнічних спільнот, які виникли в різних країнах світу понад сто років тому, було на маргінесі гуманітарних та соціальних наук. Науковці України сьогодні плідно працюють над історичним, філософським, соціологічним осмисленням феномена української діаспори. В руслі цих актуальних розвідок і науково-дослідної діяльності НАКККіМ – дослідження Г. В. Карась.

На багатому джерельному матеріалі Ганна Василівна вперше здійснила комплексний аналіз музичної культури української західної діаспори ХХ століття як цілісного соціокультурного явища, простежуючи її генезу та розвиток на основі не відомих в мистецтвознавчій науці архівних і документальних матеріалів з архівів

Осягнуто феномен музичної культури української західної діаспори як цілісної системи, її культурфілософських, історико-соціологічних, етнопсихологічних та мистецтвознавчих вимірів. Співзвуччя аналізованої дисертантом теми зі стратегічними завданнями єдності українського етносу зумовлює яскраво виражену актуальність роботи. Наукова і теоретична новизна одержаних результатів визначається першою спробою комплексного наукового осмислення музичної культури української західної діаспори ХХ століття як цілісного соціокультурного явища.

Здійснено теоретичне осмислення моделі соціокультурного феномену музичної культури українського зарубіжжя ХХ ст.; розглянуто культуротворчий процес в українській діаспорі, який виявляє діалектику національної й інонаціональної традицій; встановлено авторську історико-культурну періодизацію музичного мистецтва українців зарубіжжя, яке розглядається з урахуванням глибинної соціально-історичної зумовленості всіх процесів, змін і досягнень; здійснено панорамний огляд розвитку музичної культури кожного із визначених періодів.

Встановлено персоналії представників музичної еміграції (більше двох тисяч осіб), осередки їхньої діяльності у світі; етнокультурні особливості музики діаспори розглянуто в контексті загальноєвропейських та світових напрямків розвитку музики та їхніх тенденцій; доведено історичну цінність феномену музичної культури діаспори, її значення для розвитку української культури.

Розроблено основи нового напрямку у вітчизняній культурології та мистецтвознавстві – «українське музичне діаспоровознавство»; введено в науковий обіг більше 700 архівних докумен-

тів, різноманітних матеріалів з рукописних і друкованих першоджерел, мемуарної та епістолярної літератури, досліджень і публікацій з історії музичної культури українців за кордоном; нотні тексти та інші документи; простежено національну природу музичної культури української західної діаспори в історичній та естетичній динаміці в межах виконавських, творчих та педагогічних традицій протягом ХХ століття. Виявлено методи і форми репрезентації національної традиції у творчості українських митців зарубіжжя, зокрема реставрацію, модифікацію, метаморфозу.

Набули подальшого розвитку ідеї міжкультурного діалогу української діаспорної спільноти з народами світу, що є умовою сучасної культуротворчості у глобалізованому просторі.

Запропонована дисертантом модель музичної культури української західної діаспори є базою для подальшого розроблення питань, пов'язаних із вирішенням проблеми взаємоіснування людини та етнічної групи в глобалізованому соціокультурному просторі ХХІ століття.

Результати дослідження орієнтовані на запити сучасного українського культурного середовища, зокрема, на організацію мистецької освіти, здатної покращувати процеси діалогічної взаємодії української та європейської культур. Концептуальні підходи дослідження можуть слугувати основою подальшого осмислення творчості митців-емігрантів, розгляду різноманітних жанрів музичної культури українців зарубіжжя. Запропоновані методи дослідження соціокультурних процесів у музичній культурі діаспори крізь призму культурологічної науки можуть бути застосовані до інших галузей української культури і мистецтва.

Матеріал дослідження сприятиме розвитку концепції гуманітарної політики і науки, зокрема, культурологічної теорії персоніфікації як способу усвідомлення ціннісного культурного досвіду. Окремі положення дисертації можуть бути застосовані у вирішенні проблеми творчих ресурсів культури, її часопросторових вимірів, структурно-функціональної єдності та цілісності, у розвитку проблеми типології культури з боку явища міжнародного культурного діалогу.

Національне відродження, що його зараз переживає Україна, не зводиться до простої реставрації культурних надбань попередніх епох. Воно потребує особливого бачення національної культури. Це подвиг воскресіння того, що не минає, має наскрізне, універсальне буття для нації, а тому і для усього людства. «Шлях до чотирьох свобод», запропонований ЄС, – це шлях через посилення ролі культури, збереження національної ідентичності кожної з держав. Такий шлях обирає й Україна, інтегруючись в європейський культурний простір.

1. Іонов В. І. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. І. Іонов ; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – О., 2010. – 199 с.
2. Карась Г. В. Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Г. В. Карась ; НАКККіМ. – К., 2014. – 380 с.
3. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Г. В. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
4. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / А. І. Кравченко; НАКККіМ. – К., 2015. – 200 с.
5. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін / О. М. Немкович. – К. : ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2006. – 534 с.
6. Стенограма засідання спеціалізованої вченої ради Д 26.850.01 у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури України від 27 березня 2014 р., протокол № 6.
7. Шульгіна В. Д. Інтерпретація теорії культури, мистецтва і освіти в сучасній українській науці (2005–2012 рр.) / В. Д. Шульгіна, О. В. Яковлев. – К. : НАКККіМ, 2012. – 228 с.
8. Yakovlev O. The Strategy of Transnational Cultural Development of Ukraine // SPHERES OF CULTURE, Volume X Lublin, 2015. – P. 374-382.
9. Shulgina V., Yakovlev O., Barkova O. Presentation of Ukrainian Old Printed Book and Music Manuscripts of the Orthodox Church in the Digital Space // Electronic Imaging & the Visual Arts. EVA 2004 Florence. – Bologna: Pitagora Editrice, 2004. – P. 8 – 12.
10. Shulgina V., Yakovlev O. Ukraine – Greece // Ettikoivwviako evnuerwtiko evtutto. – Πορρωβίτσης Αττιαλείας. – Athens, № 28. – 2012. – P.100-104.

В статье рассмотрены достижения научной школы НАКККиМ на примере деятельности ее воспитанников, в том числе юбиляра, профессора Прикарпатского национального университета имени Василия Стефанюка Анны Карась. Представлено содержание международных проектов, выполняемых в НАКККиМ. Раскрыт феномен украинской музыкальной культуры западной диаспоры на основе исследования Анны Карась.

Ключевые слова: научная школа НАКККиМ, международные проекты, модель, украинская музыкальная культура, западная диаспора.

The article reviews the scientific achievements of the school NAKKKiM by the example of her pupils, including UNNIVERSARY, Professor Carpathian National University named after V. Stefanik Anna Karas, reviews the content of international projects performed in NAKKKiM. Solved phenomenon of Ukrainian musical culture of western diaspora based researches by Anna Karas.

Keywords: scientific school NAKKKiM, international projects, model, Ukrainian musical culture, western diaspora.

УДК 7; 008; 06.011 (477.86)

Людмила Обух

МИСТЕЦЬКА СКЛАДОВА КУЛЬТУРНО-ГРОМАДСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ГАННИ КАРАСЬ

У статті на основі архівних, джерельних матеріалів та спогадів повною мірою висвітлюється культурно-громадська та мистецька діяльність доктора мистецтвознавства, професора, Заслуженого працівника культури України Ганни Василівни Карась. Вперше визначено та класифіковано види цієї діяльності; окреслено її значення для українського культурного розвитку.

Ключові слова: культурно-громадська діяльність, мистецтво, культура, постать, організація, управління.

«Розум людини обдумує путь її,
але кроки її наставляє Господь»
Кн. Прип. Соломонових, 16 : 9

Постать шановної ювілярки Ганни Василівни Карась – доктора мистецтвознавства, професора, Заслуженого працівника культури України – на часі актуально розглядати у різних іпостасях.

Найперше, як наполегливого і талановитого науковця, завдяки кропіткій і багаторічній праці якого побачила світ вражаюча монографія «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» [16]. Цей фоліант вже викликав гучний резонанс в наукових колах України і навіть далеко за її межами, зумівши за досить короткий термін стати легендарним, а його автор практично запатентувала новий мистецтвознавчий напрям – «музична діаспоріана».

З іншого боку, як майстерного педагога, що однаково натхненно працювала на різних освітніх рівнях – вчителем музики у школі, викладачем університету. Мене, як вихованки і продовжувачки наукової школи Ганни Карась, завше вражає її любов й жага до книги, спосіб викладу набутих знань, умінь і навичок, що не може не викликати почуття захоплення і бажання наслідувати свого наставника.

Проте не менш важливою, навіть більше – однією з основних і невід’ємних складових постаті Ганни Василівни є її культурно-громадська діяльність як фактор рушійної сили протягом усього життя, підживлений кипучою енергією нескореного духу українки. Враховуючи регламент наукової статті, зупинимось на останній.

Про Ганну Карась, як культурно-громадського діяча, письмових згадок досі було мало. В основному це декілька заміток чи інтерв’ю в пресі [1; 11; 12], відомості в Енциклопедичному словнику [13], короткий нарис К. Гнатишин-Скульської [6] та офіційний відгук М. Хортяні [22]. Скурпульозно розкрити окремі фрагменти дозволила монографія Ганни Василівни «Культурно-мистецька хроніка Івано-Франківська першого десятиліття незалежності» [15]. Опираючись здебільшого на спогади та архівний матеріал з приватної колекції ювілярки [8], спробуємо охарактеризувати Г. Карась не тільки як культурно-громадського діяча, але й як митця, засновника та керівника творчих колективів, ініціатора та генератора культурно-мистецьких проєктів,

що й становитиме *мету* пропонованої розвідки. Розкрити мету допоможе ряд *завдань*: прослідкувати культурно-мистецьку діяльність на основі архівних та джерельних матеріалів, спогадів; визначити та класифікувати її види; окреслити значення цієї діяльності для українського культурного розвитку.

Вольові риси характеру разом з фантастичним трудоголізмом прищеплювалися ювілярці батьками від раннього дитинства. Народилася Ганна Василівна в сім'ї Фарбішевських на Прикарпатті, в мальовничому селі Раківчик, недалеко від славного міста Коломиї, що й до нині вважається мистецьким центром Покуття. Від батьків ювілярка успадкувала надзвичайну вроду і веселу вдачу, чуйність та щирість, а разом з тим велику непосидючість та любов до праці. Мама, Катерина Степанівна, змалечку виявивши музичні задатки донечки і усвідомлюючи значення освіти в житті людини, спонукала дитину до початкового навчання музики і в подальшому всіляко підтримувала її прагнення здобути вищу музичну освіту та реалізувати себе у житті. Лідерські якості найперше проявилися в родині, адже Ганнуся була найстаршою з чотирьох сестер. Згодом вони продовжували розвиватися під час її активного старостування в школі, училищі та інституті. Важливим етапом становлення її як музиканта і громадського діяча стало навчання на музично-педагогічному відділі Коломийського педагогічного училища. Система підготовки відділу передбачала практику в літніх дитячих таборах. Саме там юна Ганна Фарбішевська вперше спробувала свої сили як культурорганізатор¹.

Трудова діяльність Ганни Василівни довгий час була тісно пов'язана з культурою. Ще у 1987 р. її призначають на посаду завідуючої відділом культури Івано-Франківського міськвиконкому. Напрацьований трирічний досвід згодом дозволить Ганні Карась покращувати культурний розвиток міста часів незалежності уже як заступнику міського голови (1998–2001), начальнику управління культури Івано-Франківської обласної державної адміністрації (2001–2003) та консультанту міського голови (2003–2006). Як зазначила ювілярка в одному з інтерв'ю: «Можу порівняти розвиток культури за радянської влади і в незалежній Україні. Добре бачу, що наша культура за цей час пройшла значну еволюцію... Незалежність дала нам свободу діяти» [17, с. 7]. І Ганна Василівна почала діяти з притаманною їй характеру наполегливістю, натхненню і самовіддано, по-мистецьки.

Згідно рішення міськвиконкому від 20. 04. 1998 р. № 160, з метою вирішення культурно-мистецьких проблем міста, якісної організації підготовки та проведення культурно-просвітницьких заходів було затверджено Положення про формування складу дорадчого органу – Художньої ради міста, на чолі із Ганною Карась. До складу ради входили провідні творчі спеціалісти, відомі діячі культури та мистецтва, представники творчих спілок, мистецької інтелігенції міста. Основними функціями ради були: участь у формуванні культурно-мистецьких планів, затвердження сценаріїв концертних програм, масових театралізованих заходів, перегляд постановок програм та заходів з відповідним резюме та рекомендаціями [8]. Створення такого органу дало можливість Ганні Василівні в короткий термін налагодити ефективну мережу контролю щодо якості організації дозвілля.

Як свідчить документація з приватного архіву Г. Карась, за період з січня 1998 р. до серпня 2002 р. було проведено понад триста сорок культурно-мистецьких заходів. Налагодилась співпраця між творчими колективами столиці України м. Києва та м. Івано-Франківська, в рамках якої з 1999 р. відбулись акції «Дні Києва на Прикарпатті» та «Івано-Франківськ вітає Київ». Вперше у 2000 р. в області проводились урочистості з нагоди Всеукраїнського дня працівників культури та аматорів народного мистецтва. Відбулись успішні виступи мистецьких колективів на творчих звітах області в Національному Палаці культури «Україна» (1999–2000). У 2002 р. колективи Івано-Франківська виступали у Львівському оперному театрі. Така ж співпраця мистецьких колективів відбувалась і в межах області. Діяльність управління культури була Ганною Василівною чітко спланована: приймалися плани роботи управління на рік та квартали, щомісяця відбувались колегії управління культури облдержадміністрації та колегії відділів та управлінь культури райдержадміністрації та міськвиконкомів, на яких розглядалися нагальні питання діяльності закладів. Вперше нею були зініційовані та розроблені програми розвитку культури, які передбачали проведення фестивалів, свят, творчих звітів в містах і районах області, мистецьких акцій, запровадження творчих стипендій тощо. Це – «Програма підтримки та розвитку української культури м. Івано-Франківська на період 2001–2005 років»

¹ Зі спогадів ювілярки.

(затверджена рішенням XVI сесії Івано-Франківської міської ради від 02.03.2001 р.), обласна комплексна програма «Культура Прикарпаття (2002-2005 роки)» (затверджена рішенням Івано-Франківської обласної ради від 19.03. 2002 р. № 630-26/2020) [8]. Як заступник міського голови Ганна Василівна очолювала 24 гуманітарні комісії (зокрема з адміністративно-територіального устрою, яка займається перейменуванням та вивченням історії вулиць, пам'яток і визначних місць міста). Вона стає головою міської організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури (2000–2006 рр.), головою представництва Всеукраїнського благодійного фонду «Надія – Молодість – Майбутнє» в Івано-Франківській області (з 2003 р.), який провів три обласні конкурси-фестивалі «Звичайне диво» для дітей-сиріт та дітей з малозабезпечених сімей (2003, 2005, 2007 рр.), членом правління обласної організації Національної спілки краєзнавців України). Ганні Карась вдалося активізувати не тільки культурницькі, а й економічні процеси в області – наблизити великомасштабні культурно-мистецькі акції до міст і районів, що покращило розвиток туристичної інфраструктури краю [9, с. 7].

Деякі мистецькі проекти було зніційовано нею особисто: спортивно-мистецьке свято «Ніка» (1999–2009 рр.), Міжнародний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав» (2001), церемонія вшанування лідерів економічного прогресу «Тріумф» (2004), культурно-мистецький проекту «Сорочку мати вишила мені» (2004), Всеукраїнський конкурс вокалістів Ірини Маланюк (2007).

Зокрема, перший «Тріумф» провели у 2004 році. Як пригадує Ганна Карась, проект виник після того, як відбулось кілька церемоній вшанування найкращих спортсменів міста «Ніка». За ідею було взято голлівудського «Оскара». Задля підтримки прикарпатських підприємців і всіх, хто працює в галузі економіки, потрібен був подібний проект. Так «Тріумф» став молодшим братом «Ніки». «Ми робили програму разом з Тетяною Терсеновою. Були благодійні аукціони, покази мод. На першому «Тріумфі» співала тоді ще маловідома Таня Ліберман (Тіна Кароль). Я її запросила з Києва якраз перед виступом на «Новій хвилі», а потім вона поїхала на конкурс і перемогла. Те ж саме було з Русланою Лижичко – вона виступала у нас перед «Євробаченням», з якого повернулася з перемогою. Ми ще тоді їй у Франківську побажали успіху. Співали на «Тріумфі» і Олександр Пономарьов, Скрыбін, Катя Бужинська – хотілося для людей привезти найкращих виконавців...» [7]. Ще одним масштабним проектом став міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав», організація якого здійснювалася Ганною Василівною спільно з управліннями культури міськвиконкому та ОДА. В рамках заходів фестивалю визрів ще один творчий проект Г. Карась – конкурс «Княгиня Родославу», який став подією фестивалю у 2002 р. [9, с. 8].

Ще однією мистецькою ідеєю, яка сприяла розвитку культури у м. Івано-Франківську було відкриття закладів нового типу – Муніципального центру дозвілля (1998), дитячої хореографічної школи (2001) та Центру сучасного мистецтва (презентація проекту відбулась у березні 2001, на жаль він не був втілений в життя). Оскільки Г. Карась як заступник міського голови відповідала за музичне забезпечення урочистих і святкових заходів міста, під її егідою відбулось надання статусу «муніципального» багатьом мистецьким колективам, зокрема концертному оркестру духової музики (художній керівник і диригент – Роман Якимець) та камерному хору «Галицькі передзвони» (художній керівник і диригент – Володимир Савчук, згідно рішення міськвиконкому від 23.05.2000 р. № 223), а також за її ініціативою створено муніципальний естрадно-симфонічний оркестр під орудою Валерія Чикириса (рішення міськвиконкому від 15.12.1998 р. № 424) [8].

Надзвичайно важливою для підтримки та стимулу творчих сил Прикарпаття була ініціатива Ганни Василівни щодо заснування премій для діячів культури і мистецтва: міської – імені Івана Франка в галузі літератури і журналістики (2000 р., голова комісії з її присудження в 2000, 2001 рр.) та трьох обласних: імені Віталія Смоляка в галузі театрального мистецтва, імені Ярослава Лукавечького в галузі образотворчого мистецтва та архітектури, імені Дениса Січинського в галузі музичного мистецтва (2002). Варто зазначити, що заснування премії ім. І. Франка Ганна Карась зніційовала, обіймаючи пост заступника голови міста. Проект рішення був внесений на розгляд сесії міськвиконкому 17.02.2000 р., а 20.04. того ж року – був прийнятий [15, с. 229]. Урочисте нагородження було приурочене до святкування Дня міста і відбулось 2 травня 2000 р. Першими її лауреатами стали письменниця Неоніла Стефурак – за поетичну збірку «Проща» та п'єсу «Перстень князя Ярослава» – та академік Володимир Качкан, відзначений за літературні та українознавчі студії 1999 року [15, с. 169]. Наступні три мистецькі премії були

запровадженні Ганною Василівною уже на посаді начальника управління культури ОДА. Збереглися протоколи засідань оргкомітетів із встановлення обласних премій від 20 грудня 2001 р. та 3 січня 2002 р., на яких членів оргкомітету було ознайомлено з проектами Положень про премії та затверджено дані Положення [8]. Ще однією ініціативою діячки став проект проведення в м. Івано-Франківську конкурсу «Людина десятиліття» (рішення міськвиконкому № 48 від 27.02.2001), присвяченого 15-й річниці незалежності України [15, с. 230]; створення відзнаки управління культури ОДА «За подвижництво в культурі Прикарпаття» [8].

Неоціненною була підтримка Ганни Василівни щодо організації та проведення в цей період багатьох культурно-мистецьких проектів у м. Івано-Франківську. Серед них різні конкурси-фестивалі: міжнародні – симпозіум скульптури (1999), фольклорно-етнографічний «Коломийка» (2000); всеукраїнські – національно-патріотичної поезії й пісні «Воля» (1997), дитячої популярної музики «Карпатські соловейки» (2000), пленер художників «Івано-Франківськ – Болахів» (2002); регіональні – театральний «Прем'єри сезону» (2000); обласні – свято сімейної творчості «Родинні скарби Прикарпаття» (2002) та багато інших.

Серед наймасштабніших музичних фестивалів-конкурсів Прикарпаття, патронуваних Ганною Василівною, помітне місце займали Міжнародний фестиваль хорової музики «Передзвін» та Всеукраїнський конкурс хорової музики ім. Д. Січинського. Як зазначала ювілярка: «Для Івано-Франківщини, яка завжди плекала високу хорову культуру <...> підтримка професійного та аматорського мистецтва є принциповою та далекоглядною» [10, с. 2]. Засновниками та організаторами першого був Виконавчий комітет Івано-Франківської міської ради, відділ культури та організації дозвілля міськвиконкому, музично-хорове товариство «Галицькі передзвони» та одноіменний хоровий колектив. Співорганізатором фестивалю стало управління культури Івано-Франківської ОДА. Згідно з розпорядженням міського голови від 25.02.2000 р. № 72-р про проведення I Міжнародного фестивалю хорової музики «Передзвін» у м. Івано-Франківську [8], вперше він відбувся 25–27 лютого 2000 р. Контроль за якісним виконанням організації фестивалю було доручено Ганні Василівні, окрім того вона була співголовою оргкомітету [10, с. 2]. В 2000 р. місто відзначало 135-у річницю з дня народження славетного українського композитора Дениса Січинського (1865–1909). До цієї дати, згідно спеціального розпорядження міського голови (№ 474-р від 21.09.2000), відбулась організація та проведення (6–8 жовтня) Всеукраїнського конкурсу хорової музики ім. Д. Січинського [8]. До його програм увійшли такі заходи: відкриття меморіальної дошки Д. Січинському на будинку, де композитор провів останні дні; урочистий вечір та презентація збірки хорових творів, конкурсні виступи хорових колективів, гала-концерт за участю переможців конкурсу. Конкурс проводився міськвиконкомом, його відділом культури та організації дозвілля під патронатом міського голови З. Шкутяка [15, с. 182–183]. Ганна Карась, як ініціатор відродження конкурсу, очолювала його оргкомітет. З її слів: «Конкурси хорової музики ім. Д. Січинського були започатковані вже у роки незалежності України. Спершу вони мали статус обласного, регіонального і цьогорічний, третій – Всеукраїнський. Ми радіємо, що заявки на участь у конкурсі надійшли від тридцяти хорових колективів з усіх регіонів України» [5, с. 3].

Важливим аспектом культурно-громадської діяльності Г. Карась стало сприяння участі мистецьких колективів у концертах і фестивалях за кордоном.

Так, у одній із своїх звітних доповідей на посаді начальника управління культури ОДА вона зазначає, що «художні колективи з Верховини побували у Польщі та Франції, з Косівщини – в Угорщині та Румунії, Долинщини – в Німеччині та Англії. Широкий спектр виступів за кордоном колективів з м. Калуша та м. Івано-Франківська» [9, с. 10]. Висвітлений у пресі позитивний відгук про мистецьку делегацію, яку очолювала Г. Карась, надійшов на адресу ОДА, мерії та дирекції філармонії від голови Державного органу українського самоврядування в Угорщині Я. Хортяні. У ньому Товариство української культури і посольство України в Угорщині висловили щире вдячність мистецькій делегації за участь у святкуванні в Угорській Республіці 185-річчя від дня народження Тараса Шевченка [22]. Варто зазначити, що Ганна Василівна часто брала участь у подібних турне, переймаючи закордонний досвід проведення цікавих культурних заходів та розширюючи коло культурно-мистецьких зв'язків. Як приклад, у 2000 р. вона супроводжує архиерейський камерний хор «Кредо» у Сан-Кантан (Франція), де він представляв Україну на IV Міжнародному конкурсі церковних хорів. Із 50-ти хорів, які подали заявки на участь у конкурсі, оргкомітет відібрав лише вісім, в тому числі наш, який вперше представив там Україну [15, с. 183–184]. Часто такі поїздки заохочували та стимулювали проведення

подібних заходів на Батьківщині. Зокрема, побувавши у 1999 р. з камерним хором «Галицькі передзвони» на Міжнародному фестивалі духовної пісні візантійського обряду у м. Кошиці (Словаччина) [8], Г. Карась стала співорганізатором Міжнародного хорового фестивалю «Передзвін». У 2003 р. на запрошення президента фонду «Зірки Миру» Ганна Василівна разом учням ЗОШ № 1 з Івано-Франківська презентувала українську культуру в Японії. У складі учнівської делегації були відмінники навчання, солісти-вокалісти, переможці Всеукраїнських пісенних дитячих фестивалів. Програма перебування була надзвичайно насиченою та різноманітною: зустріч у посольстві України в Японії та мерії м. Міядзакі, декілька концертів для дітей та дорослих [8].

Як грамотний стратег та вмілий промоутер української культури, Ганна Карась розуміла величезне значення засобів масової інформації у сучасному світовому просторі. У 2002 р., керуючи управлінням культури ОДА, вона налагодила співпрацю із засобами масової інформації (ЗМІ), особливо з усіма провідними обласними електронними та друкованими ЗМІ. Кореспонденти цих інформаційних структур систематично висвітлювали обласні культурно-мистецькі заходи, подавали цікаві репортажі стосовно проблем галузі. Зокрема, обласне телебачення «Галичина» підготувало на замовлення управління до II Міжнародного фестивалю «Родослав» спеціальний відеофільм «Народне стрітіння», до якого включені програми автентичних фольклорних колективів області. З метою якомога ширшого охоплення інформацією про культуру області, управління започаткувало співпрацю із Всесвітньою службою радіо, були зроблені записи II Міжнародного фестивалю «Родослав» для радіотрансляції більше як на тридцять країн світу. Про культуру Івано-Франківщини багато друкували у часописі «Культура і життя» та журналі «Українська культура», а на Міжнародному телефестивалі «Різдво в Карпатах» провідні телекомпанії України та Румунії розповідали про культуру Прикарпаття на увесь світ [9, с. 30]. Протягом усіх подальших років Ганна Василівна не поривала зв'язків із ЗМІ. Можна стверджувати, що публікації у пресі, виступи у радіо- та телепередачах – це ще одна віха її культурно-громадської діяльності. Зокрема, Івано-Франківська обласна державна телерадіокомпанія «Карпати» започаткувала цикл радіопередач «Музична Шевченкіана української діаспори», присвячений 200-річчю від дня народження Кобзаря. У програмах музикознавець, член музикознавчої комісії Наукового товариства імені Тараса Шевченка Ганна Карась і журналістка Ольга Котюк знайомили слухачів із творчістю українського поета в музичній культурі української діаспори ХХ століття. У першій передачі радіоциклу, запис якої можна послухати на сайті обласної державної телерадіокомпанії «Карпати», Ганна Карась докладно охарактеризувала ораторію «Неофіти». Її автор – французький композитор українського походження Мар'ян Кузан [21]. Цікаві передачі за участю Ганни Василівни компанувала журналістка Марії Солодчук на радіо «Дзвони».

Ганна Василівна зуміла реалізувати себе і як сценарист та режисер-постановник. За її сценаріями та режисурою відбулись спортивно-мистецьке свято «Ніка», церемонія вшанування лідерів економічного прогресу «Тріумф», культурно-мистецький проект «Сорочку мати вишила мені», творчі вечори пам'яті (Лідії Дмитрів, Романа Юзви, Богдана Юрківа і ін.) та багато ін.

Ще одним мистецьким талантом Ганни Карась є ведення концертних програм та різноманітних шоу. Як приклад, у 2013 р. було презентовано українське музичне мистецтво в Австрії, Швейцарії та Італії. Близьку проведені Ганною Василівною концертні програми вокального колективу «Ладо» з Інституту мистецтв Державного навчального закладу «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» були високо оцінені в пресі [2; 19]. Тоді ж у Зальцбурзі (Австрія), на батьківщині геніального В. А. Моцарта, Ганна Василівна особисто регентувала Богослужіння в греко-католицькому храмі української громади¹. Цей факт висвітлює ще один вид її творчої діяльності, а саме як керівника і засновника хорових колективів.

Зокрема, Ганна Карась відома як багатолітній художній керівник і диригент народного аматорського хору «Первоцвіт» с. Микитинці (з 1991 р.), засновниця і регент хору «Миротворець» церкви Св. Володимира і Ольги УГКЦ (1996-2000 рр.) та хору церкви Архистратига Михаїла УГКЦ (від 2007 р.) в м. Івано-Франківську.

Відомий на Прикарпатті хор «Первоцвіт» – це один з найстаріших хорових колективів, заснований в 1890 році у с. Микитинці. Свого часу (1891–1914) керував хором відомий компо-

¹ Зі спогадів автора статті.

зитор Денис Січинський [4]. Очоливши колектив в 1991 року, Ганна Василівна не тільки зберегла кращі традиції хору, а й примножила його професійний рівень та збагатила репертуар творами сучасних композиторів, що в скорім часі принесло позитивний і плідний результат: «Він – лауреат обласних фестин духовної музики «Від Різдва до Великодня» (1992 р.), як переможець обласного конкурсу, присвяченого 50-річчю створення УПА, бере участь у святкуваннях з цієї нагоди у м. Києві (1992 р.), дипломант II-го ступеня обласного фестивалю «Наша дума, наша пісня», присвяченого 180-й річниці з дня народження Т. Г. Шевченка (1994), дипломант Першої Галицької хорової Академії (м. Галич, 1997 р.), учасник творчого звіту майстрів мистецтв і художніх колективів Івано-Франківської області в Національному палаці «Україна» (1999 р.), лауреат фестин духовної музики, присвячених 2000-річчю Різдва Христового (2000 р.), учасник Міжнародного шевченківського свята (Івано-Франківськ, 2001) <...>. Урочисте відзначення 100-річчя «Первоцвіту» відбулося на сцені обласного музично-драматичного театру ім. І. Франка 21 листопада 1999 р. за участю муніципального естрадно-симфонічного оркестру (керівник В. Чикирис), інших мистецьких колективів міста» [14, с. 5–6]. Робота з хором часто ставала для Ганни Василівни не стільки способом творчої реалізації себе як диригента, скільки душевною відродою, джерелом творчого натхнення. «Керуючи колективом майже двадцять років, часто задумуюся: «В чому феномен цього хору? Чому буревії ХХ століття не знищили його?» Мабуть, глибинна потреба української душі – перелити в пісню свої жалі і радості, сила традиції, особлива енергетика її засновників, керівників та учасників слугують основою діяльності хору, яка триває вже більше століття» [14, с. 3]. На даний час народний аматорський хор широко відомий на Прикарпатті та постійно приймає участь у культурно-мистецьких закладах, а його виступи широко висвітлюють ЗМІ. Як приклад, 16 березня 2014 р. у Народному домі с. Микитинці за його участю відбулася літературно-музична композиція «Кобзарева струна не вмирає», присвячена 200-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка. Свято розпочалося безсмертним «Заповітом». Також у виконанні хору прозвучали твори на слова Т. Г. Шевченка: «Думи мої», «У перетику ходила», «Учіться, брати мої», «Реве та стогне» і ін. [18]. З нагоди 23-ї річниці Незалежності України та відкриття пам'ятника Великому Кобзареві в с. Камінне після урочистої частини в сільському будинку культури відбувся святковий концерт за участю хору «Первоцвіт». У виконанні творчого колективу звучали патріотичні пісні, пісні про Україну, ліричні та українські народні пісні: «Україно», «Молитва до Богородиці», «Реве та стогне Дніпр широкий» та інші [3].

Влітку 2007 року парох парафії св. Архистратига Михаїла о. Михайло Білінський запросив Ганну Карась до організації та керівництва церковного хору. Згодом зорганізований хоровий колектив отримав назву «Світлодарі». Прагнучи представити хор серед інших колективів, готувалися різдвяні, страсні програми, які виконувалися у Катедральному Соборі Воскресіння Христового (2009), Першому Різдвяному фестивалі «Коляда на Майзлях» (2010), міських фестинах духовної хорової музики «Від Різдва до Великодня» (2011, 2012) [23] та інших заходах.

За участь у фестинах духовної музики «Від Різдва до Великодня», згідно розпорядження голови м. Івано-Франківська Віктора Анушкевичуса від 12.04.2012 р. № 209-р, хори «Первоцвіт» та «Світлодарі» під керівництвом Ганни Карась були відзначені подяками [20].

Сподвижницька праця Ганни Карась на культурній ниві була високо оцінена. Вона нагороджена багатьма грамотами Івано-Франківської ОДА та обласної ради, Івано-Франківського та Київського міських голів, мера м. Великого Новгорода (Росія), секретаріату Національної спілки журналістів України, Спілки театральних діячів України, Всеукраїнського братства ОУН-УПА, ювілейною грамотою та срібною медаллю Української греко-католицької церкви з нагоди 2000-річчя Різдва Христового (2000 р.), Патріархом Київським і всієї України-Русі Філаретом нагороджена орденом Святого Архистратига Михаїла (2003 р.) за заслуги з відродження духовності в Україні та утвердження Помісної УПЦ. Світлина Ганни Василівни у вишиванці свого часу прикрашала одну із сторінок журналу «Советская женщина». У 2003 р. вона стала почесним «золотим» членом міжнародної організації «Peace Stars» (Японія) [8]. 1 жовтня 2013 р. Івано-Франківська ОДА нагородила Ганну Карась почесною нагрудною відзнакою та премією. Так у Міжнародний день музики Ганна Василівна стала лауреатом зніційованої нею ж обласної премії в галузі музичного мистецтва імені Дениса Січинського. Та найбільша нагорода для ювілярки – це бачити, що втілені нею проекти та ідеї продовжують існувати й приносити позитивні результати для українського суспільства.

Зрозуміло, що в межах однієї статті не можливо вмістити достеменно всі дані про культурно-громадську діяльність ювілярки, які зі швидкістю світла продовжують множитись. Проте вже з представлених фактів стає зрозуміло, яку титанічну роботу в вищеокресленому спектрі майстерно проводила і як блискуче продовжує проводити Ганна Василівна. Звісно, що без особливого *мистецького* смаку, привитого їй протягом усіх років навчання музичних дисциплін та розуміння творчої «кухні», набутого під час концертних виступів, втримати високу планку та зробити якісно й неординарно культурно-громадську роботу було б доволі складно. Саме це, поряд з трудоголізмом та наполегливістю в досягненні поставленої мети, стало тією складовою її діяльності, яке вирізняло Ганну Карась з-поміж інших суспільних діячів Прикарпаття.

Звідси, відслідковуючи культурно-громадську діяльність Ганни Василівни Карась, можна класифікувати її за трьома **видами**: *функціонерська, комунікативна, творча*. **Функціонерська** включає в себе поняття управлінця (заступник і радник міського голови, начальник обласного управління культури, голова та член правління міських та обласних організацій і представництв) і вміщує декілька аспектів: **державний службовець** (завідувач відділом культури, заступник і радник міського голови, начальник управління культури області), **менеджер** (сприяння участі мистецьких колективів у концертах і фестивалях на провідних сценах країни та за кордоном), **організатор** (організація та проведення культурно-мистецьких проєктів), **стратег** (вироблення прогностичного наукового підходу щодо стратегії розвитку культури, ініціатор і автор розробок міської та обласної програм підтримки та розвитку української культури); **ініціатор** системи стимулювання в галузі культури (заснування міської та обласних мистецьких премій, проведення міського конкурсу «Людина десятиліття», відзнаки управління культури ОДА «За подвижництво в культурі Прикарпаття»). **Комунікативний** вид вміщує такі аспекти діяльності: координатор і промоутер національної культури (виступи на радіо і телебаченні, в пресі, в електронних соціальних мережах, у складі закордонних делегацій). **Творчий**, як і організаційний, становить декілька аспектів: **художній керівник, засновник і організатор мистецьких колективів** (художній керівник і диригент народного аматорського хору «Первоцвіт» с. Микитинці, засновник і регент хору «Миротворець» церкви Св. Володимира і Ольги УГКЦ та хору церкви Арх. Михаїла УГКЦ в м. Івано-Франківську); **засновник, режисер-постановник і куратор конкурсів, фестивалів, акцій, творчих вечорів** (автор творчої ідеї і режисер спортивно-мистецького свята «Ніка» (1999–2009 рр.), церемонії вшанування лідерів економічного прогресу «Тріумф» (2004, 2005, 2006 рр.), культурно-мистецького проєкту «Сорочку мати вишила мені» (2004–2008 рр.), Всеукраїнського конкурсу хорової музики ім. Д. Сичинського (2000), Всеукраїнського конкурсу вокалістів Ірини Маланюк (2007–2015 рр.), Міжнародного фестивалю хорової музики «Передзвін» (2000)); **ведуча мистецьких програм, концертів** тощо. Всі вони в процесі діяльності перегукуються один з одним, тісно переплетені між собою та рідко співіснують у «чистому» вигляді.

Цитуючи доктора мистецтвознавства Н. Савицьку, дозволю собі дещо перефразувати: «*Мистецький шлях є окремим, проте невід'ємним, виміром життєвого...*» [24, с. 93]. Запропонований нею термін «особистий масштаб життя» найбільш вдало характеризує неординарність особистої культурно-громадської долі Г. Карась, апіорі її власного «я» в нескінченній історії та цілеспрямованій еволюції української культури. Власне активна суспільно-мистецька діяльність – це її **modus vivendi** (*лат.* – спосіб життя), іншого не дано.

Про таких як Ганна Карась у сучасному світі говорять «selfmadewomen» – жінка, яка створила себе сама. І хоч нині ювілярка – це любляча і щаслива дружина, мама і бабуся, вона залишається однією з найактивніших культурно-громадських діячів та однією з найпомітніших постатей Прикарпаття на зламі століть. Шляхом подвижницької праці Ганна Василівна зуміла прищепити громадськості усвідомлення великої суспільної ваги культури для національного поступу, а також зміцнила престиж національної культури на світовій арені.

1. Актуальне інтерв'ю – Ганна Карась [Електронний ресурс] // ТК «РАІ». – 2 вересня 2013 р. – Режим доступу : trkrai.com.
2. Винник Л. «Ладом» з Прикарпатського університету виступив у Швейцарії [Електронний ресурс] / Любомир Винник // Вікна. – 12 квітня 2013. – Режим доступу : vikna.if.ua.
3. Відкриття пам'ятника великому генію, пророку... [Електронний ресурс]. – Режим доступу : nadrda.gov.ua/node/3013.

4. Вісті з приміських сіл [Електронний ресурс] / Західний кур'єр. – 18 листопада 2010. – Режим доступу : [zk.at.ua>news/visti_z_primiskikh_sil/2010-11-18...](http://zk.at.ua/news/visti_z_primiskikh_sil/2010-11-18...)
5. Всеукраїнський конкурс хорової музики ім. Д. Січинського : програма. – Івано-Франківськ, 2000. – 32 с.
6. Гнатишин-Скульська Н. Жінка-лідер / Квітослава Гнатишин-Скульська // Славні люди нашого міста. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2012. – С. 8–10.
7. Голомидова Н. «Тріумф» – ярмарок марнославства чи народне визнання?... [Електронний ресурс] / Наталка Голомидова // Галицький кореспондент. – Режим доступу : [gk-press.if.ua>node/6286](http://gk-press.if.ua/node/6286).
8. Документи про діяльність органів культури в місті Івано-Франківську та області // Приватний архів Г. Карась (фонд не описаний).
9. Доповідь начальника управління культури облдержадміністрації Г. В. Карась на розширеному засіданні колегії управління культури облдержадміністрації 06.02.2003 року // Первоцвіт. Інформаційний бюлетень. – Івано-Франківськ, 2003. – Вип. 9. – С. 6–37.
10. II Міжнародний фестиваль хорової музики «Передзвін». Програма. – Івано-Франківськ, 2002. – 32 с.
11. Заник В. Місто культурне: чотири роки формування обличчя // Вероніка Заник // «Західний кур'єр». – № 49. – 3 грудня 1999 р. – С. 3.
12. Заник В. Ми цікаві тим, що різні / Вероніка Заник // «Західний кур'єр». – № 41 (763). – 11–17 жовтня 2001 р. – С. 11.
13. Карась Ганна // Івано-Франківськ. Енциклопедичний словник / автори-упорядники : Карась Ганна, Діда Роман, Головатий Михайло, Гаврилів Богдан. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2010. – С. 210.
14. Карась Г. Від упорядника / Ганна Карась // «Первоцвіт» : з пісню у нове тисячоліття : Збірник творів із репертуару народного аматорського хору «Первоцвіт» Народного Дому села Микитинці, присвячений 100-річчю смерті Д. Січинського та 110-й річниці заснування колективу / упорядник Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2009. – С. 3–7.
15. Карась Г. Івано-Франківськ : культурно-мистецька хроніка Незалежності / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2001. – 289 с.
16. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Монографія [текст] / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
17. Карась Г. Незалежність дала нам свободу діяти / Ганна Карась // «Галичина». – 18 серпня 2001 р. – Ч. 125 (1407). – С. 7.
18. Микитинецька Шевченкіана [Електронний ресурс] // Івано-Франківська міська бібліотечна централізована система. – 08 квітня 2014 р. – Режим доступу : [mcbs.if.ua>index.php](http://mcbs.if.ua/index.php)
19. Михалків І. Івано-Франківське «Ладо» у Швейцарії / Ірина Михалків // Галичина. – 18 квітня 2013. – четвер. – С. 16.
20. Про відзначення подяками міського голови ... [Електронний ресурс]. – Режим доступу : pamvk.if.ua>dt/1852.
21. Про вплив творчості Шевченка на музичну культуру української діаспори розповідають на Івано-Франківському радіо [Електронний ресурс]. – Режим доступу : if.gov.ua/?q=print&id=21022.
22. Прохасько Т. Наші оркестранти отримали привітання з Будапешта / Тарас Прохасько // Експрес. – 17–25 квітня 1999 р. – Ч. 15 (408).
23. Б. а. П'ятилітній ювілей хору «Світлодарі» [Електронний ресурс] / Інформаційний центр парафії святого Архістратига Михаїла // Нова зоря. – Режим доступу : novazorya.if.ua>last/1021-2012-11-16-12-34-17.
24. Савицька Н. Типологічні моделі біографічних сценаріїв композиторів ХІХ – початку ХХ століть / Наталія Савицька // Музична україністика : сучасний вимір : збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упоряд. М. Ржевська. – К. ; Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – Вип. 2. – С. 93–100.

В статтє, благодаря разным источникам информации (архивные и прочие материалы, воспоминания), сполна освещается культурно-общественная и художественная деятельность доктора искусствоведения, профессора, Заслуженного работника культуры Украины Анны Васильевны Карась. Впервые определены и классифицированы виды этой деятельности, очерчено ее значение для украинской культуры.

Ключевые слова: культурно-общественная деятельность, искусство, культура, фигура, организация, управление.

The article completely finds out cultural, social and artistic activity of doctor of study of art, professor, deserved member of Ukrainian culture Hanna Karas on the basis of archival and sourced materials and personal reminiscences. First types of this activity are fixed and classified. The value of her's personality is outlined for Ukrainian cultural development.

Keywords: cultural and social activity, art, culture, figure, organization, management.

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА ДІАСПОРА

УДК 78.07(477.83/86)

Любов Кияновська, Олена Паріс

ЄВГЕН ЦЕГЕЛЬСЬКИЙ У ПАНОРАМІ УКРАЇНСЬКО-ЧЕСЬКИХ КУЛЬТУРНО-МУЗИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИРІЧЧЯ

У статті під кутом зору загальної панорами мистецького життя Праги міжвоєнного 20-річчя у контексті українсько-чеських зв'язків окреслені музикознавчі надбання вихованців «празької школи» та висвітлені основні положення дисертації Євгена Цегельського, одного з представників української діаспори, музикознавця, скрипаля, громадського діяча, директора Вищого Музичного Інституту у Перемишлі. Наукова праця митця відзначається виразною національною спрямованістю та увагою до питань широкого спектру, зокрема, підіймає тему галицької музичної культури в контексті інтеграційних зв'язків та взаємовпливів української та чеської музичних культур, що дає підстави констатувати про вагомні теоретичні здобутки у галузі музикознавства.

Ключові слова: Прага, виконавство, музикознавство, чесько-українські зв'язки, «празька школа», панславізм.

Утвердження професійного мистецтва на теренах Західної України із врахуванням її політичних, етнічних, естетичних потреб пов'язане із діяльністю митців, які в умовах польської експансії прагнули розвинути українську ідею духовним єднанням нації, вийти із провінційної замкненості, спростовуючи трактування меншовартості української культури та спрямувати свої зусилля у бік європейського професіоналізму.

На початку ХХ століття та у міжвоєнне 20-річчя становлення, розвиток і популяризація культурно-мистецького життя Галичини відбувались у тісних міжнаціональних контактах галицької інтелігенції з представниками інших європейських культур, серед них, передусім – з чехами. *«Зв'язки української та чеської культур сягають своїм корінням далекого минулого. На полі взаємного пізнання працювало чимало видатних українських та чеських діячів, представників різних галузей і різних часів. Хоча українців та чехів об'єднує спільне слов'янське походження і часом схожа історія, їхні прями контакти набувають особливо розквіту протягом останніх століть».* [1, с. 14].

Саме в цей період розпочався «ренесанс» інтересу до українсько-чеських зв'язків у різних сферах, в тому числі й в музичній культурі. Тема українсько-чеських взаємин викликала зацікавлення когорти науковців, які намагались виявити взаємовпливи двох культур та визначити основні напрямки творчих пошуків митців у контексті характерних для зазначеного періоду тенденцій розвитку музичної творчості. Про внесок чехів у справу розвою культури, науки, економічного та суспільного життя Галичини писали «львівський» чех Людвік Файгл у книзі «Сто років чеського життя у Львові» (виданій однією з культурно-просвітницьких чеських організацій «Чеською бесідою»), що засвідчує давні, доброзичливі і плідні стосунки Галичини та Чехії протягом ХІХ століття, коли вони були особливо активними; Олександр Колесса, професор Карлового університету у Празі – «Погляд на історію українсько-чеських взаємин від Х до ХХ ст.», в котрій видатний вчений здійснив спробу осмислити взаємини двох культур впродовж тривалого часу [6, с. 5].

В останні десятиліття ця багатогранна проблема ще раз привабила дослідників, особливо західноукраїнського регіону, для якого співпраця з чехами була вельми багатоманітною і плідною. Передусім вони концентруються на процесах, подіях та діяльності митців, які вдосконалювали свою професійну майстерність у навчальних закладах Європи, у тому числі і в Празькій консерваторії. Це наукові розвідки Л. Кияновської, С. Павлишин, В. Сивохопа, О. Мартиненко, Т. Росул, О. Попович та багатьох інших. І цей інтерес закономірний: *«Прага, це музичний осередок, де жила, вчилася й виховувалася більшість сучасних західньо-українських музиків і тому празька музична атмосфера безумовно відзначила свої впливи і на новій українській музиці»* [13, с. 31].

Повертаючись до міжвоєнного періоду, слід підкреслити, що більшість музикантів отримали спочатку професійну освіту в українських навчальних закладах, але з часом все гостріше відчувалася потреба розширення естетичного, творчого обрію. *«Саме до цього – до поглибленого музичного знання – і прагнули передусім митці молодшого покоління, саме це й змусило їх попрямувати в Прагу, один з найвидатніших центрів тогочасної музичної освіти, до*

того ж ближчого їм за духом, аніж інші значні європейські культурні осередки, завдяки своїй слов'янській духовності, спорідненості цілей і інтересів» [5, с. 101-108].

Композитори, музикознавці, виконавці активно виїжджали на студії до Праги, причому хронологічно цей процес тривав від 1905 до 1936 років. «Першим серед них був Василь Барвінський, за ним пішли Микола Колесса, Нестор Нижанківський, Роман Сімович, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Зиновій Лисько, Роман Савицький» [11, с. 15].

Про здобутки згаданих у статті проф. С. Павлишин митців написаний доволі об'ємний компендіум спеціальної літератури, проте «українське празьке музичне середовище» не обмежувалось цими кількома іменами. Одним із несправедливо забутих українських музикантів, тісно пов'язаних з Прагою, був Євген Цегельський (1912–1980) – випускник Празької консерваторії, директор Перемиської філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, концертуючий скрипаль та педагог.

Як відомо, провідними осередками науки, літератури і мистецтва в Празі були навчальні заклади – Український вільний університет, відкритий стараннями М. Грушевського у Відні (1921 р.) за структурою чеського Карлового університету та перенесений до Праги, де діяв упродовж міжвоєнного двадцятиріччя (при університеті засновується кафедра українського музикознавства під головуванням Федора Шешка); Український вищий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, відкритий Заходами Українського Громадянського Комітету (1923 р., професором і деканом музичного відділу був Федір Якименко); Українські студії образотворчого мистецтва (1923 р.); Карлів університет – найдавніший навчальний заклад на слов'янських землях і в Центральній Європі загалом, відкритий у 1347 р.; перша консерваторія центральної Європи, заснована 1808 р., у якій навчалась ціла плеяда діячів музичного мистецтва, яка своєю діяльністю і творчою працею заклала основи української музичної культури, утворивши так звану «празьку школу». «[...] Василь Барвінський, директор Музичного Інституту ім. Лисенка у Львові і вчитель майже всіх, без винятку, молодик західньо-українських музик, як композитор. Вихованець Праги, туди власне й спрямовував на науку всіх, хто бажав вивчати композицію. І за винятком тільки одного (Рудницького) всі туди й поїхали і там, у Празі, й позакінчували свої музичні студії» [12, с. 148].

Студіюючи у Празі, українські музиканти стають організаторами та безпосередніми учасниками найважливіших мистецьких процесів, демонструючи власні творчі досягнення та виконавську майстерність – музичних конкурсів, концертів, традиційних святкових вшануваннях пам'яті Т. Шевченка, М. Шашкевича, М. Лисенка. Міжнародна творча співпраця – це яскраве свідчення духовних і культурних взаємин представників різних національностей. Зростаюча виконавська майстерність співаків і музикантів була спрямована на популяризацію українського музичного мистецтва, підносила його авторитет, спонукала зарубіжних колег по мистецькому цеху до подальших творчих контактів.

За словами В. Барвінського – «Музичне життя Праги – хоча до війни пліло середньо прудкою струєю, все таки в достаточній мірі, хоч і з певною резервою захоплювало усі прояви новочасних течій та стремлень у музиці, та давало кожному змогу виробити собі менче-більше загальний образ образ сучасного розвою музичного мистецтва» [2, с. 58].

Серед розмаїття репрезентації стилів та національних шкіл, якими було наповнене музичне життя Праги, вартує згадки ряд українських мистецьких акцій, як, наприклад, концерт на честь Михайла Драгоманова, у якому виконувались твори Михайла Вериківського, Станіслава Людкевича та Нестора Нижанківського (1930 р.); виступ співачки Марії Сокіл, в програму якого включались українські народні пісні; концерт, влаштований українсько-литовським студентським товариством, в якому виступив молодий скрипаль Євген Цегельський, а також співак Еміль Гакен та піаніст із Закарпаття Дезидерій Задор [13, с. 24].

Після шести років навчання по класу скрипки у відомого професора І. Фельда Євген Цегельський отримав диплом виконавця-скрипаля. Саме празький період знаменує початок сольної діяльності музиканта, яка у подальшому буде відзначена критиками як виконавська майстерність високого художнього рівня зі свого роду новаторським виконавським стилем, про що довідуємось з численних рецензій у галицькій періодиці. Так, Станіслав Людкевич вказує, що головні позитивні прикмети музиканта – «[...]об'ємистий тон, чиста, солідна техніка, виразове, інтелігентне фразування та щира музикальна інтерпретація без ніяких манер або афектацій [...] скрипак вийшов повним переможцем та збирав заслужені й щирі оплески » [9, с. 585], «Євген Цегельський диспонує доброю технікою, шляхетним і нефорсованим тоном. Технічні і змістові проблеми переводить на прецизній ритмічній канві» [13, с. 62].

15 червня (1937 р.) у залі празької Міської бібліотеки на закінчення своїх скрипкових студій Цегельський зі значним успіхом виконав скрипковий концерт Баха E-dur [15, с. 80].

Отже, неповторна атмосфера Праги, інтенсивне концертне життя чеської столиці та спілкування з видатними музикантами – все це мало величезний вплив на формування артистичної індивідуальності та професійної зрілості митця.

Пізніше, працюючи у журналі «Українська музика», Цегельський відмітить, що *«Чеська Прага, через своє центральне положення, має дуже різноманітну музичну культуру. [...] Та найважливіше те, що Прага слов'янська. Це найдалі на захід висунена фортеця слов'янської культури. Справді цікаво тут жити музикові, бо завжди знайде щось таке, що його захопить»*. Згадуючи бурхливе життя чеської столиці з кількома оперними театрами, що укомплектовані оркестрами, хорами, солістами, балетом; філармонією з високим мистецьким рівнем, празьким радіо з чудовим симфонічним оркестром, іншими професійними та аматорськими оркестрами, хорами, ансамблями, солістами та диригентами, що переважно знаходяться на державному утриманні, митець акцентує, що *«скрізь зайняті тільки професійні музики, довго школені і вибрані. [...] звичайно, в таких умовах краще працювати й композиторам. Вони мають змогу почути свої твори в доброму виконанні, можуть компонувати для великого апарату виконавців»* [14, с. 31-33].

Українські музиканти не задовольнялись навчанням тільки у консерваторії, а, як правило, мали ще додаткову освіту, частіш за все у Карловому університеті, поглиблювали свої знання у Вищій школі майстерності. На основі захисту дисертацій з музикознавства вісім осіб отримали наукові звання в різних навчальних закладах: Дмитро Равич, Андрій Яковенко, Степан Масляк, Павло Маценко – в УВПІ (Український Вищий Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова (музично-педагогічний відділ), Зиновій Лисько і Стефанія Туркевич-Лукіянович – в УВУ (Український Вільний Університет), Федір Шешко і Євген Цегельський – у Карловому університеті [10, с. 10].

Музикознавча ділянка відзначалась виразною національною спрямованістю та увагою до актуальних питань широкого спектру, а розгляд наукових праць дає підстави констатувати про вагомі теоретичні здобутки, які реалізувались у різних напрямках. Це джерелознавчий та музично-текстологічний аналіз найважливіших нотних пам'яток української церковної музики (публікації Ф. Шешка, дисертація П. Маценка); виявлення і класифікація відомостей стосовно української музики та спроби створення концепції історії української музики (нариси Ф. Шешка та Д. Антоновича); внесок в українську біографістику (понад 20 наукових розвідок та статей-спогадів); укладення бібліографічних довідників як з української, так і з чеської музики (робота Ф. Шешка в Архіві Слов'янської музики при Слов'янському інституті в Празі); висвітлено роль українських компонентів в окремих творах українських, російських та чеських композиторів (дисертації С. Туркевич-Лісовської. З. Лиська, А. Яковенка та ін.); здійснено спеціальні дослідження з питань чесько-українських взаємин (дисертації Ф. Шешка та Є. Цегельського) [10, с. 12].

Євген Цегельський вивчав музикознавство та історію музики у професора Зденека Неєдли в Карловому університеті, і по закінченню університету отримав диплом доктора філософії. Його дисертація, захищена у 1936 р. під назвою «Чехи і галицько-українська музика XIX ст.» докладно аналізує чесько-українські взаємини та заторкує ряд важливих проблем, пов'язаних з європейськими контактами української музичної культури. Оскільки ця праця мало відома широкому загалу і до сьогодні залишається поза увагою українських музикознавців, варто присвятити їй основну частину статті.

Основне коло завдань, які намагається дослідити музикознавець у дисертації можна окреслити наступними тезами:

- галицька музична культура в контексті інтеграційних зв'язків;
- впливи чеських музикантів, які працювали і гастролювали в різних регіонах України на розвиток професійної освіти, виконавства та музичної думки;
- взаємопроникнення та взаємовпливи української та чеської музичних культур;
- полеміка з ідеологами так званого загальнослов'янського руху в галузі музикознавства.

Отже, можна стверджувати розмаїтість розглянутої в дисертації тематики і віднести дослідження Євгена Цегельського до одного з найсерйозніших досліджень в руслі «Україна і світ». Окрім ґрунтовного дослідження українсько-чеських зв'язків центральне місце в праці займає теорія панславізму як надзвичайно важлива суспільна та філософська проблема, яка особливо актуальна в наш час в умовах міжнаціональних конфліктів.

Ідеологія панславізму більше двох сторіч привертала увагу науковців, мислителів, прогресивних діячів та зазнавала різних модифікацій у наукових дослідженнях і впродовж історії не мала однозначного і закінченого вигляду. Звертає на це пильну увагу і Євген Цегельський: *«Ентузіасти всеслов'янської ідеології мріяли про єдину слов'янську державу, яка б охоплювала величезні території, об'єднувала всі слов'янські народи в єдину спільність. Деякі навіть йшли так далеко, що хотіли створити єдину слов'янську мову»* [16, с. 84] (Я. Геркель, Я. Рудницький). Складний та багатогранний процес творчої взаємодії в перших десятиліттях ХХ ст. сформував коло полеміки, мистецьких інтересів та зацікавлень, репрезентував найбільш помітні постаті музикознавців, композиторів та фольклористів у напруженій середовищі наукової Праги. Наукові семінари, конференції, гуртки, у тому числі і ті, до яких належали молоді українські інтелектуали, зокрема Празький лінгвістичний гурток, часописи, зокрема *«Slovo a slovesnost»* визначили інтенсивне зацікавлення історією філософії багатьох науковців на слов'янському ґрунті. Серед них виділяється учений-лінгвіст Дмитро Чижевський, чий внесок в історію науки пов'язаний з порівняльним вивченням слов'янських літератур у душі чеської (празької) школи компаративістики. Він був професором філософії Українського вищого педагогічного інституту імені Михайла Драгоманова, викладачем Українського вільного університету та, що особливо слід наголосити, – членом Інституту славистики в Празі, закладу, який став науковим осередком, пов'язаним з порівняльними дослідженнями історії слов'янської філософії та літератур слов'янських народів, відкриваючи тим самим для чеської філософської думки та гуманітарної науки нові напрями дослідження [3, с. 301-303].

Євген Цегельський висвітлює у своїй праці ці актуальні питання, не лише детально аналізуючи та порівнюючи концепції діячів-ентузіастів всеслов'янської ідеології, але й повертаючи ідею панславізму на музичний ґрунт. Його дослідження віддзеркалили широту зацікавлень молодого вченого та стали складовою частиною чеської та української музично-наукової думки. *«Зібрати найхарактерніші пісні всіх слов'янських народів – це давно було ідеалом фольклористів. З точки зору текстів цього ідеалу було досягнуто, з музичного боку – ні»* [16, с. 65].

Ідеї панславізму сприяли визначенню напрямків інтеграції слов'янства, тому для Цегельського в його музикознавчих концепціях важливим є звернення до слов'янського минулого, його спільних витоків. Кожна національна культура, контактуючи з іншою, намагалась довести свою цінність та привабливість, створюючи своєрідну атмосферу, духовну спільність та пошук спільних форм та синтезу мистецтв. Результатом такої художньої взаємодії стали творчі доробки в рамках окресленої національної культури, в яких свідомо залучено компоненти сусідніх культур на рівні тематизму, використання фольклорних та образно-тематичних елементів. Виходячи з цього, предметом наших зацікавлень є дослідження і аналіз важливих складових чинників у вивченні процесів міжнаціонального культурного синтезу в контексті основних положень наукової праці Євгена Цегельського.

Дослідник вважав за необхідне зазначити значущість фольклорної традиції в духовному житті нашого народу у складних суспільно-політичних умовах польської та московської експансії. Головними етноінтегруючими показниками української нації стали *«...гарні пісні, казки, костюми, звичаї і под. Захоплення збиранням цього всього зростало. Ідеалізували народ, в оповіданнях і віршах воскрешали його історію (наприклад, т. зв. Українська школа в польській літературі), особливо в часи козаччини давали цьому значний поштовх»* [16, с. 41].

У зв'язку з цим, на думку Цегельського, особливого значення набуває організація навчально-виховних закладів та спрямованість їх діяльності на засвоєння національних гуманістичних традицій, в тому числі – вивчення мови та особливостей історії, культури, національних традицій, що закономірно привело до вдосконалення літературної та фольклористичної діяльності – написання та видання українських книжок, збирання народних пісень та укладання збірок, які зацікавлюють не лише з точки зору тексту, але й музики. Саме народна пісня становить суттєву складову при визначенні історичного обличчя нації та її місця у світовій культурі, тому практика записування, а пізніше й друкування фольклорних джерел набула значного поширення й розвитку як на українських територіях, так і на інших слов'янських теренах.

Давнім ідеалом фольклористів було зібрання найхарактерніших ознак пісень усіх слов'янських народів. У фундаментальній праці *«Українська усна словесність»* Ф.Колесса вказує, що найдавніший запис української народної пісні віднайдено в чеській граматиці

Благослава (1550–70 рр.), як *«зразок слов'янського говору сумежного із словацькими, зазначаючи, що тією мовою зложено дуже багато пісень і віршів»*, а з XVII ст. маємо вже значне число записів. *«Виявляється, що вже в XVII. в. українська народна пісня мала свій цілком вироблений поетичний стиль, велике багатство віршових форм, та що її зміст був сильно розгалужений – а до цього причинилися шкільні й західні впливи»* [7, с. 8-9].

Цегельський приділяє велику увагу історичним витокам, простежує шляхи поширення українського фольклору чеськими вченими. Так, він згадує про те, що у 1790 році у Петербурзі з'явилася збірка російських і українських народних пісень, підготована чехом Яном Прачем, композитором і вчителем музики, який аранжував зібрані ним пісні в загальнокультурному, загальноєвропейському стилі. Цегельський зазначає, що ця збірка цінна тим, що містить найстаріші записи українських пісень, а та обставина, що її автором був чех, дозволяє подати її у списку збірок, укладених чеською рукою, хоч і написана вона російською.

Не менший інтерес для дослідника складає XIX ст. Цегельський згадує імена Вацлава Дундера, Гінека Воячека, Йозефа Вашака, Франтішека Черни та ін. Цікавим етнографічним дослідженням стала праця Ігнаца Гануша *«Die Wissenschaft des slawischen Mythos»*, у якій чеський вчений з'ясовує проблеми походження та еволюцію слов'янського міфу, його зв'язки з міфологіями інших народів. Праця відзначається глибиною теоретичного матеріалу та ґрунтовною класифікацією слов'янських міфологічних істот. У колі інтересів Цегельського перебувають праці й слов'янських (головно чеських) вчених Павла Шафарика, Яна Коллара, Карла Копітара, Павла Добровського та ін.

У цьому контексті вчений згадує про дослідження з фольклористики та етнографії Михайла Максимовича який особисто листувався з Шафариком. Здійснюючи перші видання українських народних пісень (*«Малоросійські пісні»* (1827), *«Українські народні пісні»* (1834)), він розглядає їх у порівняльному аналізі з польськими та російськими творами, вказуючи на зв'язок із слов'янською міфологією, звичаями та обрядами, тим самим дає поштовх для інших досліджень у галузі україністики.

Провідним дослідником україно-чесько-словацьких зв'язків був Михайло Мольнар, автор понад 500 друкованих праць, більшість яких висвітлює різні аспекти культурних взаємин слов'янських народів. Науковець доводить, що українські пісні, які набули поширення, мали істотний вплив на творчість багатьох діячів у галузі культури, зокрема, на оригінальну творчість поета Сама Халупки, видатного словацького просвітителя Людовіта Штура та інших.

Вершиною у цій галузі, на думку Цегельського, стала наукова діяльність Людвіка Куби (1885) – чеського живописця, етнографа, музикознавця, який, мандруючи по слов'янських землях мав можливість пізнати характер кожного народу. Результатом його зацікавлень стали *«Збірка народних пісень, що стали народними, всіх слов'янських народів»* (у збірці налічується 130 творів як з Галичини, так і з Великої України) та 15-томна антологія *«Слов'янство у своїх піснях»* на 16 мовах. Особливу увагу Куба звертав на народне багатоголосся, яке вважав виявом великої музичної обдарованості українців. Як визнаний лідер слов'янської фольклористики, Куба виступив на конгресі *Des Internationalen Musikvereins* з блискучою доповіддю про народну пісню. Його діяльність заслужено була оцінена російським композитором П. Чайковським, з яким Куба мав переписку щодо укріплення міжнаціональних творчих зв'язків та подарував примірник своєї праці *«Слов'янство»*. *«Ваш гарний збірник дуже цікавить мене і я час від часу присвячую свій вільний час вивченню його. Якщо дозволите, коли-небудь я висловлю Вам про прекрасну працю Вашу деякі відверті мої судження, – але можу тепер вже сказати, що схилиюсь перед чудовими якостями вашої збірки.[..] Щойно я переглянув вказані Вами пісні моравські та словенські та знаходжу їх дійсно наповненими чарівної принадності»* [4, с. 12].

Серед істориків, літераторів та теоретиків, дискутуючих над питанням про створення так званої *«всеслов'янської музики»* Цегельський передусім згадує імена Шафарика, Ріттерсберга, Конопасека, Коубека, Челаковського, Запа. Важливим завданням для них стало не лише збирання та пізнання етнографічного матеріалу; вони розробляли ідею міжслов'янської спільності, досліджували етногенез слов'янських народів, їхні мови, фольклор та історію, сприяли розвитку слов'янознавства в інших країнах.

Серед публікацій XIX ст., на які спирається Цегельський, варто виділити наступні, зазначаючи їх хронологічні віхи. У 1825 році Йозеф Ріттерсберг видав працю *«Národní písně sebrane Ritřem z Rittersberga»*; відомий чеський історик Карел Яромір Ербен (1810–1870) у своїх працях (*«Pisně národní v čechách»* – 1842–45, *«Prosto narodni české písně a řicadla»* – 1862)

використовував традиції давніх етнографічних досліджень, обробляв зібрані ним пісні, в яких вбачав духовний зв'язок зі всім слов'янським світом; етнограф Франтішек Ржегорж вивчав українську культуру на теренах Галичини і був автором близько 120 праць і статей, друкованих у чеських, збірках, журналах (зокрема у журналі *Slovanský přehled*); в Моравії активну діяльність розгорнув Франтішек Сушіл («Moravské národní písně s nářevy do textů vázányými» –1835).

Але найбільша заслуга у цій справі належить Франтішеку Ладіславу Челаковському, який на протязі багатьох років збирав, перекладав та видавав твори слов'янської народно-пісенної творчості (3 томи «Slovanské národní pěsní» (1822–27), одне з найповніших видань чеських, моравських, словацьких, сербських, російських, польських, болгарських та українських пісень). Хоча згадані збірки були лише спробами записування або переписування текстів і мелодій пісень, робота чеських фольклористів, як відмічає Цегельський, заслуговує визнання з огляду на констатацію загальнослов'янських зв'язків, на інформування чеської публіки про українську народну пісню.

Судячи з основних положень, викладених вченим, можна зробити висновки, що проблемами так званої «всеслов'янської музики» займалися, в основному, Карел Зап, Людвіг Ріттерсберг і Макс Конопасек. В першу чергу ідеологи панславізму звертались до народної пісні різних народів, та, відштовхнувшись від неї, прийшли до цілковито протилежних результатів. Основним поставленим питанням було визначення коренів праслов'янської, первісної музики.

Колискою всього слов'янства мали вважатися землі східної Галичини, тому пра-слов'янською музичною основою стала пісня українського народу. Особливо детально зупиняється автор на зв'язку співу з визначенням характеру певного народу. Він подає думки чеських вчених, наприклад, чеського патріота Карла Запа щодо спільних ознак слов'янської музики. З одного боку «*пристрасність, сумний, ніжний, мінливий, але виразний звук*», з іншого – «*бадьорість і внутрішня сила*». Натхненний ідеалами слов'янської єдності, Зап, перебуваючи у Львові, продовжував літературну й наукову діяльність, писав листи зі Львова, що друкувалися у часописах «*Květy*» і «*Vlastumil*». «*Як етнограф К.Зап аналізував подібність між народами чеським і словацьким, з одного боку, та українським – з другого, їхнє географічне положення, мову, антропологічні риси українців, звичаї. Він висловив припущення, що спільне коріння, давня колиска цих народів могла знаходитися десь під Карпатами, на території нинішньої Польщі та Галицької Русі*» [8, с. 151].

Аналізуючи діяльність Ріттерсберга – етнографа, літератора, композитора, перекладача, художника, ще одного «поборника слов'янської справи», що займався проблемою панславізму у музиці як у теоретичному обґрунтуванні, так і практичному втіленні, Цегельський відзначає важливість його наукових досліджень для створення професійної національної музики та використання народних мелодій у композиторських творах, чим випередив діяльність Гостінського і Сметани на 30 років. Для прикладу музикознавець наводить його статтю «Думки про слов'янський спів» (надруковану в чеському музичному журналі «*Ost und West*» в 1843 році, та перекладену І. Головацьким українською), оскільки вона торкається кола окреслених проблем [16, с. 86]. Серед основних положень статті, на думку Цегельського, чільне місце у розвитку народного духу та життя займає унікальний комплекс мови певного народу як найважливішої етнічної ознаки та його пісенних традицій, у тому числі і старого церковного слов'янського співу як майбутньої духовної основи слов'ян. Полемізуючи з Ріттерсбергом щодо ритміки та специфічного характеру українських пісень, зауважує, що підняті ним проблеми перевищували можливості тогочасних наукових досліджень, вказує на критичні зауваження професорів Горака та Неєдли щодо згаданої статті.

Ріттерсберг розглядає слов'янські народності окремо, у зв'язку з різними впливами географічного і культурного середовища, але відзначає наявність споріднених ознак, які дають можливість визначити основу слов'янської пісні. Хоча, на думку Ріттерсберга, деякі українські пісні спільні з чеськими, він не погоджується, що меланхолійний характер українських мелодій панує у всіх слов'ян. «*Малоросійські пісні відрізняються не тільки зовнішніми ознаками, а, в основному, глибоким почуттям, яке міститься в них: вони серед слов'янських пісень найсумніші*» [16, с. 89].

В іншій статті Ріттерсберга «Прабатьківщина слов'янського співу» частина теперішньої Східної Галичини та Поділля вказані як прабатьківщина слов'янської пісні. «*Говорячи про цю землю, праматір теперішніх 80-ти мільйонів слов'ян, виховательку їх сердець, почуттів, образності і пісень, про землю, що промовляє до своїх синів тисячами голосів, яких чужинець*

не розуміє, мусимо звернути особливу увагу на те, що вплив цієї землі на дух і народну поезію був потрійним: оптичним, моральним, історичним» [16, с. 92]. Цегельський пов'язує теоретичні розмірковування Ріттерсберга з його власною композиторською діяльністю, яка стала «творчою лабораторією» для втілення його наукових ідей, але водночас вказує, що такі спроби не завжди були вдалим, музичні цитати звучали штучно та неприродно, нагадуючи «тим українським характером твори тогочасних польських дилетантів-любителів». Слабкі музичні твори, більшість з яких написана у салонному стилі і з точки зору техніки та творчої фантазії (у дисертації Цегельського примітками є посилання на нотні зразки, які, швидше за все, втрачені).

Ідеї Ріттерсберга розвинув Макс Конопасек – композитор, етнограф, вчитель музики, також палкий прихильник ідеї загальнослов'янської музики. Відзначаючи його роль в історії панславизму а також музичну обдарованість, Цегельський вказує на помилки у теоретичних концепціях. Свою літературну діяльність з зазначених питань Конопасек почав статтею «На якому ґрунті народиться слов'янська музика?», у якій здійснював пошуки спільних коренів у фольклорі слов'янських народів, вважаючи таким джерелом українську коломийку. Водночас він відмічав, що справжня слов'янська музика побутує і серед польського селянства, і саме її красу відчув Шопен. Відзначаючи завдання чеських митців, пише: «Наше завдання домогтися таких засобів і способів, з допомогою яких ми змогли б зробити для всеслов'янської музики те, що він /Шопен/ зробив для польської музики» [16, с. 100].

Цегельський погоджується з думкою Конопасека стосовно існування певних спільних ознак у слов'янських культурах, передусім у ритміці, мелодії, а також формальній будові (у цьому контексті він наводить доповідь дослідника народної музики К. Квітки, виголошену на засіданні етнографічної комісії Української Академії Наук (1924) «... В українській народній музиці помітний вплив старої чесько-словацької музики. Особливо що торкається ритму, то можна вважати цей вплив безпосереднім»), але ідею створення всеслов'янської музики вважає парадоксальною [16, с. 102]. Продовжуючи полеміку з Конопасеком, вчений вказує на хибність тверджень щодо можливостей визначення тієї чи іншої мелодії, спільної для кожного зі слов'янських племен, праслов'янською і тому говорить про неможливість створення на її основі професійної всеслов'янської музики.

Інша стаття, яка зацікавила Цегельського – «Аналіз питань слов'янської музики» – висуває ідею стосовно можливості створення професійної всеслов'янської музики на основі мелодій, спільних для дво- або більше слов'янських народів. Притому такою праслав'янською мелодією він називає галицько-українську або «русинську коломийку». Але суперечить сам собі, бо справжнім представником «всеслов'янської ідеології» знову ж таки визнає Шопена, який об'єднав суто польські і загально романтичні джерела, а інші слов'янські впливи (зокрема української мелодії у ноктюрні №7) є спорадичними. Наведемо дві дуже показові цитати зі статті Конопасека, з якими найбільше полемізує Цегельський і котрі є квінтесенцією його теоретичної концепції.

1. «Народна пісня має звільнитися «від усяких штучних прикрас». Цим ми досягнемо її первісного вигляду і її легше буде захувати до одного з трьох типів польсько-слов'янської пісні. Два типи – у твердій тональності, третій – у м'якій. Перший тип, який рухається у малому діапазоні – старший. Зразком є мазур. Другий тип – молодший, виник з першого, але розширив свій мелодійний діапазон і збагатився ритмічно. Це – краков'як. Третій тип – мінорний, характерний для пісень українців. Від них перейшов до польської пісні. Чеська пісня має типи перший і другий. На основі «вдалої мелодії» треба працювати далі. Використовуючи один зразок (наприклад, мазур) можна вибудувати сотню творів» [16, с. 105].

2. «Справжньою слов'янською музикою, яка в старі часи, тобто ще до часів Велико-моравського князівства була спільною для всіх слов'ян, є музика русинська (тобто галицько-українська)». Конопасек доводить це тим, що український народ, живучи в примітивних умовах і не стикаючись з іншими неслов'янськими впливами, зберіг свою первісність і завдяки цьому стоїть найближче до давніх слов'ян. Тому кожен слов'янин мусить прийти до цього народу, «якщо хоче на власні очі і вуха пересвідчитися, хто були його предки, як жили, як думали, як відчували, як говорили і співали, як харчувалися і одягалися і яким був їх побут, мораль і звичаї».

Основні контраргументи Цегельського стосуються української пісні: «Конопасек твердить, що характер української пісні – мінорний. Це не відповідає дійсності. Знаємо, що саме українці, у порівнянні з росіянами, мають багато веселих пісень в мажорі». Разом з тим музикознавець погоджується з твердженням щодо наявності спільних рис у характері україн-

ських пісень, незважаючи на їх велику різноманітність, але відразу ж суперечить Конопасеківі відносно незмінності пісні протягом століть, яка ніби-то не підлягла впливам неслов'янських народів: *«Впливи візантійсько-грецькі, болгарські, потім татарсько-турецькі, угорські та інші (наприклад, італійські, німецькі – за посередництвом студентів Києво-Могилянської академії, де співали твори Палестрини і Баха) повністю заперечують твердження Конопасека про чистоту української пісні. Дійсно, є у нас цікаві архаїчні зразки /наприклад, пісні на трьох тонах, як «Щедрик», чи у діапазоні квінт і кварт/, але не можна вважати, що це явище загальне, що це пісня первісна і праслав'янська. Можна сумніватися і в тому, чи коломийки є первісною формою всіх українських пісень. Куди, в такому випадку, зарахувати історичні думи, які з ритмічною структурою коломийки не мають нічого спільного? А інші танці – козачок, аркан, які ритмічно відрізняються від коломийки, – ми також не можемо виключити із списку українських танців або зарахувати до коломийок».*

Продовжуючи полеміку, Цегельський звертається до найважливішої, на його думку, проблеми – що має бути основою професійної української музики, відразу ж відкинувши коломийку як фундаментальний жанр, на якому зростає вся національна інтонаційність, оскільки вчений вважає, що коломийка не репрезентує українську народну пісню в цілому. Не допоможе їй стати основою української музики і порада Конопасека, звільнити коломийку від прикрас, тому що тоді вона втратить свою привабливість і частину своєї характерності. Але разом з іншими танцювальними мотивами, з меланхолійною піснею, думою, церковним кантом, обрядовими піснями насправді стане основою української професійної музики. Згадує Цегельський і відповідь Отакара Гостінського (чеського історика музики, естетика, музичного критика та громадського діяча) на цю статтю Конопасека: *«Тільки той, хто зовсім недооцінює сутність мистецтва, його культурні відносини, може прийти до думки, що напрямки розвитку сучасного мистецтва і мистецтва майбутнього може визначити археолог».* Все ж, незважаючи на недоліки сформульованої ним теоретичної концепції, Макс Конопасек чітко сформулював постулати всеслов'янської ідеології в музиці, що давно вже цікавило чеських патріотів (Гінек, Воячек, Зап), хоча після кристалізації у його статтях вони виявилися нежиттєздатними.

Подібно до Ріттерсберга, Конопасек намагався утвердити на практиці свої теоретичні погляди. У цьому плані показовим видається його твір - «Слов'янки» (музичні приклади в дисертації Цегельського також відсутні, хоча в тексті зустрічаються на них посилання). Це короткі салонні п'єси, які складають цикл «оригінальних п'єс для фортепіано». Вірний своїй теорії, автор написав твори на основі різних слов'янських наспівів, для яких сам збирав матеріал. Критичний аналіз «Слов'янок», зроблений Цегельським, доводить, що єдиної всеслов'янської мови, всупереч своїм теоріям, Конопасек знайти не зміг.

Отже, ця полеміка переконує нас, що українська культура таки досліджувалась європейськими вченими і, хоча вони не завжди приходили до адекватних висновків, однак, віддавали належне колосальному художньому потенціалу нашого народу, вираженому у фольклорній спадщині. Вивчення чеськими діячами ладових, ритмічних, фактурних та інших структурних елементів, спроби інтегрування їх на правах загальнонаціональних особливостей фольклору у професійну творчість, тобто створення абстрактної загальнослов'янської моделі були заздалегідь приречені на поразку, містили небезпеку руйнування національних рис, які не можуть бути зведеними до спільного знаменника. Лише у розмаїтості національних традицій можливе збереження автентичних ознак та їх творчий розвиток.

Мета ж Євгена Цегельського, яку він успішно досягнув у своєму піонерському дослідженні, – розставити правильні акценти, скорегувати теоретичні концепції іноземних вчених, зберігши те цінне, що міститься в їх дослідженнях, і водночас вибудувати власне бачення загальнослов'янських зв'язків у музичній культурі та особливо – наголосити роль чеської культури, яку недаремно називали «консерваторією Європи» ще з доби класицизму, у відкритті української культури європейським суспільством, провести паралелі між обома потужними слов'янськими духовними ареалами.

1. Айдачич Д. Славістичні дослідження : фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі / Деян Айдачич – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. – 307 с.
2. Барвінський В. Музичне життя у Празі чеській / Василь Барвінський // Музичний вістник. – Львів : Тов-во ім. М. Лисенка, 1930. – I півріч. – С.58-61.

3. Блашків О. Дмитро Чижевський і наукова Чехословаччина 1930-х рр. / Оксана Блашків // Проблеми історії України: факти, судження, пошуки: Міжвідомчий зб. наук. пр. – Вип. 21 / відп. ред. С. В. Кульчицький. – К. : Інститут історії України НАН України, 2012. – 322 с.
4. Бэлза И. Из истории русско-чешских музыкальных связей. Письма Чайковского к Л. Кубе / вступ. статья и комментарии Игоря Бэлзы / Игорь Бэлза. – М. : Гос. муз. изд-во. – М. – 1955. – 108 с.
5. Кияновська Л., Пороховник Ю. «Празька школа» львівських композиторів та їхня роль у музичному житті краю / Любов Кияновська, Юрій Пороховник // Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство». – Львів : ВЦ ЛНУ ім. Франка, 2005. – Вип. 5. – С.101-108.
6. Колесса М. Книжка та була би цінною не тільки для чехів, але і для нас / Микола Колесса // Чехи в Галичині: Біографічний довідник / уклад.: О. Дрбал, М. Кріль, А. Моторний, В. Моторний, Є. Топінка. – Львів : Центр Європи, 1998. – 120 с.
7. Колесса Ф. Українська усна словесність / Філарет Колесса. – Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1938 (Друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка). – 643 с.
8. Кость С. «Стежки і прогулянки по Галицькій землі» Карела Запа як джерело досліджень з української етнографії / Соломія Кость // Проблеми слов'язнавства: зб. наук. праць / відпов. ред. Володимир Чорній. – Львів, 2009. – Вип. 58. – С. 151–157.
9. Людкевич С. Скрипковий речиталь Є. Цегельс / упоряд., ред., переклади, примітки і бібліографія З. Штундер / Станіслав Людкевич. – Львів : Дивосвіт, 2002. – 816 с.
10. Мартиненко Оксана. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) : автореф. дис. канд. мист. : спец. 17.00.03 / Мартиненко Оксана Василівна; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – 20 с.
11. Павлишин С. Львівські музиканти а «празька школа» / Стефанія Павлишин // Союз Українських Професійних Музик у Львові : Матеріали і документи. – Львів, 1997. – 144 с.
12. Рудницький Антін. Українська музика : Історико-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406с.
13. Українська музика. – Львів, 1937. – Ч.2. – С. 12–28.
14. Українська музика. – Львів, 1937. – Ч.3. – С. 29–44.
15. Українська музика. – Львів, 1937. – Ч.5–6. – С. 61–84.
16. Цегельський Є. Чехи і галицько-українська світська музика у ХІХ столітті (взаємозв'язки) / Євген Цегельський // О. Паріс Музикознавча спадщина Євгена Цегельського. – Рукопис дипломної роботи. – Львів, 1994. – (Архів Львівського Державного Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка).

В статтє под углом зрения общей панорамы художественной жизни Праги межвоенного 20-летия в контексте украинско-чешских связей очерчены музыковедческие достояния воспитанников «пражской школы» и освещены основные положения диссертации Евгения Цегельского, одного из представителей украинской диаспоры, музыковеда, скрипача, общественного деятеля, директора Высшего Музыкального Института в Перемышле. Научная работа музыковеда отмечается выраженной национальной направленностью и вниманием к вопросам широкого спектра, в частности, затрагивает тему галицкой музыкальной культуры в контексте интеграционных связей и взаимовлияний украинской и чешской музыкальных культур, что дает основания констатировать о весомых теоретических достижениях в области музыковедения.

Ключевые слова: *Прага, исполнительство, музыковедение, чешско-украинские связи, «пражская школа», панславизм.*

The article outlines the musicological heritage of the pupils of Prague school in interwar period of the 20-th in Prague in the context of Ukrainian-Czech relations and considers the main points of the dissertation of Yevhena Tsehelskogo, one of the representatives of Ukrainian Diaspora, musician, violinist, public figure and Director of the Higher Institute of Music in Peremyshl. The scientific work of the artist is remarkable for the clear national direction and enlightens a wide range of issues, in particular, the theme of Galician music culture in the context of integration and interconnection between the Ukrainian and Czech musical cultures, which gives grounds to state about significant theoretical achievements in the field of musicology.

Keywords: *Prague, performance, musicology, Czech-Ukrainian relations, Prague school, Pan-Slavism.*

СОФІЯ ДНІСТРЯНСЬКА – ПРИЗАБУТА УКРАЇНСЬКА ПІАНІСТКА,
МУЗИЧНИЙ ПЕДАГОГ ТА КРИТИК¹

Софія Дністрянська (1882–1956) після закінчення Віденської академії музики і мистецтв по класу фортепіано відкрила приватні музичні школи у Відні, Празі та Ужгороді. Після Другої світової війни працювала вчителькою у державних музичних школах у Трnavі, Середі (Словаччина) та Вейпртах (Чехія). Часто виступала з власними фортепіанними концертами та концертами своїх учнів, а на музичні теми публікувала статті у періодичній пресі. Збережену частину її архіву автор передав краєзнавчому музею в Ужгороді, де його фахово опрацювали Іван Орос та Ганна Карась. 2001 року її останки було перевезено із Вейпрт в Ужгород та урочисто перепоховано біля чоловіка Станіслава Дністрянського (1870–1935).

Ключові слова: Софія Дністрянська, Станіслав Дністрянський, українська діаспора, фортепіанна музика.

В усіх документах особистого архіву визначної української піаністки, педагога та критика Софії Дністрянської, який я передав у фонди Закарпатського краєзнавчого музею [17] та в інших статтях про неї наведено дату її народження 24 жовтня 1885 року. Цю дату я наводив й у своїх статтях про Софію Дністрянську [10–15]. Вже після їх опублікування в метриці народжених м. Тернополя, яка зберігається в обласному архіві Тернопільської області, мені вдалося з'ясувати, що вона народилася на три роки раніше. Ця дата не викликає сумніву. Залишається відкритим питанням, чому Софія Дністрянська все життя вважала себе на три роки молодшою та чи вона знала справжній рік свого народження. Мені здається, що ні.

Отже, Софія Дністрянська народилася 24 жовтня 1882 року в Тернополі. Її батько Лев Рудницький був директором Тернопільської, пізніше – Львівської гімназії, мати Емілія (дівооче прізвище Таборська) – дочкою священика, вірменського походження. В молодому віці Софія стала круглою сиротою і «виховувалася» братами: Левом Рудницьким (1875–1930; пізніше суддею у Сяноці), Степаном (1877–1937; засновником української наукової географії) та Юрієм (1884–1937; майбутнім письменником, що під псевдонімом Юліан Опільський видав кілька історичних романів). В дійсності вона від дитинства, як єдина жінка в сім'ї, опікувалася братами.

В 1901 році Софія вийшла заміж за професора Львівського університету Станіслава Дністрянського (1870–1935) [1; 14; 19] і Тернопільську гімназію у 1903 році закінчила заочно. Паралельно навчалась у польській консерваторії Галицького музичного товариства Кароля Мікулі (клас фортепіано Еразма Островського). Консерваторію піаністка закінчила з відзначенням у 1908 р. і в тому ж році переселилась у Відень, де її чоловік від 1907 року займав посаду депутата Австрійського парламенту. Там С. Дністрянська у 1908–1909 навчальному році закінчила курси музичних та мистецьких здібностей у проф. Ф. Бізоні і поступила у Віденську академію музики і мистецтв по класу фортепіано Е. Зауера та Є. Лялевича. Інші предмети вона вивчала у Є. Мандичевського, Е. Фукса, К. Прохазки [8, с. 683], а у 1914–1915 рр. – паралельно брала уроки у славного оперного співака Олександра Мишуги. Віденську музичну академію, що у той час мала славу одного з кращих музичних закладів Європи, С. Дністрянська закінчила з відзначенням у 1913 році. В її дипломі наведено, що вона має право викладання музики в середніх і музичних школах та відкрити приватну музичну школу. Вже під час навчання у Львові та Відні С. Дністрянська влаштовувала успішні концерти класичної музики, акомпанувала видатним співакам С. Крушельницькій, М. Менцицькому, О. Носалевичу та іншим [13, с. 106].

Дослідниця музичної культури діаспори Ганна Карась так пише про її концертну діяльність: «С. Дністрянська багато виступала в концертах, а згодом – у радіопередачах, вико-



Дністрянська Софія Львівна
(24.10.1882 – 09.02.1956)

¹ Стаття написана на основі розповідей племінниці С. Дністрянської Емілії Голубовської (1903–1994), яка з раннього дитинства виховувалася у бездітній сім'ї Дністрянських й утримувала з ними стосунки до їх смерті та на матеріалах архіву Дністрянських що зберігався у її вейпртській квартирі [7; 17].

нуючи поряд із західноєвропейською класикою твори українських композиторів. Проте кілька концертів за її участю відбулися у Львові 1906 р. У збірному концерті вона виконала Третій, c-moll'ний концерт Бетховена для фортепіано з оркестром, а в 1918 р. – концерт b-moll П. Чайковського та Концерт e-moll Зауера для фортепіано з оркестром. Скупий на похвали С. Людкевич, рецензуючи перший з них, вважав, що С. Дністрянська «є мабуть, першою нашою піаністкою в Галичині, що лучить в собі всякі дані першорядної артистки: вроджений інтелект й інтелігенцію, темперамент і повне опанування технічне та зрозуміння інструменту» [8, с. 420].

З 1913 р. починається педагогічна діяльність С. Дністрянської. Спочатку вона була викладачкою Віденської музичної академії, а 1916 року відкрила у Відні власну музичну школу, яка існувала до 1922 року. Її ученицею була і відома піаністка Галина Лагодинська-Залеська (1900–1964) [9]. Учні часто виступали і поза школою, на різних святах та урочистостях [6]. Одночасно піаністка і сама активно залучалася в українське громадське життя, виступаючи з концертами на Шевченківських святах, ювілеях М. Лисенка, М. Шашкевича та інших урочистостях. В українську пресу писала статті на музичні теми, рецензії на концерти тощо.

Після розпаду Австро-Угорщини Софія Дністрянська брала активну участь в роботі жіночих організацій, головним чином, в Українському жіночому союзі, який у березні 1921 р. було прийнято в Інтернаціональну лігу миру і свободи. С. Дністрянська, як делегатка цього союзу, брала участь у кількох його конгресах та пленарних засіданнях. Бездоганно володіючи німецькою, французькою та англійськими мовами (помимо української та інших слов'янських) вона часто виступала з доповідями на міжнародних конгресах, укладала заяви, петиції, активно співпрацювала із Софією Русовою, Оленою Залізняк, Анною Жук та іншими українськими «феміністками» [14, с. 9].

Головною зброєю в боротьбі за світлі ідеали людства для С. Дністрянської була музика. Її численні концерти знаходили прихильні оцінки не лише в українській, але й у німецькій фаховій пресі. Особисті контакти вона утримувала майже з усіма тогочасними українськими музикантами, такими як С. Людкевич, Ф. Колесса, В. Барвінський, О. Нижанківський тощо. Її близьким другом був письменник Василь Стефаник.

Від 1922 р. доля Софії Дністрянської була пов'язана з Прагою, де її чоловік був професором (певний час ректором та деканом) юридичного факультету Українського вільного університету [14, с. 28–42]. С. Дністрянська викладала музику та німецьку мову в Українському високому педагогічному інституті ім. Драгоманова.

Їй належать і численні статті на музичні теми, публіковані в українській та чужій пресі, головним чином, критичні аналізи музичних концертів. На першому Українському науковому з'їзді в Празі (3–6 жовтня 1926) С. Дністрянська виголосила доповідь на тему «Провідні ідеї в історії музики», в якій розглянула впливи індивідуального та колективного світогляду на розвиток музичної творчості [8, с. 714]. На Другому Українському науковому з'їзді в Празі (20–24 березня 1932) зацікавлення учасників викликала доповідь С. Дністрянської «Національні елементи у фортепіанній музиці останніх десятиліть», яку ілюструвала фрагментами композицій Й. Брамса, К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Листа, Е. Гріга, Б. Сметани, Л. Яначка, М. Мусорського, П. Чайковського, М. Лисенка та О. Дашевського – у власному виконанні на фортепіанні. Її доповідь таким чином, перетворилася у могутній концерт, який став неабияким збагаченням програми з'їзду [8, с. 714].

В 30-х роках С. Дністрянська підготувала п'ять фортепіанних програм із творів українських композиторів, які транслювалися на хвилях Чехословацького радіо на всю країну, включаючи Закарпатську Україну [8, с. 864].

Недосягненим ідолом С. Дністрянської був Ференц Ліст, однак вона сама вважала себе представницею Львівської фортепіанної школи [8, с. 406].

У 1931 році С. Дністрянська була співorganizатором «Товариства прихильників української пісні» (Spolek přátel ukrajinské písně), метою якого було відновлення діяльності Української республіканської капели О. Кошиця. У 1932 р. Товариство разом з іншими українськими та чеськими організаціями влаштувало у залі Моцарта у Празі академію на вшанування українського композитора Миколи Лисенка, на якій С. Дністрянська та З. Неєдли виголосили вступні доповіді про славний шлях капели [8, с. 904].

Та душа весь час тягла подружжя Дністрянських до своїх – в Україну. В 1927 р. Софія разом з чоловіком подала документи на виїзд у Харків, де вже працював її старший брат Степан і був щиро захоплений процесом «більшевицької українізації». Свідчать про це 44 його листи

до сестри і швагра (1926–1932), знайдені мною у м. Вейпрти між паперами, призначеними у збірний пункт утильсировини [10]. Нарком освіти УРСР Микола Скрипник обіцяв створити для Дністрянських усі умови, щоб вони на батьківщині могли працювати для українського народу. Та уряд Польщі, підданим якої були вони обоє, на щастя, не дав їм дозволу на виїзд. Чому «на щастя»? А тому, що їх би в Україні напевно спіткала доля Степана Рудницького, якого у 1929 р. було обрано академіком Всеукраїнської академії наук та призначено на посаду директора новозаснованого Інституту географії та картографії у Харкові, у 1933 р. за уявну «контрреволюцію», «саботаж» і «шпигунство» засуджено на п'ять років неволі, а незадовго до відбуття строку покарання у жахливих умовах Соловецької тюрми трійкою НКВС, наново засуджено до «вищої міри покарання» і... розстріляно.

У 1934 році Дністрянські все ж таки вирішили переселитися «до своїх», на цей раз на Закарпатську Україну. Станіслав мріяв зайнятися там адвокатурою та науковою діяльністю, Софія – педагогічною діяльністю. Та 5 травня 1935 р. під час читання доповіді в Ужгороді проф. С. Дністрянський зазнав паралічу серця й невдовзі умер. В його похороні на цвинтарі «Кальварія» брали участь тисячі людей. Труну з його тілом на кладовище проводжав загін пластунів, співав об'єднаний хор Петровського та Аркаса, промови виголосили: Р. Стахура, Ю. Бращайко, Венгринович [14, с. 43]. Софія знов залишилася круглою сиротою. На могилі чоловіка вона поставила пам'ятник з мармуровою плитою: «Др. Станіслав Дністрянський, професор університету 1870–1935», а поряд дала побудувати гробницю для себе [12].

В Ужгороді С. Дністрянська у 1935 р. заснувала приватну фортепіанну школу, упорядковану за зразком фортепіанних шкіл Європи. Навчання у ній було розраховане на дев'ять років і складалося із чотирьох курсів. Кожен курс мав точно встановлену програму, затверджену міністерством Чехословаччини [7; 17]. Школа знаходилася в одній кімнаті її винайманій квартири на вул. Ракоці, будинок 46 (нині Волошина 50) і тішилася значною популярністю. Її учнями були: Роман та Андрій Рихло, Роман Венгринович-Саврук, Любов Устиянович, Микола Долинай, Ліда Дуб та інші. Крім того вона викладала музику в ужгородській Українській жіночій учительській семінарії.

Як найдорожчий скарб вона зберігала архів і бібліотеку свого чоловіка. Дітей у неї не було, то ж книжки та музика були єдиною її розрадою. І в Ужгороді, як колись у Львові, Відні та Празі, вона влаштовувала власні концерти та концерти учнів, активно працювала у «Просвіті», жіночих організаціях, виступала у місцевій пресі тощо.

Внаслідок Віденського арбітражу в листопаді 1938 року вона змушена була покинути Ужгород. Після короткого учителювання в Перечині уряд Карпатської України в Хусті іменував її вчителькою німецької мови та музики державної гімназії у Севлюші (нині Виноградово). По окупації Карпатської України угорцями у березні 1939 року, вона змушена була покинути територію Карпатської України і зі всім своїм рухомим майном переселилася у Прагу.

Тут С. Дністрянська заснувала приватні музичні курси, які у 1943 р. перетворилися у регулярну музичну школу. У ній протягом трьох років понад п'ятдесят дітей здобуло музичну освіту, серед них майбутній диригент хору «Візантійон» О. Дутко, піаністка О. Балицька-Янчук та інші. Крім того, вона викладала музику і німецьку мову в Українській реальній гімназії у Модржанах [12].

Після війни були ліквідовані усі українські школи Чехії, а приватні школи були оголошені поза законом, то ж С. Дністрянська опинилася без праці і яких небудь засобів для існування. У 1946 р. колишні учні покликали її у Словаччину у м. Трнаву, де С. Дністрянська викладала музику та вчила дітей гри на фортепіано у державній музичній школі. Серед друзів-словаків, між якими був і відомий композитор Мікулаш Шнайдер-Трнавський, вона почувала себе і справді щасливою. Після одного з її концертів центральний орган словацьких письменників «Kultúrny život» написав: «Ми не в силі на цьому місці досить виразно підкреслити винятковий рівень концерту проф. Дністрянської. Таку чарівну фортепіанну віртуозність можна чути лише дуже рідко»¹. Певний час вона працювала вчителькою гри на фортепіано в м. Середь у Західній Словаччині.

Та наступив горезвісний 1950-ий рік. Спеціальною постановою комуністичної партії та уряду Чехословаччини, головним завданням всіх типів шкіл було оголошено виховування

¹ Вирізки з газети в архіві С. Дністрянської у краєзнавчому музеї в Ужгороді. Переклад автора.

молоді в дусі марксизму-ленінізму і пролетарського інтернаціоналізму. У зв'язку з тим, педагогічні колективи повинні були «очиститися» від «буржуазних елементів». Таким чином, десятки тисяч висококваліфікованих педагогів було переведено «до виробництва», здебільшого до некваліфікованих робітничих професій. Між приреченими була і Софія Дністрянська. У 1952 р. її звільнили з роботи і вона знов опинилася без будь-яких засобів існування. В «кадровій характеристиці» їй закидали «буржуазне походження», «відірваність від робочого класу», «використовування трудящих шляхом приватних шкіл», «активну працю в українських буржуазно-націоналістичних установах та організаціях», ніби вона «дітей вчила буржуазній музиці, нехтуючи творами сучасних радянських композиторів», не влаштувала «жоден концерт на пошану Сталіна, Готвальда, Широкого» тощо [13]. Становище С. Дністрянської було безвихідним: до фізичної праці вона і справді не була призвичаєна і не могла зжитися з думкою, що пальцями, які на роялі вміли створювати фантастичні мелодії, вона змушена буде загвинчувати гайки десь на заводі, поратися в землі чи, у кращому разі, доїти корови у колгоспі. На пенсію, згідно з новими законодавством, вона не мала право, бо не було в неї «відроблених років». Вся її трудова діяльність до 1945 р. анулювалася з-за браку відповідних довідок, визнали їй лише післявоєнні роки, відпрацьовані у Трнаві і Середі. Давати учням приватні уроки гри на фортепіано їй суворо заборонили.

Митарства, що їх у той час довелося зазнати Софії Дністрянській, важко описати. Психічно вона їх не витримала і опинилася у психіатричній лікарні у м. Середь (Західна Словаччина). Єдиною ріднею у Чехословаччині була її племінниця Емілія Рудницька-Охримович-Голубовська, доля якої не була анітрохи кращою. Колишня учениця художньої школи Олекси Новаківського та вихователька його дітей, довгорічна ілюстраторка львівського жіночого журналу «Нова хата», вона двічі повдовіла і після війни з двома малими дітьми опинилася у західночеському містечку Вейпрти, де працює у текстильній фабриці заробляла на хліб насущий (до 72 року життя). Довідавшись про трагічну долю своєї тітки, вона перевезла її до себе у Вейпрти.

В новому середовищі С. Дністрянська вилікувалася і ще два роки викладала гру на фортепіано у тамтешній музичній школі. У Вейпрти було перевезено й бібліотеку, архів та меблі Дністрянських – єдині речі, що зв'язували Софію з минулим, головним чином, з пам'яттю коханого чоловіка [14]. У вейпртській музичній школі вона знайшла новий колектив людей, закоханих у музику. Її учням, і колегам, вона повними пригорщами роздавала свої теоретичні знання і багаторічний практичний досвід. Та пережиті муки давали про себе знати. 9 лютого 1956 року вона померла від паралічу мозку на 74-ому році життя.

А що сталося з її сімейним архівом та меблями, що їх вона з явним пієтизмом возила із Тернополя у Львів, із Львова у Відень, із Відня у Прагу, із Праги в Ужгород, із Ужгорода у Перечин, із Перечина у Виноградово та Хуст, із Хуста знов у Прагу, із Праги у Транву а із Трнави у Вейпрти?

Книги, що знаходилися у двох великих шафах вейпртської музичної школи (між ними майже повні комплекти «Літературно-наукового вісника», «Записок НТШ» та цінну українську та німецьку фахову та художню літературу) шкільний педель повозив у збірний пункт утильсировини, бо шафи треба було звільнити, а в школі ніхто не володів не те що українською, але й німецькою мовами. Решту архіву, головним чином, архів Станіслава Дністрянського, що нараховував десятки тисяч сторінок рукописів його наукових праць племінниця Емілія старанно переховувала у підвальному приміщенні своєї вейпртської хати. При несподіваному залитті цього приміщення водою від прорваного трубопроводу частина матеріалів була знищена. Решту матеріалів пані Емілія передала у моє розпорядження. Серед рукописів були й 92 листи С. Дністрянського до дружини (1903–1928) та 26 її зворотних листів і листівок (1929–1930). «Ви ще молодий, може Вам вдасться зберегти ці речі для історії», – казала вона.

Я написав про Станіслава Дністрянського обширну наукову працю, в якій розповів і про долю його дружини Софії, долучив до неї бібліографію друкованих праць С. Дністрянського (147 позицій), репродукції архівних документів, фотографії та список рукописів С. Дністрянського, що знаходяться у моєму розпорядженні (55 позицій загальною кількістю 5553 сторінки).

В лютому 1984 року свою працю я вислав на адресу Інституту держави і права АН УРСР у Києві з проханням опублікувати хоча би скорочену версію присланих матеріалів на сторінках своїх видань, щоб наукова громадськість України знала про існування несправедливо

забутого юриста, автора проекту Конституції Західноукраїнської народної республіки [19] та академіка Всеукраїнської академії наук. Відповіді я не одержав¹.

22 травня 1989 року я вислав статтю про Софію Дністрянську в редакцію журналу організації українок Канади «Жіночий світ». В ній я розповів не лише про життя і творчість української піаністки, але й про жалюгідний стан її могили на цвинтарі м. Вейпрти у Західній Чехії, про яку дбала її племінниця Емілія Голубовська. Та коли вона на старість переселилася до дочки в Карлові Вари, могила залишилася без догляду. Хтось невідомий украв з неї мармуровий пам'ятник та лиштви. Довідавшись про це, я написав протестного листа управі вейпртського цвинтаря. Мені письмово обіцяли привести могилу в первісний вигляд та так і не виконали обіцянку. Про все це я розповів у згадуваній газеті «Жіночий світ» [13].

На підставі цих інформацій учні її музичних шкіл в Ужгороді та Празі, розсіяні по світі, з ініціативи лікаря Андрія Рихла та його брата Романа Рихла (музиканта Словацького національного театру в Братиславі) зібрали кошти для її перепоховання на цвинтарі в Ужгороді поряд з чоловіком. Мене поросили зайнятися цією справою, з чим я охоче погодився. Подолавши немалі бюрократичні перешкоди я з дозволу єдиної родички-спадкоємниці Софії Дністрянської – Ірини Ослікової з Карлових Варів в березні 2001 року подбав про ексгумацію й особисто перевіз в Ужгород тлінні останки С. Дністрянської в закупореній цинковій труні, покладеній в дерев'яну труну [20, с. 5].

Перепоховання 29 березня 2001 року було і справді урочистим і багатолюдним. Урочистість перепоховання була примножена фактом, що воно відбувалося у сторіччя шлюбу Станіслава і Софії у Львові 1901 року. Отже після сто років українська земля з'єднала їхні долі. Крім мене над могилою виступали: голова Ужгородської міської ради Степан Самбер та голова Закарпатської «Просвіти» Павло Федака (зачитав листи Андрія та Романа Рахлів). Священики Греко-католицької церкви оо. Йосиф Штилиха та Юрій Федака відслужили Панахиду, а хор «Кантус» заспівав «Отче наш» та «Вічная пам'ять» [18]. Квітами й вінками від різних організацій та приватних осіб свіжа могила Софії Дністрянської була буквально завалена. Перепоховання було широко відзначене у закарпатській пресі, по радіо та телебаченні [2; 18; 20]. На перепохованні не бракували й заяв, що у найближчому часі на могилі С. Дністрянської буде встановлено достойний пам'ятник.

17 квітня 2007 року я весь архів Софії Дністрянської (понад 200 експонатів), знайдений мною 1976 року у Вейпртах, подарував Закарпатському краєзнавчому музеєві [21]. Архів охоплював особисті документи Софії Дністрянської (паспорт, свідоцтва про освіту, працевлаштування), конспекти її лекцій, рукописи власних праць, ноти, афіші концертів (власних та її учнів), листування з чоловіком, вирізки з газет, шлюбний перстень, кухонний посуд, дерев'яну канапу тощо. З музейного боку архів Софії Дністрянської описав фаховий працівник музею Іван Орос [16; 17], його музичну частину – проф. Ганна Карась [7]. У своїй докторській дисертації «Музична культура української діаспори» [8] вона увела ім'я Софії Дністрянської в загальноукраїнський контекст.

Та коли я після десятих років від перепоховання відвідав могили Станіслава й Софії Дністрянських на ужгородському кладовищі, знайшов їх у жалюгідному стані. Вони були зарослі травою, а могила Софії зрівняна з землею, навіть без дерев'яного хреста з її іменем.

У лютому 2015 року я в Закарпатському художньому інституті ім. Ерделі в Ужгороді читав спецкурс «Закарпатська Україна очима не закарпатців». Одну із лекцій я присвятив Станіславу й Софії Дністрянських і в рамках семінару вивів студентів та викладачів на їх могили, аби заохотити майбутніх художників до побудови достойного пам'ятника на запущеній могилі Софії Дністрянської. На наше велике й приємне здивування ми побачили, що її могила вже гарно упорядкована. Виявилось, що шефство над обома могилами у 2014 році взяв Карпатський університет ім. А. Волошина (ректор Володимир Бедь), який щороку влаштовує т. зв. «Читання Станіслава Дністрянського» [5]. Велика подяка Вам, пане ректоре!

¹ Лише через сім років мою працю було опубліковано в Києві, спочатку у скороченні на сторінках «Вісника АН УРСР» (1991, № 6, С. 86–96), а згодом й окремою книжкою [14]. У книжці до списку матеріалів, що знаходяться у моєму приватному архіві долучено перелік матеріалів С. Дністрянського, що знаходяться в інших архівах України, укладений відповідальним редактором видання Кирилом Вислобовим [14, с. 84-93].



Закордонний паспорт Софії Дністрянської



Могила Софії Дністрянської на ужгородському кладовищі «Кальварія»



Викладачі та студенти на могилі Софії та Станіслава Дністрянських. Лютий 2015 р.

Автори фото Магда та Микола Мушинка

Микола Мушинка. Софія Дністрянська – призабута українська піаністка, музичний педагог і критик

1. Андрусак Т. Академік Станіслав Дністрянський і його роль у створенні та розвитку Українського вільного університету / Т. Андрусак // Науковий збірник УВУ. – Т. 17. – Мюнхен ; Львів, 1995.
2. Баглий П. Повернення Софії Дністрянської / П. Баглий // Шлях перемоги. – Мюнхен, 2001. – 26 квітня.
3. Барвінський В. Концерт Софії Дністрянської / В. Барвінський // Шляхи. – Кн. 1–6. – Львів, 1918. – С. 137–141.
4. Бойчук О. З роду Рудницька, за чоловіком – Дністрянська / Бойчук О., Мельничук Б. // Тернопіль, '96. Регіональний річник. – Тернопіль, 1997. – С. 120–123.
5. Гаврош О. Академік Микола Мушинка провів екскурсію Ужгородом [Електронний ресурс] / О. Гаврош. – Режим доступу : <http://zahovolok.com.ua/akademik>.
6. Гадзинський В. Концерт музичної школи Софії Дністрянської у Відні / В. Гадзинський // Українське слово. – Львів, 9 червня 1917.
7. Карась Г. Важливе джерело для пізнання української музичної культури [Архів Софії Дністрянської у Закарпатському краєзнавчому музеї в Ужгороді] / Ганна Карась // Етнос та культура. – Івано-Франківськ, 2010. – С. 102–110.
8. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі : [монографія] / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
9. Лагодинська-Залеська Г. Мій спогад про Софію Дністрянську / Г. Лагодинська-Залеська // Овид. – Чикаго, 1957. – Ч. 4 (81). – С. 15–18.
10. Мушинка М. Листи Степана Рудницького до Софії та Станіслава Дністрянських (1926–1932) / Микола Мушинка. – Едмонтон (Канада), 1991. – 110 с.
11. Мушинка М. Новознайдений лист Станіслава Людкевича до Софії Дністрянської / М. Мушинка // Наше слово. – Варшава, 1983. – № 7. – С. 3.
12. Мушинка М. Софія Дністрянська (1885–1956) / М. Мушинка // Український календар. – Варшава, 1985. – С. 105–107.
13. Мушинка М. Наймолодша з родини Лева Рудницького. Неювілейна стаття про активну діячку українського жіночого руху Софію Дністрянську / М. Мушинка // Жіночий світ. – Вінніпег, (Канада), 1989. – № 9. – С. 8–11.
14. Мушинка М. Академік Станіслав Дністрянський (1870–1935) / М. Мушинка. – Київ, 1992. – 94 с.
15. Мушинка М. На пошанування пам'яті / М. Мушинка // Християнський голос. – Мюнхен, 1995. – № 51–52. – С. 4. – [Про Станіслава та Софію Дністрянських].
16. Орос І. Спадщина Софії Дністрянської в Ужгороді / І. Орос // Трибуна, 19 травня 2009. – С. 5.
17. Орос І. Спадщина Софії Дністрянської у Закарпатському краєзнавчому музеї (до 125-річчя з дня народження) / І. Орос // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. Вип. XI. – Ужгород, 2011. – С. 115–125.
18. Подоляк Л. Повернення Софії Дністрянської / Л. Подоляк // Старий замок. – Мукачево, 29 березня 2001. – С. 14.
19. Стецюк П. Станіслав Дністрянський як конституціоналіст / П. Стецюк. – Львів, 1999.
20. Федака П. Софія Дністрянська повернулася у рідну землю / П. Федака // Ужгород. – 2001. – 24 березня – № 11. – С. 5.
21. Шуркала Я. Спадщину українських вчених передано з Пряшева в Ужгород / Я. Шуркала // Трибуна. – 2007. – 26 травня. – С. 1, 13.
22. Юричка І. Вшанування визначних постатей України / І. Юричка // Календар «Просвіти» на 2008 рік. – Ужгород, 2008. – С. 42.

София Днистрянская (1882–1956) после окончания Венской академии музыки и искусств по классу фортепиано, открыла частные музыкальные школы в Вене, Праге и Ужгороде. После Второй мировой войны работала учительницей в государственных музыкальных школах гг. Трнава, Середь (Словакия) и Вейпрты (Чехия). Часто выступала на сценах с собственными фортепианными концертами и концертами своих учеников, а на музыкальные темы публиковала статьи в периодической печати. Сохранившуюся часть ее архива автор передал краеведическому музею в Ужгороде, где ее профессионально обработали Иван Орос и Ганна Карась. В 2001 году ее останки были перевезены из г. Вейпрты в г. Ужгород и захоронены рядом с супругом Станиславом Днистрянским (1870–1935).

Ключевые слова: *София Днистрянская, Станислав Днистрянский, украинская диаспора, фортепианная музыка.*

Sofia Dniestryanska (1882–1956), after graduating from the Viennese academy of music and arts in piano, opened private musical schools in Vienna, Prague and Uzhhorod. After Second World War worked as a teacher in state musical schools in Trnava, Sereda (Slovakia) and Vejprty (Czech Republic).

She often gave her own piano concerts and concerts of her students, and published the articles in print periodicals. The author handed the stored part of her archives to the regional museum in Uzhhorod, where it was professionally worked out by Ivan Oros and Hanna Karas. In 2001 her remains were transported from Vejprty to Uzhhorod and solemnly reburied near her husband Stanislav Dniestryanskiy (1870–1935).

Keywords: *Sofia Dniestryanska, Stanislav Dniestryanskiy, Ukrainian diaspora, piano music.*

УДК 78.071.2 (477)

Віолетта Дутчак

КАПЕЛА БАНДУРИСТІВ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (США) –
НА МИСТЕЦЬКІЙ ПАРАЛЕЛІ УКРАЇНА / ДІАСПОРА

У статті простежується специфіка творчої діяльності провідного колективу української діаспори – Капели бандуристів імені Тараса Шевченка. Виокремлені спільні та відмінні риси функціонування колективного виконавства бандуристів України та діаспори в контексті сучасного мистецтва.

Ключові слова: Капела бандуристів імені Тараса Шевченка (США), бандурне мистецтво, інструменти бандуристів, репертуарні вектори, композиторська творчість.

Капела бандуристів ім. Тараса Шевченка (Детройт, США) – яскравий самотній мистецький колектив українського зарубіжжя, що вже біля 70 років функціонує поза материковою батьківщиною, та попри те залишається одним з найдостойніших за фаховим рівнем виконавства та унікальністю збереження національних традицій співу, гри, інструментарію упродовж ХХ – початку ХХІ ст. Значні творчо-виконавські здобутки бандуристів діаспори, їх досягнення в суспільно-громадській, педагогічній, видавничій справах виокремили бандурне мистецтво українського зарубіжжя у важливий мистецький напрям, що значною мірою уможливив збереження і розвиток давніх кобзарських традицій і новаційних засад творчості, сприяв критичному й об'єктивному висвітленню проблем сучасного кобзарства в наукових дослідженнях та періодиці. Бандурне мистецтво зарубіжжя актуалізувало культурний діалог України й держав зарубіжжя, суттєво вплинуло на їх зближення, спільні пошуки нових шляхів розвитку цього виду творчості. Важливу роль в цьому напрямі відіграла і Капела бандуристів імені Тараса Шевченка.

Історія колективу постійно була й залишається в полі зору науковців-мистецтвознавців, дослідників бандурного мистецтва минулого і сучасності. Огляд історії кобзарства, в тому числі за кордоном, представлений у роботах Антіна Рудницького [15], Василя Витвицького [3], [4], Йосипа Гошуляка [5], Зіновія Штокалка [17]. Ґрунтовне документально-літературне дослідження «Живі струни» з підзаголовком «Бандура і бандуристи», присвячене бандурному мистецтву, і зокрема історії Капели ім. Т. Шевченка, здійснене відомим українським письменником Уласом Самчуком (1905–1987) [16]. Матеріалом для книги стали архіви бібліотеки м.Торонто (Канада), концертний та ілюстративний архів самої Капели, а також особисті спогади і щоденники її учасників (Г.Махині, Г.Китастого, Й.Панасенка, П.Гончаренка, І.Панчука, Л.Лампіки, М.Мінського, І.Косіковського, А.Кішки).

Важливим джерелом інформації про Капелу бандуристів ім.Т.Шевченка є також їх власна англійська Інтернет-сторінка, що охоплює відомості про історію і сучасне життя колективу (перелік аудіозаписів, нотних і популярних видань, гастрольні поїздки, біографічні дані про керівництво й членів капели та ін.) [18]. На сучасному етапі певні узагальнення діяльності колективу відображені також в наукових роботах Ольги Бенч-Шокало [1], Михайла Бурбана [2], Ганни Карась [10], Степана Максимюка [13], Віктора Мішалова [14], газетних публікаціях в Україні та за кордоном. Авторка статті неодноразово також зверталася до аналізу діяльності Капели, зокрема присвятивши цій темі окремі публікації [6–8] та сторінки монографії «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ ст.» [9]¹.

Заснування Першої капели бандуристів під керівництвом Василя Ємця (в Києві, 1918 року) є історичним відліком існування як Національної заслуженої Капели бандуристів імені Георгія Майбороди (Україна), так і Капели бандуристів ім. Т.Шевченка(США), оскільки обидва колективи вважають себе їх творчими спадкоємцями. Діяльність Капели ім. Т. Шевченка хоча й відбувається поза межами України, все ж спрямована на функціонування в ареалі її культурно-мистецьких цінностей, на фіксації національних традицій.

Метою статті є науковий аналіз творчих здобутків Капели бандуристів імені Т. Шевченка в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори. При цьому актуалізуються такі пошукові **завдання:** на прикладі діяльності Капели бандуристів імені Т. Шевченка обґрунтувати історичні засади ансамблевої традиції в бандурному мистецтві; проаналізувати

¹ Вибір теми статті для «Вісника Прикарпатського університету. Мистецтвознавство на пошану доктора мистецтвознавства Ганни Карась» є не випадковим. Музична діаспоріана як провідний напрям у дослідженнях ювілярки зумовив звернення до виконавської діяльності саме акого колективу, що найповніше репрезентує його.

специфіку функціонування колективу в умовах іонаціонального середовища; визначити виконавський стиль і засади репертуарної політики в ансамблевому виконавстві бандуристів. Основними методологічними підходами у статті обрано історичний та компаративний. Визначення здобутків Капели бандуристів імені Т. Шевченка здійснено шляхом аналізу спільних та відмінних рис функціонування колективного виконавства у контексті сучасного бандурного мистецтва.

На початку ХХ ст. традиційний сольний статус бандурного виконавства змінюється. Перший в історії кобзарства виступ кобзарів та лірників на ХІІ Археологічному з'їзді в Харкові, організований у 1902 році Г. Хоткевичем, ознаменував початок становлення колективного бандурного виконавства в Україні. Поряд з великими колективами – Київською (1918) і Полтавською (1923) капелами – виникає ряд невеликих аматорських ансамблів у багатьох містах України (Харків, Умань, Бориспіль, Конотоп, Миргород, Крюків, Краснодар та ін.). Не всі колективи відзначалися достатнім професійним рівнем – як інструментальним, так і вокальним. Невисоке фахове виконавство лише шкодило розвитку бандурного мистецтва, формуючи скептичне ставлення до кобзарства. Перші капели бандуристів були невеликі за складом і переважно чоловічі (Київська капела, кер. В. Ємець; Полтавська капела, кер. В. Кабачок, Харківська капела, кер. М.Кашуба, Миргородська капела, кер. І.Скляр, львівська капела, кер. Ю.Сінгалевич та ін.).

У 1935 відбувається об'єднання Київської та Полтавської капел в Зразкову капелу з центром у Києві. Учасники Капели згадували проблемні моменти функціонування цього колективу, пов'язані із суспільно-політичною атмосферою того часу в країні, що вплинули на місце і роль бандурних ансамблів у музичному концертному житті України, зміну складу учасників та керівництва, цензурування репертуару, що зумовлювалося нав'язаною радянською пропагандою естетикою інтернаціоналізму, вихолощеності «всіх ознак української традиційності, історичності, символізму» [16, с. 106].

Загалом, зміни в репертуарному плані та інструментарії бандуристів відбувалися під впливом двох великих пластів української культури – традицій хорового співу та народно-інструментального ансамблевого музикування. Хоровий спів привніс в бандурне виконавство, з одного боку, значний репертуар, першочергово, а сарелла: духовних і народно-обрядових жанрів, авторських творів, з іншого, традиційною стала й робота диригента-хормейстера. А наявність інструментів розширила репертуарне коло творами із супроводом.

Поступово ансамблеве виконавство бандуристів значно розширює свої межі. Більшість колективів камерного складу – однорідні (жіночі чи чоловічі), рідше – мішані. Проте сьогодні функціонують і великі провідні колективи (переважно чоловічі й мішані), які презентують культуру бандурного виконавства на теренах України і далеко за її межами¹.

Загалом, бандурне мистецтво першої половини ХХ ст. пройшло складний і неоднозначний шлях розвитку, через періоди мистецьких вагань і пошуків у сфері інструментарію та репертуару, виконавських і стильових проблем, що зумовили певні звинувачення у шароварщині, сценічній халтурі. Це неодноразово порушував у своїх роботах 20–30-х років ХХ ст. Гнат Хоткевич. Проте результатом став неминучий прогрес, поступ у сторону професіоналізму, вдосконалення вокальної й інструментальної сфер кобзарства. «Культура цієї ділянки нашого музичного мистецтва досягнула того рівня, коли можемо бачити його, як організовану і інтелектуально оформлену вартість, що нею може гордитися кожна нація», – зауважував У.Самчук [16, с. 81].

«Місійна роль» Капели бандуристів розпочинається з 1941 року, коли вона відновлює роботу в окупованому фашистами Києві й обирає для себе назву – імені Тараса Шевченка. Ім'я Кобзаря стало символом Капели, а його ідеї – провідними національними постулатами для виконавців. Кардинально змінюється репертуар колективу. До нього входять патріотичні, раніше заборонені цензурою, твори – «Гей, нумо, хлопці, до зброї», «Встає хмара з-а лиману»,

¹ Серед них: Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. І. Майбороди, Львівська капела бандуристів «Карпати» УТОС, Струсівська заслужена капела бандуристів України «Кобзар» (Тернопільська обл.), Черкаська муніципальна капела бандуристів, Муніципальна капела бандуристів м. Івано-Франківськ, юнацький ансамбль «Барви України» (Стрітівська вища кобзарська школа), дитячі ансамблі «Гамалія» (Львів), «Соколики» (Чернігів), у діаспорі – Капела бандуристів ім. Т. Г. Шевченка (Детройт, США), Канадська капела бандуристів (Торонто, Канада) та ін.

«Максим Залізник», «Не пора», «Ще не вмерла Україна» та ін. Тоді ж формуються головні за-сади побудови концертного репертуару капели, зокрема, різножанровість і різнохарактерність репертуару, перемежування ансамблевих і сольних (думи, пісні) номерів, певна видовищність і театралізація виступу тощо. Концерти Капели на Київщині, Чернігівщині, Волині стали історичними подіями, закликали мовою музики «боротися до останньої краплини гарячої крові зі всіма ворогами українського народу» [16, с. 148]. Саме ці фактори зумовили зміну ставлення німецької влади до бандуристів, внаслідок чого їх відправляють з концертами до Німеччини на концерти в таборах «остарбайтерів». Цей складний період життя бандуристів став і вирішальним: «у цей такий роковий час українські кобзарі, післані сюди самим приреченням, щоб своєю присутністю бути речниками тих, що їх було призначено на страту. Вони були сумлінням доби» [16, с. 158].

Після періоду перебування Капели в таборах «остарбайтерів» вона знову повертається в Україну, і першим місцем її виступу стає резиденція митрополита Андрея Шептицького у Львові (8 листопада 1943 р.), який благословляє бандуристів на майбутнє, про що свідчить пам'ятний запис: «Капеля Бандуристів ім. Т. Шевченка учить нас, як слід оцінювати і відчувати трагізм нашого положення, а відтак веселими піснями підтримує духа і додає надії на будуче. Нехай Всевишній Бог благословить Вас на дальшому шляху» [16, с. 164].

Тріумфальні виступи капели в оперному театрі (один з них присвячений творчості М. Лисенка, в поєднанні із солістами Львова, співаками й інструменталістами, та окремий сольний концерт), три самостійні концерти в Літературно-мистецькому клубі, два – у кінотеатрах Львова, численні виступи перед громадськістю остаточно встановлюють і закріплюють її репутацію як «мистецької і національно-суспільної сили» [16, с. 164].

У наступний період (грудень 1943 – липень 1944 рр.) Капела бандуристів імені Т. Шевченка, за сприяння Дому народної творчості при Центральному комітеті міста Львів, здійснює концертне турне містами і селами Галичини. За весь час вона дала 210 концертів у Західній Україні. Серед них – концерт Свята Української культури у Львові, виступи перед воїнами дивізії «Галичина» та УПА. Саме в цей період розпочинається співпраця капели з відомим українським поетом Іваном Багряним, на вірші якого керівником Капели Григорієм Китасти-м, був написаний гімн колективу – «Марш Україна» [16, с. 170–171].

Найдраматичніший період діяльності Капели припадає на перебування в таборах для переміщених осіб в Німеччині (Інгольштадт, Регенсбург) з 1944 р. до від'їзду до Америки в 1949 р. Перший концертний виступ колективу відбувся заходами Українського національного об'єднання в Берліні на ювілейному вечорі на пошану І. Котляревського. Опісля Капела виступила з концертами в Відні. Улас Самчук підкреслює факт виходу бандурного мистецтва на світову сцену, в першу чергу в Європу, як позитивний і необхідний: «Українській бандурі, з її власною філософією, давно було потрібно безпосереднього контакту з цією благословенною батьків иною музичного культу, але так сталося і переважно з причин політичних, що цього годі було досягнути. Нікому бо іншому музичному інструментові не приходилося боротися з державною поліцією, а тому хто і як міг вирядити її в путь між люди, коли її репрезентантам відмовлялося права побуту на рідній землі» [16, с. 135]. Не заперечуючи поодиноких фактів «поверхових контактів» бандури з європейським музичним середовищем, письменник підсумовує, що «це були великі втечі, великі еміграції від переслідування, від Сибіру, від знищення» [16, с. 136].

В цей період формуються і специфічні нові традиції музикування колективу. В. Витвицький писав стосовно виступу Капели бандуристів імені Т. Шевченка в 1948 р. на Мюнхенських тижнях української культури: «... З погляду мистецького теперішній стан існування двох колективів: капели бандуристів і чоловічого хору, без сумніву, корисний для обох. Для Капели ця користь уже в тому, що хор не тягтиме її на чужі для неї репертуарні манівці. Вона матиме, як зрештою, уже це й робить, плекати, розбудовувати й удосконалювати свій специфічний, з історичними традиціями репертуар. Друге – це звукова пропорційність і рівновага, ... вирівнювання звукової сили між співом та інструментальною грою. А те, що могло б здаватися втратою капели, тобто брак диригента, є саме найціннішою рисою її специфіки. (...) Для капели бандуристів це не новина, а, навпаки, повернення до давнього, традиційного й питомого способу її мистецького впливу» [4, с. 323]. В. Витвицький підкреслював: «Великий хороово-оркестровий склад, а при тому тонкість камерного виконання без палички диригента – це найсуттєвіша особливість Капели, це, сказати б, основа її мистецького профілю» [4, с. 323].

Аналізуючи період 1941–1949 рр., слід зауважити ряд позитивних кількісних і якісних змін, що відбулися, незважаючи на складні умови суспільно-політичного життя і побуту капелян, у професійному зростанні колективу. Насамперед, це усвідомлення тієї визначальної ролі, яка випала колективу в унікальний історичний час, для збереження і укріплення українського національного духу, а також значне збільшення кількості її учасників (від 20 до більше 40 осіб, що охоплювали інструменталістів і хористів), створення організаційної управи капели (мистецьке керівництво – Григорій Китастих, пізніше і Григорій Назаренко, і Володимир Божик; голова управи – Йосип Панасенко), розширення репертуару, вирішення проблеми інструментарію.

Удосконалення бандурного інструментарію стало визначальною ділянкою праці незмінних учасників колективу – майстрів братів Петра й Олександра Гончаренків. Їх діяльність відіграла вирішальну роль не лише для професійної долі капели, але і загалом для формування й творчого функціонування цілої плеяди бандуристів західної діаспори, а також у справі стимулювання подальшого вдосконалення інструментів в Україні та діаспорі. Брати Гончаренки стали ініціаторами створення майстерні по виробництву інструментів харківського типу, названих «Полтавками». Створений ними інструментарій продовжував принципи запропоновані у свій час Г.Хоткевичем.

Починаючи від 1949 р. і до сьогодні починається суто еміграційний період діяльності Капели ім. Т.Шевченка на теренах США. Капела здійснила численні концертні турне: у 1949–1950 рр. – по США і Канаді, у 1958 р. – по країнах Європи, у 1961–1968 рр. – по США, Канаді, виконуючи місію єднання українців світу.

Відомий музикознавець Василь Витвицький високо оцінював діяльність колективу бандуристів, а його мистецьку працю відносив до значних здобутків української еміграції. Невипадково саме він став організатором Товариства прихильників Капели при американському Міжнародному інституті (1953).

Концертна діяльність капели цих років зафіксована в численних аудіозаписах (платівках та касетах). Після тріумфальних виступів Капели бандуристів імені Т. Шевченка в залі Месі Голл (Торонто, Канада) та в Білому домі (Вашингтон, США), про неї заговорили в Північній Америці, а її керівника Григорія Китастого визнали «найвизначнішим бандуристом діаспори».

Діяльність Капели бандуристів імені Т. Шевченка мала об'єднувачий характер для українських громад, розпоросених по світу, стимулювала розвиток музичного мистецтва в еміграції на професійному рівні, достойно представляючи українську національну культуру, що засвідчили численні відгуки музикознавців на сторінках багатьох часописів, які писали про бандуристів як виконавців «не так пісень, музики і мистецтва, як чуття, наснаження і правди», виконавців «старого містерійного ритуалу, виповненого звуками пісні і звуками струн» [16, с. 335]. Члени Капели імені Т. Шевченка стали ініціаторами формування численних осередків бандуристів діаспори, переважно на теренах Канади і США (у 50–60-ті роки). Адже капеляни проживали у різних місцевостях Північної Америки, формуючи невеликі молодіжні ансамблі і школи гри в Детройті, Чикаго, Філадельфії, Пармі, Рочестері, Джерсі-сіті [16, с. 375–386].

Капела бандуристів імені Т. Шевченка відіграла і відіграє не лише власну самодостатню роль як «амбасадор української культури в світі», вона стимулює активний процес навчання у кобзарських таборах і школах, де формувалося нове покоління бандуристів у діаспорі (школи гри на бандурі, щорічні табори для молоді «Кобзарська Січ»), налагоджувала справу пропаганди української бандури (виступи на радіо, телебаченні, тиражування аудіозаписів), підтримувала новітні пошуки вдосконалення інструмента майстрами П. і О. Гончаренками, Ю. Приймаком, М. Лісківським, А. Чорним, П. Степовим, М. Дяковським, А.Бірком та ін.

Капела та її мистецькі керівники повсякчас підтримували фаховий рівень виконавства, турбувалися про оновлення і збагачення репертуару колективу на кращих традиціях української музики та своєї питомої своєрідності. Це підтверджують думки В.Витвицького про потребу «плекати, розбудовувати й удосконалювати свій специфічний, з історичними традиціями бандури тісно зв'язаний репертуар» [4, с. 323].

Важливу роль у високому виконавському рівні капели відіграли також її солісти – Євген Цюра і Михайло Мінський. Щільні творчі зв'язки об'єднували Капелу ім. Т.Шевченка зі співаком Йосипом Гошуляком, який особливо шанував бандуру й бандурне мистецтво. Він вважав інструмент національним символом, а плекання кобзарства необхідною умовою для збереження українських традицій в еміграції. У своїх мемуарах Й. Гошуляк наголошував на особ-

ливій ролі Капели бандуристів ім. Т. Шевченка у музичному світі, високо цінував її мистецькі здобутки, зауважуючи в них і свою «мізерну частку»: «Цей мистецький колектив сприяв величезному поступу у поширенні української музичної культури не тільки серед своєї еміграції, але й серед чужинців як на Заході Європи, так і на американському континенті» [5, с. 129]. Зайнятість не дозволяла частій співпраці співака з капелою, проте в 1962 р. Й. Гошуляк виступає як соліст і хорист з Капелою ім. Т. Шевченка під керівництвом І. Задорожного в турне по центральних, південних і східних штатах США. Сольні номери Гошуляка в супроводі капели в цій поїздці – «Почаївська Божа Матір» (обр. М. Лентовича) та американський гімн, окремі сольні виступи – «Моліться, братія» М. Лисенка (сл. Т. Шевченка), «Думи» М. Гайворонського, «Ой чого ти, Дніпре» М. Фоменка. «Ця поїздка стала стимулом до подальшої праці, бо вона показала, що музичним мистецтвом можна і треба в умовах еміграційного життя ширити добру славу України», – писав співак [5, с. 117]. Схвальні рецензії-відгуки, переповнені слухачами зали також стали поштовхом для продовження співпраці з капелою бандуристів. Співак взяв участь у 50-літньому ювілеї колективу (1969 р.), де також виступали багато бандурних ансамблів, загалом близько 300 виконавців-бандуристів.

На святкуванні свого 50-річного ювілею в 1968 р., який відбувся за участю ансамблів бандуристів з багатьох міст США та Канади, Капела також вперше виконала монументальний твір – кобзарську поему Г. Китастого «Битва під Конотопом» на слова П. Карпенка-Криниці.

Капела бандуристів імені Т. Шевченка в середовищі українців діаспори залишалася єдиним позапартійним, позагруповим колективом, поза чварами і протиріччями, які роздирали українську громаду Північної Америки, а навпаки, завжди відігравала виховну і високоморальну роль як спільна цінність українського суспільства, символ єднання не лише діаспори, а й усіх українців. В.Витвицький, зокрема, зауважував: «Кобзарське діло не загинуло. Воно, правда, під впливом часу і обставин у дечому змінилося й набрало іншого характеру, проте виявило неабияку витривалість і живучість... В бандуристів, хоч вони вже понад тридцять років на новому ґрунті далекому від Полтави й Києва, до сьогодні збереглося почуття важливості їхньої місії плекання і продовжування старовинних традицій» [3, с. 87–88].

Крім того, Капела бандуристів імені Т. Шевченка проводила і проводить значну навчально-методичну діяльність. Так, зокрема для молодіжних таборів у 80–90-х рр. Капела перевидала всі випуски Підручника гри на бандурі Г. Хоткевича, а також ряд нотних репертуарних збірників (для початківців, інструментальних і вокально-інструментальних, колядок і шедрівок, духовних творів).

Керівник Капели бандуристів ім. Т. Шевченка Володимир Колесник, який очолював її у 1984–1996 рр., спрямував всі зусилля на опанування капелянами усіх тонкощів харківського способу гри, що були детально описані Хоткевичем і використані у його мистецькій спадщині. Шедеври Г. Хоткевича, такі як «Байда», «Буря на Чорному морі», «Заповіт», органічно ввійшли до репертуару капели. У 90-х роках Капела здійснила концертні турне в Україну (1991, 1994), відкривши для бандуристів харківський тип інструмента та відповідний репертуар, збережені для майбутнього твори Г. Хоткевича. У першому турі капели бандуристів ім. Т. Шевченка на історичній батьківщині в 1991 році (під символічною назвою «Ми знов з тобою, Україно») вперше для українського слухача прозвучали такі твори, як «Заповіт» (на сл. Т. Шевченка), «Корчомка» (соліст – Павло Писаренко), «Байда» (солісти – Андрій Сорока та Богдан Чаплинський), «Невільничий ринок у Кафі» (інструментування для капели Віктора Мішалова), «Буря на Чорному морі» (солісти Ярема Цісарук і Теодозій Пришляк). [6].

Тим самим Капела підтверджувала репертуарні критерії, висловлені свого часу Зіновієм Штокалком стосовно характеру пропаганди української культури за кордоном: «Успіх серед випадкової чужинецької публіки, вимірюваний вигуками «браво», досяганий елементами самої сенсаційності та фольклорної екзотики, може довести до втрати зв'язку з живущими джерелами. Кобзарський репертуар не повинен диктуватися химерами чужинецької публіки... Кобзарство... може досягти вершин тільки своєю мистецькою питоменністю, своєю неповторністю, ... і тільки так воно може ... репрезентувати перед світом українську культуру» [17, с. 4].

Уже в останнє десятиліття колектив провів великі гастролі: Європейський тур (2003 – Великобританія, Франція, Німеччина, Австрія) та Західноканадський тур (2005).

Творча біографія Капели – це не лише історично-хронологічний зріз її концертної діяльності, але і насичена праця її мистецьких керівників – Григорія Китастого (у 1941–1984 рр.), Володимира Божика (впродовж 1951–1958 рр.), Петра Потапенка (у 1959–1963 рр.), Івана Зодо-

рожного (у 1962–1966 рр.), Володимира Колесника (впродовж 1984–1996 рр.), Олега Махлая (у 1996–2008 рр.), Адріана Бриттана (у 2009–2010 рр.), Богдана Герявенка (у період 2010–2011 рр.), а з 2012 р. знову О. Махлая, які на різних етапах сприяли як збереженню колективу, так і підвищенню його професіоналізму – виконавської майстерності, репертуару, інструментарію.

Капела бандуристів ім. Т.Шевченка завжди виступала в еміграційному середовищі як носій саме національної музики та інструментарію, здійснювала плекання і розвиток української пісні, пропагувала творчість українських композиторів. За весь час функціонування на чужині Капела Бандуристів ім. Т. Шевченка» дала біля тисячі концертів, у т.ч. і на найкращих світових сценах, видала численні довгограючі платівки, касети, аудіодиски, відеодиски, опрцювавши понад 600 творів бандурного і хорового репертуару. Це засвідчує її багатий архів та каталог звукозаписів, до якого входять українська хорова класика М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя, М.Лисенка, К.Стеценка, А.Гнатишина, твори Г.Хоткевича, Г.Китастого, численні українські народні пісні, канти, псалми [18].

За значний внесок у розвиток національної культури Капелі бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США) була присуджена Національна премія України імені Тараса Шевченка (1992), а її багаторічний керівник Григорій Китастий був посмертно удостоєний почесної відзнаки Героя України (2008). Капела була і залишається унікальною концертною одиницею українського зарубіжжя, яка об'єднуючи виконавців уже третього покоління бандуристів-емігрантів, пропагує українське традиційне мистецтво в діаспорі, сприяє вихованню нових кадрів виконавців.

Таким чином, аналіз виконавської практики Капели бандуристів імені Т.Шевченка дозволяє визначити її незаперечну роль у справі збереження і продовження традицій кобзарства та колективного музикування українців. Це, зокрема, проявилось на таких рівнях:

- опора на музичний інструментарій полтавської та харківської шкіл кобзарства (в основі діатонічний стрій зі своєрідною індивідуальною механікою тонального перемикування);
- специфіка жанрів репертуару, що об'єднують слово і спів (вокально-інструментальних), хор і оркестр;
- розширення фактури творів за рахунок використання хорової партитури й акомпанементу, що створює своєрідну поліфонію звучання;
- самобутність виконавського стилю – сформована під впливом традиційних вокальних ансамблів і хорового співу українців, що закріпило форму чоловічої капели бандуристів;
- оригінальна манера – виступи з диригентом (запозичені з хорового й оркестрового виконавства) та без диригента;
- пріоритетність духовного і патріотичного за характером репертуару як спрямованості на внутрішні ознаки виконавського стилю кобзарства (національна ознака);
- високий фаховий рівень концертного виконавства в умовах зовнішньої мистецької конкуренції (наближеність музики до неукраїнського споживача);
- виразна тенденція до загальної професіоналізації бандурного мистецтва в діаспорі (композиторськими, виконавськими, методичними, освітніми, конструкторськими зусиллями).

Основна мета діяльності Капели була спрямована на домінуюче сприйняття бандури (і виконавцями, і слухачами) як національного українського символу. Завдяки різносторонній праці майстрів бандури, керівників (диригентів), співаків, інструменталістів Капели бандуристів імені Т. Шевченка бандурне виконавство в діаспорі стало засобом національної самоідентифікації українців, уособлювало процеси відродження українського традиційного музичного мистецтва – спершу як реакцію на його нищення режимом в материковій Україні, пізніше як потребу його розвитку в нових іноетнічних умовах.

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. / Ольга Бенч. – К. : Ред. журн. «Укр. світ», 2002. – 440 с.
2. Бурбан М. Українські хори та диригенти / Михайло Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 640 с.
3. Витвицький В. За океаном / Василь Витвицький // Збірник статей / редактор-упорядник Ю. Ясіновський. – Львів : Львівська організація СКУ, 1996. – 132 с.
4. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / Василь Витвицький / упорядник Любомир Лехник. – Львів : Сполом, 2003. – 400 с.
5. Гошуляк Й. Й свого не цурайтесь (Спогади, листування, матеріали) / Йосип Гошуляк. – Львів : Каменярь, 1995. – 590 с.

6. Дутчак В. Ми знов з тобою, Україно / Віолетта Дутчак // Музика. – 1991. – № 5. – С. 24–25.
7. Дутчак В. Композиторська творчість Григорія Китастого в контексті сучасного репертуару бандуристів / Віолетта Дутчак // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Т. ССXLVII. – Львів, 2004. – С. 490–516.
8. Дутчак В. Капела бандуристів ім. Т. Шевченка – провідна мистецька одиниця українського зарубіжжя (До ювілею творчої діяльності). / В. Дутчак // Музична україністика: сучасний вимір : Збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко. – К. ; Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 319–329.
9. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття : монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с. + 72 іл.
10. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
11. Китастий Г. Автобіографія (Капеля під патронатом Т. Шевченка) / Григорій Китастий // Китастий Г. Т. Вставай, народе : твори для капели бандуристів, хори, солоспіви. – К : Музична Україна, 1996. – С. 169–171.
12. Майстренко І. Дещо з історії Капелі бандуристів ім. Т. Шевченка (Спогади колишнього директора Капелі) / Іван Майстренко // Китастий Г. Т. Вставай, народе : твори для капели бандуристів, хори, солоспіви. – К. : Музична Україна, 1996. – С. 171–174.
13. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії / С. Максимюк. – Львів ; Вашингтон : Вид-во Українського Католицького університету, 2003. – 288 с.
14. Мішалов В. Харківська бандура : культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті / Віктор Мішалов. – Харків : Видавець Савчук О. О., 2013. – 368 с. ; 109 іл. – Серія : «Слобожанський світ». Випуск 7.
15. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
16. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи / Улас Самчук. – Детройт : УВАН, 1976. – 466 с.
17. Штокалко З. Критичні завваги до стану сучасного кобзарства / Зіновій Штокалко // Українські вісті – 1949. – 1 січня. – С.3–4.
18. Ukrainian Bandurist Chorus [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.bandura.org.

В статтє прослєживаєтєя специфика творческой деятельности ведущего коллектива украинской диаспоры – Капеллы бандуристов имени Тараса Шевченко. Выделены общие и отличительные черты функционирования коллективного исполнительства бандуристов Украины и диаспоры в контексте современного искусства.

Ключевые слова: Капелла бандуристов имени Тараса Шевченко (США), бандурное искусство, инструменты бандуристов, репертуарные векторы, композиторское творчество.

In this article the specifics of artistic activity of Ukrainian diaspora prominent collective – Taras Shevchenko Bandura Players Chapel (Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus) is being traced. The common and distinctive features of Ukraine and Diaspora collective functioning in the context of modern bandura art are being singled out.

Keywords: Taras Shevchenko Bandura Players Chapel – Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus (USA), bandura art, bandura instruments, repertoire vectors, composers art.

УДК 78 (497.4)

Лідія Мельник

ІСТОРИЧНІ ПРОХОДИ МУЗИЧНОЮ БРАТИСЛАВОЮ

В статті розглянуті основні об'єкти словацької столиці, пов'язані з українською та музичною історією, зокрема перебуванням Григорія Сковороди, функціонуванням Українського музично-драматичного ансамблю ім. Т. Шевченка. При цьому одним із головних завдань представленої публікації, поруч із узагальненням історичних фактів про відвідини Братислави композиторами світового визнання (В. А. Моцарт, Й. Гайдн, Л. ван Бетовен, Ф. Ліст, Б. Барток) є висвітлення діяльності мени популярних музикантів, для котрих Братислава була місцем народження (Й. Н. Гуммель, Ф. Шмідт, Е. фон Донаньї).

Ключові слова: українська діаспора, музичне життя Словаччини, Й. Н. Гуммель, Ф. Шмідт, Е. фон Донаньї.

Головне місто Словаччини Братислава – одна із тих європейських столиць, яка, певне, є дуже близькою українцям по духу. Не лише тому, що символічним чином поєднує Східну й Західну Європи, розташувавшись по обидва боки Дунаю. Проходи Братиславою, яка, хоч і не є

найбільш популярним туристичним центром, відкриють українцеві чимало цікавих сторінок історії, як світової культури, так і власної.

Оскільки рік тому Україна та Словаччина підписали Угоду про академічне взаємне визнання та еквівалентність документів про освіту, особливої актуальності набувають публікації нових матеріалів із мистецького, та, зокрема, музичного життя словацької столиці українською мовою. Адже вже невдовзі слід сподіватися поживлення академічного обміну, активніших відвідин із навчальними та пізнавальними цілями словацьких вишів українськими студентами й викладачами.

Мета даної статті власне й полягає в тому, аби зорієнтувати українського читача в основних пам'ятках музичної та української історії, розташованих у словацькій столиці й не завжди відомих широкому загалу. При цьому одним із головних завдань представленої публікації, поруч із узагальненням історичних фактів про відвідини Братислави композиторами світового визнання (В.А.Моцарт, Й.Гайдн, Л.ван Бетовен, Ф. Ліст, Б. Барток) є висвітлення діяльності менш популярних музикантів, для котрих Братислава була місцем народження (Й. Н. Гуммель, Ф. Шмідт, Е. фон Донаньї), що, власне, й забезпечує публікації наукову новизну, підвищує рівень її інформативної насиченості.

Попри те, що осердям словацького українства слушно вважають Пряшівщину як етнічну територію, українське населення якої й досі плекає та розвиває свої традиції, у віддаленій майже на 500 кілометрів Братиславі також можна відшукати сліди українського минулого й сучасного. Так, відкрита 2003 року меморіальна дошка в серці Старого Міста, на вулиці Панській, пригадує про перебування тут у 1745–1750 роках Григорія Сковороди, котрий у своїх мандрях не раз відвідував Akademia Istropolitana, один із найдавніших європейських університетів, заснованих 1465 року в Братиславі [докладніше див. 2].

Сьогодні в Братиславі функціонує Словацько-українське Товариство, Спілка українських письменників Словаччини та Український музично-драматичний ансамбль ім. Т. Шевченка, заснований театральним режисером та драматургом українського походження Юрієм Шерегієм. Тривалий час художнім керівником ансамблю був зять Ю. Шерегія, багатолітній соліст оперної трупи Словацького національного театру, Василь Грицак. Кілька років тому він передав свій багатий архів Музею театального, музичного та кіномистецтва України. Сьогодні художнім керівником ансамблю є Міхал Калиняк.

Музична історія словацької столиці загалом є багатою на імена та події, не в останню чергу завдяки безпосередньому сусідству із серцем музичної культури цілої Європи – Віднем, від якого відділяє Братиславу неповних 70 кілометрів. Тож не дивно, що на меморіальних таблицях зустрічаємо тут імена Моцарта і Бетовена, Ліста і Бартока. Саме в Братиславі народився 1778 року й відомий австрійський композитор, піаніст та один із найбільш поціновуваних педагогів своєї епохи Йоганн Непомук Гуммель. Його батько на той час був капельмейстером місцевого театру. І хоч у Братиславі (Пресбурзі, як називали місто австрійці) майбутній композитор провів лише вісім перших років свого життя, пам'ять про нього увіковічена тут у монументі та заснованому 1937 року музеї на вулиці Клобучницькій, навпроти Старої Ратуші, що функціонує й до сьогодні. Експозиція музею цікава передовсім багатою колекцією музичних інструментів, а також рукописами композитора.

Як відомо, Й. Н. Гуммель увійшов до історії музики передовсім як талановитий піаніст-педагог, учитель Фердинанда Гіллера, Сігізмунда Тальберга – відомих віртуозів свого часу, а також і Фелікса Мендельсона-Бартольдї. Збереглися свідчення, що навчатися в Й. Н. Гуммеля мріяв і юний Ференц Ліст, однак не міг собі цього дозволити із фінансових міркувань: Гуммель був не лише одним із найбільш реномованих, але й дорогих педагогів своєї епохи.

До слова, саме в пошуках матеріальної підтримки батько Ф. Ліста разом із дев'ятилітнім сином також опинилися 1820 року в Пресбурзі. Як писала головна міська газета того часу «Pressburger Zeitung», то була дощова неділя 26 листопада, як дев'ятирічний вірутоз Ференц Ліст обідньої пори сподобився особливої честі «виступити в домі князя Естергазі перед численним зібранням дворян та шанувальників мистецтва. Виняткова зрілість цього юного піаніста, котрому під силу виявилися найскладніші твори, в тому числі й ті, які пропонували йому прочитати з листа, викликала усезагальне захоплення і дала підстави сподіватися щонайуспішнішого майбутнього соліста» [6].

«Усезагальне захоплення» було підтримане сумою в 600 гульденів, що уможливило Ференцу Лісту подальше навчання у Відні. Сьогодні про цю подію пригадує меморіальна дошка на університетській бібліотеці (колишній палац Естергазі) по вулиці Вентурській.

За іронією долі, саме Ф. Ліст через багато років виявився ініціатором і головним фундатором пам'ятника Йоганну Непомуку Гуммелю в Братиславі. На честь видатного піаніста-педагога, учнем якого йому так і не судилося стати, за кошти, зібрані Лістом завдяки низці концертів, організованих спеціально з цією метою, 1887 року в Братиславі постало погруддя Гуммеля авторства скульптора Віктора Тіглера. Сьогодні його можна побачити навпроти Посольства Німеччини на центральному проспекті словацької столиці – площі Гвездослава. Раніше пам'ятник прикрашав площу перед Національним Театром [7].

На прохання Ліста в одному із концертів, кошти від яких були скеровані на зведення пам'ятника Гуммелю, взяв участь і Антон Рубінштейн. Це був не перший контакт російського піаніста з музичною Братиславою: сімнадцятилітнім він провів тут декілька літніх місяців 1847 року, виступаючи як із сольними речителями, так і разом із унесвітньовідомим у майбутньому скрипалем Міхаелем Гаузером [8, с. 54].

З тих часів походить і відомий історичний анекдот: юний Рубінштейн ніяк не міг домовитися із особливо скупим імпресаріо про гонорар, оскільки той пропонував лише половину бажаної суми, й урешті-решт вигукнув: «Гаразд, але тоді я виконуватиму лише партію однієї руки!».

Замешкав молодий піаніст у Палаці Кучерфельда, що на той час уже також належав родині Естергазі – будівлі в стилі рококо на розі вулиці Седлярської та Головної Площі міста. Сьогодні тут знаходиться посольство Франції.

Мабуть, наймолодшим із знаменитостей, котрі виступали в Братиславі-Пресбургу, виявився таки Вольфганг Амадей Моцарт. Він дав тут концерт у шестилітньому віці, в грудні 1762 року. Це був не надто сприятливий час для маленького віртуоза, адже він щойно переніс скарлатину [1, с. 76]. Вочевидь, його не дуже охоче приймали в салонах сусіднього Відня, передовсім побоюючись небезпечної і заразної хвороби. Натомість у Братиславі, в Палаці Пальфі, Вольфганг Амадей знайшов теплий прийом і двотижневий перепочинок. Сьогодні про його перебування в палаці по вулиці Вентурській нагадує меморіальна дошка. На жаль, сама споруда знаходиться в стані реконструкції: донедавна її – символічно – займало посольство Австрії у Словацькій Республіці, однак після переїзду установи палац почав поступово занепадати.

Перепочинком та особливою гостинністю господарів насолоджувався у Пресбурзі-Братиславі й Людвіг ван Бетовен. Буквально кілька кроків відділяє Палац Пальфі від іншої історичної споруди – Палацу Кеглевіч, де сьогодні знаходиться Посольство Данії і де свого часу провів дев'ять днів у листопаді 1796 року Людвіг ван Бетовен. Гостював у однієї із найбільш обдарованих своїх учениць, Бабетти фон Кеглевіч (в заміжжі Одескалькі), котрій присвятив низку відомих творів, серед яких Перший фортепіанний концерт та Четверта фортепіанна соната, а також Варіації на тему Сальєрі.

До слова, частина дослідників [4, с. 77] і донині переконана, що до талановитої учениці композитор відчував щось набагато більшого, ніж захват педагога: не випадково й Карл Черні називав Четверту сонату «Закоханою», втім, назва ця за твором не закріпилася.

Неподалік Братислави, на відстані 70 км знаходиться і замок родини Брунсвіків у Дольній Крупі, з яким пов'язують найбільш романтичні сторінки біографії віденського класика. Тут він гостював у 1800, 1801 та, можливо, 1806 роках, тут написав присвячену Джульєтті Гвіччарді «Місячну» сонату. Опісля замок тривалий час функціонував як Будинок творчості словацьких композиторів. Сьогодні тут розгорнена музична експозиція Словацького національного музею, відбуваються концерти та конференції.

В 1760–70-х роках у Братиславі-Пресбургу неодноразово виступав і Йозеф Гайдн: керуючи капелою князя Естергазі, він диригував нею в палацах родин Пальфі та Грассалковіч: остання резиденція є особливо імпазантною, сьогодні тут розташована адміністрація Президента Словацької Республіки [7, с. 153].

Сім років провів у Братиславі-Пожоні і Бела Барток, де одинадцятилітнім опинився разом із матір'ю після передчасної батькової смерті. В колишньому костелі кларисок на однойменній вулиці, де після розпуску ордену було облаштовано школу, він навчався у 1892–1899 роках. Братиславський період мав неабияке значення для становлення майбутнього компо-

зитор: сам тут він отримав можливість відвідувати уроки Ласло Еркеля, сина видатного угорського композитора, одного із основоположників національної школи Ференца Еркеля. Тут написав свої перші вагомні твори, серед них низку фортепіанних п'єс (збереглися лише ор.13 та ор. 21), Соната для скрипки і фортепіано ор.5, Перший струнний квартет, три пісні для голосу з фортепіано [3, с. 16].

Музична історія Братислави багато не лише усесвітньовідомими іменами. Саме зі словацької столиці походять кілька композиторів, котрі, попри визнання у більш вузьких фахових колах, справили неабиякий вплив на музику ХХ ст. Йдеться передовсім про Франца Шмідта (1874–1939) – австрійського диригента, піаніста, віолончеліста та композитора. Тривалий час музика Шмідта була недооцінювана, оскільки його вважали епігоном Антона Брукнера, та замовчувана – оскільки нацистський уряд свого часу мав необережність визнати його «найталановитішим композитором Австрії» та замовити кілька творів. Сьогодні зацікавлення цією неординарною особистістю переживає своє відродження, передовсім завдяки діяльності фонду його імені. А на вулиці Урсулінській у Братиславі меморіальна дошка пригадує про будинок, у якому 1874 року народився композитор.

Його першою наставницею в музиці була мати – в минулому учениця Франца Ліста, згодом – органіст монастиря францисканів Феліціан Мосцик. Ще в братиславські роки юне обдарування представили видатному піаністу Теодору Лешетицькому у Відні, однак Шмідт не знайшов із ним спільної мови.

1888 року Франц Шмідт переїхав до Відня, де навчався в консерваторії Музичного Товариства в класах Роберта Фукса (композиція) та віолончелі (Фердинанд Гельмесбергер) і 1896 року з відзнакою закінчив студії. [9]

З того часу і до 1911 року Шмідт був незмінним учасником оркестру Wiener Philharmoniker та оркестру придворної опери. В цей період він здобув визнання передовсім як віолончеліст, піаніст, педагог та диригент, утім, згодом залишив виконавську кар'єру, аби повністю присвятити себе музиці та педагогічній діяльності. З 1914 року був професором фортепіано Віденської Музичної академії, з 1925 – її директором, і в 1927–1931 роках – ректором. Попри те, що музикант тісно спілкувався із багатьма відомими представниками музичної культури свого часу і навіть був учасником Квартету Шенберга, композиторська творчість Франца Шмідта зберігає риси традицій пізнього австрійського романтизму. За життя він не зазнав визнання як композитор, що доволі болісно переживав: окрім виконання Першої симфонії 1902 року під батудою автора небагато відбулося успішних прижиттєвих прем'єр. Визнання в останній рік життя, коли після «аншлюсу» нацистська влада проголосила його, вже невиліковно хворого, найвидатнішим композитором сучасної Австрії, також, зрозуміла річ, не принесло радості.

В останні десятиліття творчість Ф. Шмідта, котру вивчають під новим кутом зору, цінується передовсім органомною спадщиною. Окрім того, він залишив дві опери, чотири симфонії, ораторію «Книга семи печатей» за Одкровеннями Івана, низку камерно-інструментальних композицій. З 2006 року в Австрії щодва роки проводиться конкурс органістів ім. Франца Шмідта.

Ще однією особистістю, без якої неповним був би музичний портрет Братислави, є Ернст (Ерно) фон Донаньї (1877–1960) – угорський композитор, котрого вважають третім за величиною, після Ліста і Еркеля, представником національної музичної професійної культури. Саме в Пожоні-Братиславі він отримав перші уроки музики – спершу від батька, математика, професора Королівської гімназії в Пожоні та віолончеліста-аматора, а згодом у органіста місцевої Катедри Св. Мартіна Карла Форстнера. З 1886 року навчався в місцевій гімназії.

До братиславського періоду юності належать і перші виконавські успіхи Донаньї: він і сам починає виступати як органіст у кафедральному соборі, а також а гімназійних концертах, а в грудні 1890 року в Пожоні відбувся перший сольний концерт музиканта, де, поруч із творами Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста він виконав і свої композиції – дві фантазії та скерцо. В 1892 році відбулася прем'єра його Меси для оркестру, хору та органу за участі гімназійних хору та оркестру. Диригував батько, а сам юний композитор виконав партію органу. Загалом, за роки юності в Пожоні Донаньї написав понад 70 творів [5].

В 1894–1897 роках навчався у Будапештській музичній академії, у той же час познайомився із Йоганнесом Брамсом, котрий назавжди залишився найважливішим дороговказом у творчості композитора. Викладав (з перервами) у Берлінській, згодом – Будапештській музичних академіях, проявив себе як один із найвидатніших піаністів та педагогів першої половини

XX ст. До учнів Донаньї належали Геза Анда, Анні Фішер, Дьордь Ціфра – особистості, котрі справили неабиякий вплив на піанізм свого часу.

Після Другої світової війни Донаньї, рятуючись від сфабрикованих звинувачень нового соціалістичного уряду (попри те, що його син Ганс був відомим борцем проти фашизму і загинув у концтаборі Заксенгаузен), був змушений емігрувати спершу до Аргентини, а згодом до США, де викладав в Університеті Флориди. Серед нащадків Донаньї – чимало відомих діячів політики та культури. Онук Клаус став відомим у Німеччині політиком, був міністром освіти й першим бургомістром Гамбурга. А онук Крістоф фон Донаньї, вихованням та освітою котрого займався тривалий час безпосередньо, й до сьогодні залишається одним із найвидатніших диригентів сучасності.

Схоже як і Франц Шмідт, у своїй творчості Ернст фон Донаньї послідовно сповідував пізньоромантичні ідеали, натомість, як піаніст, великої уваги приділяв виконанню творів своїх сучасників, передовсім співвітчизників та близьких приятелів Бели Бартока та Золтана Кодаї.

Зважаючи на унікальне географічне розташування Братислави – це єдина в світі столиця безпосередньо на кордоні двох держав (Австрії та Угорщини) – не дивно, що в її історію вплетено долі майже усіх видатних угорських та австрійських композиторів, а також і представників інших національних культур. Поруч із багатим минулим словацькій столиці притаманний і динамічний розвиток музичної культури сьогодення. В 1949 році тут була заснована Вища школа музичного мистецтва, де сьогодні навчають не лише виконавському мистецтву, але й танцю, акторській майстерності та кіносправі.

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Часть первая, книга первая / Пер. с нем., вступ.статья, коммент. К. К. Саквы. – М.: Музыка, 1987. – 556 с.
2. Яцканин І. Григорій Сковорода у словацькій свідомості // Переяславські Сковородинівські студії. – Вип. 2. – 2013. – С. 160–163.
3. Bartók and His World / Edited by Peter Laki. – Princeton: Princeton University Press, 1995. – 250 pp.
4. Caeyers J. Beethoven: Der einsame Revolutionär. Eine Biographie / Aus dem Niederländischen von Andreas Ecke. – München : Verlag C.H.Beck, 2013. – 832 S.
5. Dohnányi I. von, Grymes J. A. Ernst von Dohnányi: A Song of Life. – Bloomington : Indiana University Press, 2002. – 252 pp.
6. Ein verflossener Sonntag... // Pressburger Zeitung. – 1820. – № 95. – Dienstag, den 28. November.
7. Jones D. W. The Life of Haydn. – Cambridge : Cambridge University Press, 2009. – 262 pp.
8. Kroll M. Johann Nepomuk Hummel: A Musician's Life and World. – Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2007. – 534 p.
9. Taylor Philip S. Anton Rubinstein: A Life in Music. – Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2007. – 340 pp.
10. Tschulik N. Franz Schmidt. – Wien : Verlag Lafite, 1972. – 88 S.

В статтє рассмотрєны основныє объекты столицы Словакии, связаннє с украинской и музыкальной историей, в частности пребыванием Григория Сковороды, функционированием Украинского музыкально-драматического ансамбля им. Т. Г. Шевченко. При этом одним из главных заданий представленной публикации, рядом с обобщением исторических фактов о посещениях Братиславы композиторами мировой известности (В. А. Моцарт, И. Гайдн, Л. ван Бетовен, Ф. Лист, Б. Барток) стало освещение деятельности менее популярных музыкантов, для которых Братислава была местом рождения (И. Н. Гуммель, Ф. Шмидт, Э. фон Донаньи).

Ключевые слова: украинская диаспора, музыкальная жизнь Словакии, И. Н. Гуммель, Ф. Шмидт, Э. фон Донаньи.

This article summarizes the most important objects of the Slovak capital which have to be seen in connection with Ukrainian and music history. Among others Grigorij Skovoroda's strong presence in the former the capital of the Kingdom of Hungary, the performances of the Ukrainian music-dramatical ensemble named after Taras Shevchenko. Beside the common well known activities of internationally well established composers like Mozart, Haydn, Beethoven, Liszt, Bartok this publication closely refers to more regionally established Bratislava based musicians (Hummel, Schmidt, Dohnanyi).

Keywords: Ukrainian diaspora, the music life of Slovakia, Hummel, Schmidt, Dohnanyi.

МІСІЯ УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
У РОЗВИТКУ МУЗИКОЗНАВСТВА

Стаття присвячена місії Українського вільного університету у справі розвитку вітчизняного музикознавства впродовж 95-и років існування. Привертається увага до постатей провідних учених – професорів університету та сфери їхнього наукового зацікавлення. Встановлено прізвища науковців, які захистили докторські та магістерські дисертації з музикознавства, виокремлено тематику цих наукових досліджень.

Ключові слова: Український вільний університет, музикознавство, діаспора, наукові дослідження, учені.

Актуальність дослідження. Відтворення цілісності українського музикознавства актуалізує вивчення його діаспорної вітки. Створення українських науково-освітніх інституцій, солідних національних наукових та культурних установ сприяло започаткуванню ряду напрямків українського музикознавства. Певну роль у цьому процесі відіграли наукові інституції діаспори, серед яких виокремлюється Український вільний університет (далі – УВУ, нім. – Ukrainische Freie Universität). Це приватний український університет, заснований 17 січня 1921 року у Відні – столиці Австрії. Ініціаторами його заснування були українські професори університетів Австро-Угорської і Російської імперій, Союз письменників і журналістів, студенти, які після Першої світової війни й Українських визвольних змагань опинились в еміграції [14]. Впродовж 95-ти років свого існування ця наукова інституція, яка тричі змінювала свій осідок (Відень, Прага, Мюнхен), вела багатогранну педагогічну, науково-дослідну й видавничу діяльність, визнану в багатьох країнах світу, була осердям української науки за межами рідної землі, виправдала чотири основні принципи, які були фундаментальними для її побудови: національний, соціальний, діяльний і виховний [3, с.12].

Аналізу діяльності УВУ присвячено роботи І. Мірчука [12], Г. Васьковича [3], Н. Полонської-Василенко [14], С. Віднянського [4], В. Потульницького, Т. Сидорчук [15] та ін. Проте й досі не дослідженою залишаються проблема ролі цієї наукової інституції у розвитку українського музикознавства, що і складає **мету статті**. **Завдання** полягає у визначенні місії Українського вільного університету у справі розвитку вітчизняного музикознавства впродовж 95-ти років існування; привертенні уваги до постатей провідних учених – професорів університету та сфери їхнього наукового зацікавлення; виокремленні напрямів наукових досліджень у сфері музикознавства.

Діяльність першого за межами України вищого навчального закладу – УВУ, що був заснований за зразком тодішніх західноєвропейських університетів не передбачала надання музичної освіти. Проте вона тісно пов'язана з питаннями музичного мистецтва та культури. До блоку історичних дисциплін в УВУ входили окремі лекційні, семінарські та практичні заняття з музики. Так, уже в першому семестрі новоствореного закладу (лютий-травень 1921 р.) серед лекцій, прочитаних на філософському факультеті, були «Історія українського мистецтва» і «Мистецтво нових часів» проф. Дмитра Антоновича, складовою частиною яких став лекційний матеріал з історії української музики [15, с. 135].

Восени 1921 року УВУ переїжджає до Праги, столиці Чехо-Словацької Республіки, де одержує приміщення та фінансову підтримку від уряду держави, очолюваного президентом Томашем Масариком. Саме тоді у Празі проживала значна кількість українських професорів та високошкільної молоді, що й сприяло розвитку УВУ: на перший семестр вписалось понад 700 слухачів. Святочна інавгурація УВУ у Празі, де було відкрито лише два факультети (філософський і правничий, з першою кафедрою українського музикознавства), відбулася 23 жовтня 1921 р. за участю чеської влади, представників наукових товариств та професорів високих чеських шкіл (в т. ч. професора Празької консерваторії Зденека Неєдли. На закінчення церемонії хор Української Академічної Громади під диригуванням студента консерваторії Бобика відспівав чеський, словацький та український гімни [13, арк. 162а-166].

Становлення наукової інституції відбувалося при підтримці українців в різних країнах світу. Свідченням цього є лист ректора УВУ від 14 грудня 1921 р. до всесвітньо відомого співака Олександра Філіппі-Мишуги в Стокгольм. У ньому говорилося: «Високоповажний Пане! Іменем сенату У.В.У. та іменем молодіжи, що студіює на нашій університеті, складаю Вам, Високоповажний Пане, найсердечніше подяку за Ваш великодушний дар в квоті 200 корон (двіста корон

шведських). Сенат У.В.У. призначив їх на наукові премії Вашого Імени, що будуть признані кільком талановитим слухачам нашої інституції. Вашу жертву приймаємо з тим більшою вдячністю, що вона в'яжеться з довгим рядом підмог, якими Ви піддержали вже цілі покоління нашої бідної молодіжи» [13, арк. 318]. Отже, О. Мишуга був серед фундаторів УВУ.

Празька доба УВУ (1921–1945) була найбільш плідною в науково-теоретичному і культурно-освітньому плані [4]. Визначний політичний діяч, історик мистецтва і театру Дмитро Антонович тричі обирався ректором УВУ (1928–1930, 1937/38 рр.) Серед навчальних курсів філософського факультету, розроблених професорами навчального закладу, були історія українського мистецтва, українського театру (обидва предмети читав Д. Антонович і надрукував курс лекцій з них¹), музика (викладав Ф. Стешко та Д. Левитський) [4, с. 46–47]. Якщо Дмитро Левитський працював в університеті коротко (1942–1944) і вів лише окремі заняття з теорії музики, то Федір Стешко викладав в УВУ протягом 20 років (1924–1944). Слід відзначити, що під час війни (1940–1942) лектором німецької мови в УВУ працювала відома піаністка Софія Дністрянська [11; 16; 30, с. 124].

Професорський склад закладу складався із визначних учених, позбавлених окупаційними режимами своїх кафедр та прав викладати у вищих навчальних закладах України. Серед них такі постаті як: Дмитро Антонович, Леонід Білецький, Іван Горбачевський, Станіслав Дністрянський (чоловік піаністки і музикознавця Софії Дністрянської), Дмитро Дорошенко, Олександр Колесса, Степан Рудницький, Володимир Старосольський, Степан Смаль-Стоцький, Андрій Яковлів, Сергій Шелухін, Роман Дrajнговський. Саме вони розпалювали смолоскип вільної науки за межами України.

Дмитро Антонович свої наукові інтереси окреслював в галузі *українського історичного музикознавства*. Своєю працею «Українська культура» учений започаткував систематизоване вивчення історії української культури, явив зразок для подальших глибоких узагальнювально-порівняльних студій і дослідів, що позначилося на наступних працях такого роду. Праця Д. Антоновича «300 років українського театру» (1925) теж представляє музично-історичний напрямок, де в коло уваги потрапляють питання музики в театрі [1].

Програми викладів УВУ за 1921–1943 рр. [16] засвідчують, що серед його викладачів був відомий музикознавець Федір Стешко: лектор, а згодом приватний доцент, починаючи з літнього семестру 1924 до зимового 1942/43 рр. Довідкове видання про УВУ подає, що Ф. Стешко працював в УВУ доцентом в 1941–1944 рр. [29, с. 142]. Лекції останнього на історико-філологічному відділі філософського факультету охоплювали широке коло предметів. З музично-історичних дисциплін він викладав історію української та зарубіжної музики, з музично-теоретичних – елементарну теорію музики, гармонію, з допоміжних – музичну палеографію та бібліографію. Якщо детальніше, то учений читав комплекс наступних дисциплін із тижневим навантаженням від однієї до чотирьох годин: історія української музики (доби домонгольської, передкозачої), україністики (життя й діяльність та музична творчість М. Лисенка, К. Стеценка), теоретичні (практичний курс елементарної теорії музики (ноти, інтервали й ступиці); наука гармонії (дисонансові сполучення); музично-теоретичний розбір трактата М. Дилецького «Мусікійська граматика»), музично-естетичні (музично-естетичний аналіз найвизначніших творів німецької лірики з кінця XVIII ст. до початку XX ст.; музично-естетичний аналіз творів М. Лисенка, в т. ч. «Музики до Кобзаря», М. Леонтовича, аналіз солоспівів К. Стеценка, Я. Степового, П. Сениці («Український солоспів полисенківської доби»), музичної фольклористики (методичні вказівки й практичні вправи збирання та впорядкування народних мелодій; музично-технічний розбір мелодій українських дум; музична будова української народної пісні; аналіз збірників українських народних пісень для хору М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового та інших композиторів кінця XIX й початку XX ст.), палеографії (практичні вправи в читанні стародавніх музичних нотацій, в т. ч. візантійської, східно-слов'янської невмової та української церковної нотації), бібліографії (вправи з української музичної бібліографії кінця XVIII й першої половини XIX ст.; практичні вправи в бібліографії та каталогізації стародавніх українських музичних рукописів).

¹ У лекціях Д. Антоновича, опублікованих у збірнику «Українська культура» [22], історія музики розглядалася в контексті різних стилів європейської культури. Отже, студенти УВУ мали можливість одержати музично-теоретичну підготовку, поглиблену практичними заняттями.

Отже, Ф. Шешко викладав ряд музично-історичних, музично-теоретичних та допоміжних дисциплін. Його практичні заняття з української музичної палеографії та бібліографії не тільки започатковували ці напрямки в українському музикознавстві та музичній освіті, але й до сьогодні є актуальними, оскільки не введені до навчальних планів наших музичних вузів.

УВУ здобув поважне місце в історії української еміграції не тільки, як висока школа, але й науковий осередок. Завдяки допомозі УВУ, в Чехії у 1923 році засновується Високий педагогічний інститут імені Драгоманова, де викладали професори УВУ, зокрема Ф. Шешко. Саме під його керівництвом тут була захищена дисертація Павла Маценка на тему «Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському Ірмолої 1775 р.» (1932) [21].

УВУ у Празі було надано право прилюдности, тобто студії тут можна було завершувати магістерськими дипломами, докторатами та габілітаціями.

Першими дисертаціями з музикознавства на здобуття ступеня доктора філософії в УВУ були роботи Зеновія Лиська (1926) «С. Артемовського-Гулака «Запорожець за Дунаєм» (1926, рук.) [19] та Стефанії Туркевич-Лісовської на тему «Український елемент у творах П. І. Чайковського «Черевички» / «Кузнец Вакула»/ та Н. Римського-Корсакова «Ночь перед Рождеством» і порівняння їх з оперою Миколи Лисенка «Різдвяна ніч» (1927), виконанні під керівництвом професора Карлового університету З. Неєдли [5]. Стефанія Туркевич була однією із перших серед українських композиторів, першою серед жінок, яка захистила дисертацію і отримала титул доктора філософії¹. Слід зазначити, що З. Неєдли входив до складу іспитової ригорозальної комісії. Як свідчать архівні джерела, ригорозальні іспити (кандидатський мінімум) склалися з таких дисциплін: філософія, історія мистецтва та історія України, музикознавство й естетика [18]. Серед випускників-докторів УВУ цього періоду подаються прізвища Федора Шешка, Антона Яковенка (1930), хоч назви робіт відсутні [30, с. 230, 237].

Професори УВУ брали активну участь у проведенні наукових конференцій. Важливою сторінкою розвитку науки в еміграційних обставинах було проведення Українських наукових з'їздів у Празі (1926, 1932). У підсекції археології та історії мистецтва історико-філологічної секції Першого з'їзду, що відбувався 3–6 жовтня 1926 р. брали участь музикознавці Ф. Шешко та З. Лисько [17, арк. 44]. Протокол засідання від 6 жовтня 1926 р. засвідчує, що було виголошено їхні доповіді: «Джерела української музичної історії» (Ф. Шешко); «Нові дослідження над оперою «Запорожець за Дунаєм» (З. Лисько) [17, арк. 50]. У цій же підсекції Другого наукового з'їзду (20–24 березня 1932 р., Прага), було заслухано музикознавчі доповіді: Д. Антоновича «Тенор Іванов», Ф. Шешка «Перші українські церковно-музичні твори» [7, с. 8] та доповідь З. Кузеля «Найважливіші дезиредати на полі нашої етнографії» [6]. Варто відзначити Науковий конгрес у 1000-ліття Хрещення Руси-України, який був проведений 28 квітня – 2 травня 1988 року у Мюнхені у співпраці з Українським Вільним Університетом. На десятій сесії конгресу 1 травня з доповіддю «Питоменности українського церковного співу» виступав Мирослав Антонович з Утрехту [2]. Музиколог відзначав самотність нашого церковного співу з багатьма регіональними та локальними відмінностями. Особливо цінним у науковому доробку М. Антоновича, як зазначає Ю. Ясиновський, є те, що «головну увагу він приділив найменш знайомим і забутих сторінкам української церковно-музичної минувшини: гимнографії (одноголосий церковний спів), партесному багатоголосому співу, давній українській музиці в цілому. Він уперше у новітній історіографії з позицій українського автора дав цілісний огляд одноголосого етапу розвитку нашої церковної музики» [26, с. VIII]. Матеріали конгресу були видані за підтримки УВУ окремим виданням.

УВУ залишив пам'ятки своєї наукової діяльності у своїх виданнях, зокрема у «Науковому збірнику Українського Вільного Університету», де друкувався Ф. Шешко, збірнику праць Ювілейного наукового конгресу, присвяченого 1000-літтю Хрещення Руси-України, де вміщено статтю М. Антоновича.

Унаслідок воєнних подій 1945 року, більшість професорів і студентів були змушені покинути Прагу та переселитися на Захід, в Баварію. У Мюнхені восени 1945 року починається третій період (після віденського і празького) існування УВУ. На обидвох факультетах 1947 року кількість викладачів УВУ доходила до 80, включно з такими визначними вченими, як-от: Юрій Бойко-Блохин, Григорій Ващенко, Павло Зайцев, Володимир Кубійович, Зенон Кузеля,

¹ Аналіз дисертацій здійснено у нашій монографії. Див. : [9].

Іван Мірчук, Наталія Полонська-Василенко, Вадим Щербаківський, – а пізніше: Юрій Старосольський, Володимир Янів, Олекса Горбач та інші.

В 1950 році УВУ, внаслідок плідної науково-дослідної і педагогічної праці, отримав офіційне визнання Баварського уряду і право промоцій та габілітацій (розпорядження Баварського Державного Міністерства Освіти й Віросповідань від 16 вересня 1950, № XI 60710). Досягнення УВУ визнано при введенні нового Баварського високошкільного закону, коли окремою Новелою до нього від 28 червня 1978 року підтверджено право промоцій і габілітацій УВУ, тобто право надавати титули магістра, доктора і габілітованого доктора. Згодом Міністерство освіти України визнало правочинність дипломів УВУ договором УВУ і тим же Міністерством від 12 листопада 1992 року [23].

Після війни в УВУ у Мюнхені в різний час викладачами музичних дисциплін працювали відомі музиканти та музикознавці. Так, музикологію читав надзвичайний професор Андрій Ольховський (1947–1951); музику викладав асистент доктор Леонід Соневицький (1949); історію української музики читали – доктор Аристид Вирста (Франція) – викладач (1967–1973), доцент (1974–1976), надзвичайний професор (1977–1980), звичайний професор (1981–2000); магістр Люба Жук (Канада) – викладач (1967–1974), доцент-гість (1975–1976), доцент (1977–1989), надзвичайний професор (1990–2006); українську музику в ранзі професора-гостя викладав відомий український композитор Мирослав Скорик (2005–2006); українську народну музику як викладач-гість читав доктор Марко Фаріон (1990) [30, с. 119–144].

Сьогодні у науково-педагогічному складі філософського факультету (окрім нього працюють факультети україністики, державних та економічних наук) звичайні професори Альберт Кіпа (син відомого піаніста Вадима Кіпи), доктор мистецтвознавства, піаніст і композитор Олександр Козаренко, надзвичайний професор Андріян Бриттан, професор-гість композитор Мирослав Скорик, емеритовані професори, піаністи Люба та Радослав Жуки [29].

Хоч музикознавство не належало до пріоритетних напрямків наукової діяльності УВУ, проте магістерські та докторські роботи, які виконані та захищені в його стінах, заслуговують на увагу. Важливо, що університет надавав можливість захисту дисертацій з музикознавства. Нами, на основі роботи в архіві УВУ, встановлено, що у повоєнний період за неповних шістьдесять років (1951–2007), захищено десять таких робіт.

У повоєнний час (мюнхенський період) в УВУ докторські дисертації захистили: у 1951 р. – Омелян Нижанківський (наук. керівник, проф., д-р З. Кузеля) [28]¹; у 1952 р. – Зиновій Лисько (доктор габілітований) – наук. керівник, проф., д-р І. Мірчук²; у 1961 р. – Ігор Соневицький (США) – наук. керівник, проф., д-р О. Оглоблин³; у 1967 р. – Роман Придаткевич (США) – наук. керівник, проф. д-р Б. Лончина⁴; у 1971 р. – Андрій Шуль (США) – наук. керівник, проф. д-р А. Вирста, рецензент В. Витвицький, порадики-консультанти – З. Лисько, П. Маченко) [24]; у 1974 р. – Аристид Вирста (Франція, доктор габілітований) – наук. керівник – проф. д-р W. Kohlender⁵; у 1974 р. – Олена Квірмбах-Сидоренко (США) – наук. керівник, проф. О. Кульчицький [10]; у 2005 р. – Андріян Бриттан (США) – наук. керівник, проф. М. Скорик [27]; у 2007 р. – Люба Жук (Канада) – наук. керівник д-р А. Бриттан [8]. Магістерську роботу у 2002 р. захистив Ярослав Щур – наук. керівник, проф. Л. Жук [25].

Вони представляють різноманітні напрямки наукових пошуків. Це роботи на перетині філософії та музики (О. Квірмбах), літератури і музики (Р. Придаткевич), з фольклористики (О. Нижанківський), органології (З. Лисько), скрипкової педагогіки (А. Вирста), присвячені хоровій творчості Д. Бортнянського (А. Шуль), музичній спадщині Артемія Веделя (І. Соневицький), музичній творчості Бориса Кудрика (Я. Щур), фортепіанним творам композиторів українського походження у США та Канаді (Л. Жук), опері «Довбуш» С. Людкевича (А. Бриттан).

¹ Робота присвячена історично-систематичному нашаруванню української народної пісні.

² Робота присвячена музичним інструментам Княжої Доби. Див.: [30, с. 212.]. В архіві УВУ роботи не виявлено.

³ Робота «Артем Ведель та його музична спадщина» [30, с. 228]. в архіві УВУ не виявлена, проте надрукована монографія [20].

⁴ Робота «Іван Франко і українська музика» [30, с. 224] в архіві УВУ не виявлена.

⁵ Робота присвячена скрипковій педагогіці XIX століття (Die Geigenpädagogik des XIX. Jahrhunderts) [30, с. 194]. В архіві УВУ роботи не виявлено. В той час віднайдено копії докторських дисертацій А. Вирсти, захищених в Сорбоні, у бібліотеці НМАУ ім. П. І. Чайковського [31–33].

Аристид Вирста (Франція) працював над дисертаційними дослідженнями, які були пов'язані із європейськими скрипковими школами XVIII та XIX ст. Обидві дисертації вченого написані французькою мовою і успішно захищені в Сорбоні, де він викладав довгий час. Перша дисертація «Скрипкова школа в XVIII ст. за дидактичними працями» (1955) давала А. Вирсті можливість на докторат університету [32]. Друга – «Скрипкова школа XIX століття» (1971), була габілітаційною працею на присвоєння звання доктора філософії [31; 33]. Її захист відбувся 23 квітня 1974 р. на факультеті літератури і гуманітарних наук в Паризькому університеті. Працюючи над нею, вчений знайомився з цінними матеріалами в Публічній бібліотеці у Нью-Йорку, Бібліотеці конгресу у Вашингтоні, контактував з визначними американськими та українськими музикологами, музикантами та митцями. Багата джерельна база обох досліджень та проблеми, які розв'язував у них вчений, роблять їх цінним набутком українського музикознавства.

Історично-теоретичний макроаналіз хорової стилістики в духовних концертах Д. Бортнянського став предметом докторської дисертації Андрія Шуля. Перший розділ роботи розглядає історико-теоретичні аспекти проблеми, музичну історіографію, присвячену Д. Бортнянському, бібліографічно-історичний нарис про композитора та його добу. У другому розділі 35 однокорних духовних концертів Д. Бортнянського аналізуються щодо стилів XVIII ст., як культурний феномен століття та впливи на їх формальну будову. Ідіоми хорової стилістики духовних концертів Д. Бортнянського, яким присвячено третій розділ дослідження, трактуються як відомі вирази українського походження, де органічно поєднано народномистецькі та чужинецькі впливи, а також вплив цих композицій на розвиток української музики. Основний акцент у макроаналізі концертів зроблено на стиль композитора, в якому переплелися українські народнопісенні інтонації та принципи концертності, виразом яких стали мадригали та поліфонні мотети венеційської та монтевердівської шкіл, пунктирний ритм французької оперної увертюри, прояви стилів бароко та галантного. А. Шуль приходять до висновку, що музика Д. Бортнянського, як представника пізнього класицизму, є успішним синтезом найновіших течій західноєвропейської культури і слов'янської спадщини, щоправда, далі уточнює і деталізує саме українське походження концертів композитора.

Про вимогливість до підготовки дисертацій свідчить склад докторської комісії. Так, роботу А. Шуля офіційно рецензували проф. Василь Витвицький – д-р філософії – музикологія, Державний Університет Jagilonski, Краків, Польща, 1932; проф. Аристид Вирста – д-р філософії – музикологія, Doctor de l' Université de Paris Sorbonne, Paris, France, 1955; офіційним опонентом виступала професор Наталія Полонська-Василенко – д-р історичних наук, декан філософського факультету УВУ.

Більшість робіт виконані українською, інші – німецькою, французькою та англійською мовами. Відсутність окремих з них в архіві може свідчити, про їх втрату під час останнього переїзду з одного приміщення в інше у Мюнхені, або присудження ступеня доктора наук на основі монографії (І. Соневицький). Всі вище вказані роботи залишаються актуальними, оскільки дають можливість знайомитись з методологією досліджень, маловідомою в Україні джерельною базою, розширюють тематику наукових пошуків, збагачують українське музикознавство.

За особливі заслуги в розвитку науки та культури УВУ присвоював почесні звання. На філософському факультеті ступінь почесного доктора філософії «*Honour sauza*» були присвоєні українським митцям – диригенту Олександрю Кошицю (26 червня 1937 р. з нагоди 40-літнього творчого ювілею) та композитору В. Барвінському (30 червня 1937 р.) [30, с. 307-308]¹.

Висновки. Підсумовуючи, зазначаємо, що місія УВУ полягала насамперед у тому, що цей заклад давав змогу студентам-українцям діаспори вивчати ті предмети, які в СРСР були заборонені, або спотворені до невпізнанності. Сьогодні молодь з України має нагоду вивчати життя Заходу, користатися його бібліотеками. Тут же в УВУ навчаються і студенти діаспори. Тому одна з найважливіших місій Університету – бути науковим мостом між світом діаспори і сучасною Україною. УВУ – чи не єдиний університет поза межами України з українською мовою викладання, з правом присвоєння вчених ступенів магістра та доктора наук. На сучасному етапі головна місія УВУ – стати провідним науково-дослідним центром українознавчих студій в Євросоюзі, своєрідним інтелектуальним мостом між Україною, Німеччиною та країнами Євро-

¹ На жаль, станом на 2006 рік, більше нікого із музикантів не вшанували цим званням.

союзу, а також науковим, культурним і орієнтаційним центром для представників нової, т. зв. «четвертої хвилі» української діаспори з різних країн Євросоюзу. Своєю багатогранною діяльністю Український Вільний Університет прагне до подолання бар'єру між державами і до кращого порозуміння між народами.

1. Антонович Д. Триста років українського театру. 1619–1919 / Дмитро Антонович. – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1925. – 273 с.
2. Антонович М. Питоменності українського церковного співу / Мирослав Антонович // Збірник праць Ювілейного Конгресу : Наук. Конгрес у 1000-ліття Хрищення Руси-України у співпраці з УВУ / ред. В. Янів – Мюнхен, 1988-1989. – С. 458–474.
3. Васькович Г. Український Вільний Університет. Передісторія створення УВУ, його осяги й нові завдання / Григорій Васькович // Науковий збірник УВУ. Ювілейне видання з приводу 70-ліття УВУ. – Мюнхен, 1992. – С.11–24. – (Серія: Наук. зб. Т.15).
4. Віднянський С. Культурно-освітня і наукова діяльність української еміграції в Чехо-Словаччині : Український вільний університет (1921–1945 рр.) / С. В. Віднянський. – К. : Інститут історії України, НАН України, 1994. – 83 с.
5. Дисертація С. Туркевич-Лісовської «Український елемент у творах П. І. Чайковського «Черевички» / Кузнец Вакула» / та Н. Римського-Корсакова «Ночь перед Рождеством» і порівняння їх з оперою Миколи Лисенка «Різдв'яна ніч». Рукопис. Машинопис. Оригінал // ЦДАВО України. Ф. 3956 (Дмитро Антонович), оп. 2, спр. 33. – Арк. 1-69.
6. II науковий з'їзд у Празі. 1931–1932 // Центральний державний архів у Празі (Statní uatrední archiv v Praze). Ф. 1012 (RUESO), картон № 73, інв. № 473.
7. II Український науковий з'їзд у Празі 20–24 березня 1932. Розклад праць. – Прага, 1932. – 16 с.
8. Жук Л. Фортепіанні твори композиторів українського походження в Канаді і США : дисертація подана як частина вимог для одержання наукового ступеня доктора філософії з музикології / Люба Жук ; Науковий керівник др. Андріян Бриттан; Рецензент проф. Мирослав Скорик ; Філософічний факультет УВУ. – Мюнхен, 2007. – 185 с. // Архів УВУ.
9. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
10. Квірмбах О. Місце музики в системі філософії Шопенгауера : докторська дисертація Олени Квірмбах. Під керівництвом проф. д-ра О. Кульчицького. – Мюнхен, УВУ, 1974. – 104 с. // Архів УВУ.
11. Лист до лекторки С. Дністрянської від деканату філософського факультету УВУ у Празі, підписаний А. Волошином. Стосується призначення С. Дністрянської на посаду викладача нім. мови на 1939 – 1940 н. р. 11 січня 1940 р. // Закарпатський краєзнавчий музей. Ф. Дністрянських. Кн. 37548, арх. 17445.
12. Мірчук І. Український Вільний Університет / І. Мірчук // Науковий збірник УВУ. – Т.V. – 1948. – С.VII–XIII.
13. Оголошення про заснування Українського Вільного Університету в Празі та його завдання. Протоколи засідань колегії професорів філософського факультету. Програми лекцій на зимовий семестр 1921/1922 р. Життєписи та заяви професорів про надання посад викладачів. Заяви окремих осіб про прийом в число студентів університету. Листування з Чехословацьким Міністерством закордонних справ про грошову допомогу та дозвіл приїзду в Прагу інтернованим в таборах українцям (1 травня 1921 р. – 11 березня 1922 р.). – 541 арк. // ЦДАВО України. Ф. 3859, оп.1, спр. 136.
14. Полонська-Василенко Н. Український Вільний Університет (1921-1971) / Н. Полонська-Василенко // Український історик. – 1971. – № 1–2. – С. 17–27.
15. Потульницький В. Український Вільний Університет у Відні / Володимир Потульницький, Таміла Сидорчук // Українська діаспора. – Київ ; Чикаго, 1993. – Ч.3. – С. 132–137.
16. Програми викладів університету за 1921–1943 рр. (друковані). – 469 арк. // ЦДАВО України, ф.3859, оп.1, спр.142.
17. Протоколи засідань, тематика наукових доповідей, списки учасників у розрізі право і суспільних наук, природничої і математично-технічної та їх підсекцій I Українського наукового з'їзду в Празі. Перелік експонатів книжкової виставки до з'їзду. (часові рамки – 10.01. 1926 – 10.1926). К-ть аркушів – 81 // ЦДАВО України. Ф. № 269, оп. № 1, спр. № 387.
18. Прохання емігрантів про допущення їх до іспиту на звання доктора з додатком особистих документів до них; рецензії професорів Українського Вільного Університету на дисертаційні праці докторантів та протоколи іспитової комісії (2 грудня 1927 р. – 2 липня 1942 р.) // ЦДАВО України, ф.3859, оп.1, спр.366.
19. Рукописи З. Лиська : П. З. Лисько. С. Артемовського-Гулака «Запорожець за Дунаєм». – Прага, 1926. 214 арк. [Дисертація на одержання вченого ступеня доктора філософії] // Львівська національна бібліотека ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. Ф. 9 (Окремі надходження (о/н), справа № 547.

20. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина / Ігор Соневицький. – Нью-Йорк, ротاپринт, 1966. – 177 с. – [УАВН у США. Музикологічна секція].
21. Справа про захист дисертації докторантами УВУ (1930–1932 р.). – 167 арк. // ЦДАВО. Ф. 3859, оп.1, спр.176.
22. Українська культура : зб. лекцій / за ред. проф. Дмитра Антоновича. – Подєбради : Український Технічно-Господарський Інститут позаочного навчання, 1940. – 335 с. – На правах рукопису.
23. Український Вільний Університет [Електронний ресурс] // Вікіпедія. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=Український_вільний_університет&stable.
24. Шуль А. Исторично-теоретична макро-аналіза хорової стилістики в 35-ох одно хорових «Духовних концертах» Бортнянського (An historical in the theoretical macro-analysis of choral stylistics in the 35 «Sacred Concerti» a. 4. by Dimitri S. Bortniansky). Написав Mrp. Андрій В. Р. Шуль, Пенсилвенія, ЗСА (Piano Diploma; A. B., Rutgers University, 1966; M. Mus., Temple University, 1970). Як частинне сповнення вимог для осягнення наукового ступеня доктора філософії по музикології при філософичному факультеті УВУ. – Мюнхен, Баварія – Західна Німеччина, червень, 1971. – 267 с. // Архів УВУ.
25. Щур Я. Музична творчість Бориса Кудрика : Магістерська теза / Ярослав Щур. – Мюнхен : УВУ, 1976. – 94 с. // Архів УВУ.
26. Ясиновський Ю. Передмова / Юрій Ясиновський // Антонович М. Musica sacra : зб. статей з історії української церковної музики / упоряд., наук. ред., передмова Ю. Ясиновський / Мирослав Антонович. – Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – С. VII–XII. – [=Історія української музики, 3: Дослідження].
27. Bryttan A. Stanislav Ljudkevych's opera *Dovbush*. The opryshky in music and literature by *Andrian Bryttan*. – Universitas Libera Ucrainensis. Munich, Germany, 2005. – 167 p. // Архів УВУ.
28. Nyzankiwskij O. Die Historisch-systematische aufschichtung des Ukrainischen Volkslides (Grundriss) / Omelan Nyzankiwskij : докторська дисертація, оцінена проф. д-р З. Кузелею та проф. д-р В. Ріцлером як добра. – Мюнхен, УВУ, 6 серпня 1951. – 74 с. (нім. мовою) // Архів УВУ.
29. Ukrainische Freie Universität [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ufu-muenchen.de/index.php/page-46>.
30. Universitas Libera Ucrainensis : 1921–2006 / Hrsg. M. Szafowal und R. Yaremko. – München : Ukrainische Freie Universität, 2006. – 521 s. – (Reihe : Varia Bd. 52).
31. WIRSTA A. ADDENDA. À LA THÈSE DE DOCTORAT ÈS LETTRES D' Aristide WIRSTA. AYANT POUR TITRE: L'ENSEIGNEMENT DU VIOLON AU XIXe SIECLE. DÉPOSÉE À LA SORBONNE LE 9 MARS 1971. SOUTENUE LE 23 AVRIL 1974. – Paris, 1974. – 40 p. (Додаток до дисертації А. Вирсти під назвою «Скрипкова школа XIXст.», яка була докладена в Сорбонні 9 березня 1971 р. Захист відбувся 23 квітня 1974 р.) (Копія рукопису) // Бібліотека НМАУ ім. П. І. Чайковського.
32. WIRSTA A. ÉCOLES DE VIOLON AU XVIIIme SIÈCLE D'APRÈS LES OUVRAGES DIDACTIQUES: Thèse de doctorat l'Université / Aristide WIRSTA. – Paris, 1955. – 190 p. – (Скрипкова школа в XVIII ст. за дидактичними працями : Тези на докторат університету) (Копія рукопису) // Бібліотека НМАУ ім. П. І. Чайковського.
33. WIRSTA A. L'ENSEIGNEMENT DU VIOLON AU XIX ème SIECLE : Thèse pour le doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris par Aristide WIRSTA. Docteur de l'Université de Paris. – Paris, 1971. – 319 p. – («Скрипкова школа XIX століття»). Тези докторської дисертації, представленої на факультеті літератури і гуманітарних наук в Паризькому університеті Аристидом Вирстою – доктором Університету Парижа). (Копія рукопису) // Бібліотека НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Статья посвящена миссии Украинского свободного университета в деле развития отечественного музыковедения в течении 95-и лет существования. Обращается внимание на личности ведущих ученых – профессоров университета и сферы ихнего научного интереса. Установлены фамилии ученых, защитивших докторские и магистерские диссертации по музыковедению, выделана тематика этих научных исследований.

Ключевые слова: Украинский свободный университет, музыковедение, диаспора, научные исследования, ученые.

The article is devoted to the mission of the Ukrainian Free University in the development of the national musical science in the last 95 years of its existence. The attention is focused on the names of the leading University scientists and their academic interests. The names of the scientists who have defended doctoral dissertation and master's thesis in musicology and their research topics were identified.

Keywords: Ukrainian Free University, musicology, Diaspora, scientific studies, scientists.

УКРАЇНСЬКЕ ЕМІГРАЦІЙНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО У КОНТЕКСТІ
КУЛЬТУРОТВОРЧИХ СТРАТЕГІЙ «ДОБИ МУР-у» (40–50 рр. ХХ ст.)

Аналізуються музично-мистецькі тенденції в еміграційному середовищі у «таборову добу» 40-х років і перших повоєнних десятиліть минулого століття у загальному контексті еміграційної гуманітарної думки. На основі огляду музично-критичних публікацій еміграційних музикознавців констатуються актуальні проблеми зазначеного періоду. З'ясовується, що традиціоналізм в рамках виразного домінування національно-державницького гранд-нарративу у музичному просторі еміграції став естетичною парадигмою розвитку музикознавчої думки та стратегією дій для всієї музичної спільноти. Стверджується, що при персоналістичному розгляді еміграційна музична наука репрезентує значно складнішу картину. На основі епістолярію Мирослава Антоновича окреслюється проблема індивідуальних шляхів досягнення європейської ідентичності як світоглядних перетворень у середовищі музикознавчої еміграції, зокрема М. Антоновича.

Ключові слова: еміграційне музикознавство, культуротворення, традиціоналізм, «доба МУР-у», персоналізм, Мирослав Антонович.

Значна кількість видань, присвячених українським літературним здобуткам 40-х років в еміграції, що вийшла друком в Україні та за кордоном останнім часом, засвідчує сталий інтерес до мистецької спадщини далекої, важкої, але творчо насаженої доби Ді-Пі¹. З'явилася також низка окремих публікацій поетичних, прозових та літературно-критичних творів, наповнених розлогими науковими коментарями. Продовжується осмислення інтелектуальних дискусій «європеїстів» та «органістів», які запекло велися з трибун «мурівських» з'їздів і стосувалися вибору шляху, яким має розвиватися надалі українська література на загал і в еміграції зокрема. Літературознавець Віра Агеєва серед інших здобутків – публікацій текстів, інтерпретацій з позицій сучасників творчого доробку 20-х, спроби узагальнення художніх пошуків, означення стилів і напрямів – найважливішим вважає «окреслення канону модерного письменства першої половини ХХ століття» та витворення нового типу літературної критики [1, с. 574].

Усвідомлена Шерехом як провідним ідеологом мурівського літературного руху «загроза ідеологізації літературознавства» [1, с. 572] привела до обстоювання ним відмови не лише від «наглядно-поліційної, вітчизняної критики двадцятих-тридцятих років» радянського зразка, але й від «галицької, вісниківівсько-донцовської», бо обоє вони були поставлені на службу «вузькопартійній ідеї», відтак естетичні проблеми порушувалися щораз менше. До слова, українська історіографія зіткнулася з тою ж дилемою: так, відомий бібліограф та історик Лев Биковський назвав повоєнні 40-ті роки добою всеукраїнського великодержавницького світогляду, який, як вважалося, був основою «динамічної потенції українства в усіх ділянках і напрямках його життя» [9, с. 5–6]. (Виразне домінування національно-державницького гранд-нарративу у музичному просторі еміграції засвідчує поява 1984 року праці Теодора Терен-Юськівка «Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича» у якій автор прямо проголошує: «тільки національно волелюбні та державницькі задуми в музиці мають саме найбільшу цінність для нас» [42, с. 3]).

Отож, після Другої світової війни дискусія про стратегію українського культуротворення в еміграції розвивалася у двох напрямках – традиціоналістському та модерністському. «Мурівці» обговорювали переваги національно-органічного і європейського стилю в літературі², художники дискутували про «формалізм» і «реалізм», в науці традиціоналісти вважали, що наукова праця має бути спрямована на українознавство, а модерністи прагнули наблизити її до західних наукових стандартів і критеріїв. «Немає жадного сумніву, що справа, метод, обов'язок є визначальні, а мистецтво, художні засоби, пошуки досконалості стосовно до першого – підрядним», – писав Григорій Грабович про літературні тенденції у 1945–50-х роках, які

¹ Зокрема, вийшла друком антологія *Проза Мистецького Українського Руху: тексти та інтерпретації*. Київ: Книга, 2013. – 576 с., у Польщі опублікована монографія Лідії Стефанівської у двох частинах: *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948*. – Warszawa 2013. – 344 с. та *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948*. Część II. Antologia tekstów źródłowych. – Warszawa 2014. – 655 с.

² Про складні пошуки шляхів модернізації української літератури 40-х років див.: С. Павличко. Модернізм у контексті Мистецького Українського Руху // Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. Монографія. – К.: Либідь, 1999. – С. 281–390.

стали визначальними для українського еміграційного мистецтва в цілому [14, с. 59]. Предметом цієї статті є спроба поглянути як ця дискусія розгорталася в музичному середовищі «таборової доби» та перших повоєнних десятиліть, а також наскільки неоднозначними були персоналістичні прояви «опозиційної» музикознавчої науки¹.

Відомо, що під впливом активних об'єднувачих рухів літераторів 25–26 квітня 1946 було створене Об'єднання Українських Музик (ОУМ), тоді ж відбувся I з'їзд, на якому головою ОУМ було обрано Василя Витвицького. У своїй доповіді «Наші завдання» він зосереджується на проблемах професійного виконавства, потребі розширення концертного репертуару, говорить про значення фахової музичної критики, необхідність вивчення церковної музики і видання музично-церковних творів, і врешті постулює: «Ідучи від окремих питань до узагальнень, ми шукатимемо в кожній ділянці діяльності ОУМ і його членів **збереження і підкреслення національного характеру нашого музичного життя** (виділення наше – У. Г.)». Оскільки збереження власної ідентичності було головним завданням в умовах вимушеної еміграції, основним засобом для його досягнення стала «меморіалізація мистецького простору» [18, с. 133] і його ідеологізація. Тому, як слушно зазначає Володимир Пилипович, серйозної розмови про подальші творчі перспективи в нових умовах на Першому з'їзді ОУМ не відбулося [44, с. 95].

12–13 липня 1947 року у Берхтесгадені пройшов установчий Конгрес, на який з'їхалися делегати від МУР-у, представники театрального, музичного та образотворчого світу (ОМУС-у, ОУМ і УСОМ), з метою створити нову організацію, яка б об'єднала всі мистецькі угруповання під назвою Об'єднані Мистецтва (ОМ). Це «утопійний» захід, за Юрієм Шерехом, відбувся вперше і востаннє і «жодної діяльності після конгресу з його 83 учасниками – літераторами, мистцями, акторами, музикантами, як можна було передбачити, – ОМ не розгорнув» [48, с. 203]. Від ОУМ доповідь виголосив В. Витвицький, і, судячи з саркастичної згадки Ю. Шереха («Витвицький від композиторів читав мораль на заявлену тему мистець і громадянин» [48, с. 203]), у його виступі нові ідеї щодо стратегії діяльності еміграційних музик і музикознавців не прозвучали.

24 і 25 лютого 1948 року у Мюнхені відбувся II з'їзд ОУМ. Число присутніх музикантів складало 70: 65 дійсних членів (і 5 кандидатів), з них було 5 (!) музикознавців. У своїй доповіді «Світла й тіні нашого музичного життя» Василь Витвицький був вимушений констатувати: «Однією з найбільших тіней, що падали на наше музичне життя, була відсталість від сьогочасних музичних теорій. Нова музика, що давно уже перейшла свою добу ферменту і експериментаторства, є усе ще поза колом зацікавлення наших музик. Це може звучати парадоксально, але є фактом, що наші письменники розуміють краще мову сучасності, ніж наші музиканти – міжнародну своєю природою мову музики». Витвицький говорить про відсутність новаторського підходу у творців хорової музики, і симптоматично, що культ народної пісні характеризує як «надзвичайно складну проблему»(!). Отже, усвідомлюючи назрілу потребу випрацювання нових концепцій розвитку української музики в еміграції, ні Витвицький, ні інші музикознавці, як видається, не наважилися таких запропонувати. Тому що, як слушно стверджує Наталія Кривда, «для тих, кого діаспорний мистецький загал «визнавав» національними митцями, чітке наслідування принципової соціальності (а радше – політизованості) творчості ставало необхідним, а це обмежувало їх творчі пошуки у частині засобів та стилів» [18, с. 141]. В українському музичному середовищі закорінилася тенденція, що тривалий час переважала у повоєнному діаспорному дискурсі – «зберігання» мистецької спадщини – традицій, цінностей, культ пам'яті, відтворення «батьківської культури», що привела до канонізації художніх форм і процесів» [18, с. 133]. Як тут не погодитися з дуже слушним спостереженням історика Ярослава Грицака: «Специфіка української інтелігенції – знову ж таки, як і всієї інтелігенції східноєвропейської – полягає в особливій націєтворчій функції інтелектуалів. Це водночас і їхнє благословення, і їхнє прокляття. Благословення, бо дає відчуття особливої, ні з чим незрівнянної героїчної місії. Прокляття, бо накладає на неї такі інтелектуальні обмеження, з яких годі вирватися. Щоби досягнути справжніх інтелектуальних висот, треба подолати силу національного тяжіння» [15, с. 141].

Музикознавче «ядро» у «таборову добу» склали старша генерація у складі Василя Витвицького, Зиновія Лиська, Андрія Ольховського, покоління, котре, за образним висловом,

¹ Огляду культурно-мистецьких, зокрема музичних осередків та форм музичного виконавства у таборах «Ді-Пі» присвячена книга О. Білас «Культурне життя української еміграції у Німеччині та Австрії періоду II Світової війни». – Львів : Камула, 2011. – 192 с.

«живе давно минулим, тобто, находячись фізично на бруках Нью-Йорку, блукає духом по Хрещатику» [51, с. 351]. До них приєднався і Мирослав Антонович, представник «середнього» музикознавчого покоління, та мистці, для яких музично-критична діяльність була радше громадським обов'язком, ніж фаховою справою. Літературною трибуною для український музикознавців була еміграційна періодика, зокрема, журнал *Арка*, газети *Українська трибуна* (Мюнхен), *Українське слово* (Регенсбург) *Українські вісті* (Штутгарт). Питання, які піднімалися на їх сторінках, потребували нагального практичного вирішення – зокрема, організація музичного життя, проблеми музичної критики і завдання музичної публіцистики, церковна музика і необхідність реформування церковного співу. Проблеми «ширшого закрою», що стосувалися програми розвитку музичного мистецтва у еміграційному середовищі, порушувалися вкрай рідко, побіжно, і в рамках публікацій «традиціоналістичного» характеру.

Образну картину музичного життя у таборовому середовищі з гумором описує Антонович в публікації *Українська суспільність і музика*: «Мистці нарікають, що загал українського громадянства присвячує їм і їхньому мистецтву мало уваги. Українське громадянство нарікає на мистців, що вони дають мало цікаві виступи. Критики-музикознавці нарікають на мистців, що вони поступаються забаганкам і невиробленому естетичному смакові ширшої публіки. Мистці-виконавці нарікають на критиків-музикознавців і на музик-композиторів, що вони тільки багато критикують, а мало роблять» [7, с. 4]. Зважаючи на такий «фермент», Антонович розлогіше зупиняється на проблемі організації музичного життя і наголошує на необхідності «розширювати горизонти» музичних потреб еміграційної спільноти. Ці потреби визначала передовсім ідея *національно-патріотична*, звідси перевагу мали традиційні великі жанри, в яких можна було говорити «від імені народу» і для нього, а саме хорова творчість («інвазія «репрезентативних» хорів», за Ольховським). «Українські хори були тими низовими клітинами, що в них довгий час жила українська музика», – писав Антонович, відзначаючи, що хори були «не тільки речниками, але й рушіями українського національного пробудження». З інструментальною музикою у різних її формах була пов'язана проблема не лише її виконання, але й рецепції – ішла мова про «ширші маси громадянства», на які мусіли орієнтуватися виконавці і які визначали музичне коло своїх зацікавлень, від форм і жанрів до репертуару. І які здебільшого не відчували потреби «озброїтися мікроскопом музичного знання і підготовки, щоб зауважити якнайбільше тієї краси, що криється в даному музичному творі», як про це ідеалістично писав Антонович.

У статті *Наше музичне життя* М. Антонович зосереджується на двох ділянках таборового життя – музичні імпрези і музична критика. Якщо музичні імпрези потребували підвищення мистецького рівня виконавства і впорядкування «мистецької лінії концерту» (яким властиві «безстилевість, несистематичність та випадковість репертуару» [5, с. 3]), то однією з проблем музичної критики була відсутність власного друкованого органу, створення якого гостро назріло. Такий журнал повинен розглядати «мистецько-музично-музикознавчі справи» через об'єктив серйозної фахової оцінки всіх музичних подій еміграційного життя, у якому «рецензія стає часто полем особистих поррахунків або товариської реклами». Антонович наголошує на тому, що написання критичних відгуків – справа музикознавців, оскільки «працю критика, по-моєму, можна б порівняти з працею науковця-знавця, педагога та лікаря від музичних справ і все це повинно міститися в одній особі». (Проблеми музичної критики в еміграційних умовах піднімає у своїх публікаціях Роман Савицький, який також підкреслює її обов'язковий професійний статус [39, с. 4]). На жаль, створення, а радше відновлення журналу *Українська музика* на еміграції має свою непросту історію, яка так і не була реалізованою [13].

Ще одна тема, котру порушує Антонович у публікації *Дещо про церковну музику та вади церковно-музичного життя* – музичне оформлення богослужінь і низька якість церковного співу, звідси постає потреба розв'язання проблеми фахової освіти і мистецької відповідальності регента церковного хору. Одним із шляхів вирішення проблеми Антонович бачить у створенні спеціального органу, в обов'язки якого б входив контроль за репертуаром та якістю його виконання – «адміністрації українських церков обох віровизнань повинні створити якусь своєрідну музичну комісію чи щось подібне, яка б подбала про зібрання, упорядкування і видання відповідних музичних творів і провела контроль по всіх церквах, вказуючи місцевим диригентам на їхні похибки, допомагаючи ці похибки виправити» [3, с. 32]. Він називає такий захід «потрібним оздоровленням в церковному музичному житті», який поверне церковній музиці

«давній блиск і красу». Принагідно зазначу, що проблема відповідальності диригента-регента за мистецький рівень музичної складової богослужіння є актуальною і на сьогоднішній день.

Найбільшим «консерватором» у своїх поглядах на вектор розвитку української музики був Зиновій Лисько. Цю його рису вірно підмітив Роман Савицький-молодший, коли написав: «Часто брав він напрям «проти течії», та з сміливістю піонера-новатора поширював із друзями-однодумцями вузькі, надто традиційні музичні обрії передвоєнної Галичини, а потім еміграції» [40, с. 472]. Стаття З. Лиська *Джезова недуга* – це критика й неприйняття нових музичних форм, які набирали популярності у західному світі, а, ширше – оборона української музики від модерних впливів, які, на думку Лиська, несли загрозу її ідентичності. Цікаво, що Соломія Павличко, на загал відзначаючи «тенденцію переважання естетства й формалізму над політичними суспільними цілями» [35, с. 319] у журналі «Арка», характеризує публікацію статті Лиська як «прокол», який демонструє старі традиції оцінювання «за принципом «здорове-нездорове мистецтво» [35, с. 312].

Розважаючи на питаннями чи джаз «нова музична стихія, що несе з собою і нові норми естетики» чи явище декадансу, яке треба «поборювати, а передусім різко його відокремити від музичного мистецтва», Лисько категоричний: «Якщо наш національний організм в загальному дійсно здоровий, молодий і життєздатний, то скорше чи пізніше він переборє і джезову недугу» [28, с. 49–50]. Він вбачав загрозу для «авторитету традиції» у впливах «інших» музичних форм вислову, і заперечував спроби їх адаптації навіть у найпростіших виявах (напр. обробках народних пісень у джазовій інтерпретації). Тому справедливо видається думка Миколи Сороки про те, що стаття Лиська є унікальним документом, що порушує ряд проблем, серед яких важливими є питання «традиційної та антитрадиційної концептуалізації нації, взаємовідношення модернізму і традиції та ідентичності й еміграції» [41]. З ідеологічних причин, як вважає М. Сорока, «реакція на виклик модерної музики цілком уписувалася в загальнокультурну парадигму негативного сприйняття інших модерних видів мистецтва: літератури, малярства, архітектури». І не лише сучасних – так, Ю. Шерех гнівно пише про небажання еміграційного середовища, «що живе під знаком перегонів у патріотизмі» [46, с. 38] зрозуміти і гідно оцінити українську літературу 20-х років, твори, які, на його думку, були «не просто нові, а новіші за все, написане потім».

Втім, ця проблема має глибші корені – так, після Першої світової війни у великих європейських містах почала розповсюджуватися розважальна і, зокрема, джезова музика. І у Німеччині, яка пишалася своєю багатою культурною спадщиною, боротьба проти «легкої музики» велася в площині «культура versus цивілізація»: «глибина німецької душі проти французько-англосакської поверховості» [55, с. 23], «культурний націоналізм» проти споживацьких цивілізаційних новацій. Вихованим в академічній традиції західного зразка музикологам, зокрема З. Лиську, М. Антоновичу (згадаємо його публікацію ««Легка» музика», опубліковану в журналі *Українська музика* 1937 року) був співзвучний німецький «культурний максималізм», поєднаний із проблемою збереження української музики. «У державних народів музичне мистецтво може розвиватися навіть тоді, коли ширші маси громадянства підуть часово за «легкою музикою», бо, маючи відповідні музичні огнища, поважна музика може рости, розвиватися й промінювати благородним теплом на громадянство, може сама, своєю вартістю змагатися з «легкою музикою», – писав М. Антонович. – У нас інакше [...] Ми мусимо з великим завзяттям і мертвенністю розбудовувати справжнє українське мистецтво, що є одним з найважливіших і найголосніших речників української національної сили й невмеручости» [4, с. 142].

Публікації, пов'язані з естетичними вимірами української музики лише зрідка появлялися на сторінках періодики. Особливе значення різдвяних мотивів для українського мистецтва і питання їх звукової семантики порушує Андрій Ольховський у статті *Дещо про «різдвяне» в музиці* [31], проблеми специфіки національного музичного мислення лежать в основі публікацій М. Антоновича *Увага конструктивним елементам в українському мистецтві* [6] та Ольховського *До питань творчої проблематики української музики* [33]. Антонович порушує питання архітектоніки в широкому сенсі – як конструктивного, організуючого фактору, який невластивий психологічній «матриці» українського народу, Ольховський демонструє музикологічну «зрілість» у характеристиці національного музичного мислення як складової «передового мистецтва світу». Ольховський підкреслює, що у XVIII столітті, коли на Заході творили всесвітньо відомі композитори та виконавці, «на сході можна назвати лише Україну з її Бортнянським, Березовським, Веделем, з її виключно багатоманітним музичним побутом, що широ-

ко вживав усе краще, що давав у музиці того часу Захід» [33, с. 102]. Ця історична традиція мистецької співдії із Заходом, на думку Ольховського, і тепер допоможе Україні виконати її основне завдання – «завдання творчого опанування великими масштабами музичного мислення, що зростало б на ґрунті своєрідного духового обличчя народу» [33, с. 104].

Перспективу подальшого розвитку української музики А. Ольховський вбачає у відході від звичних форм і жанрів, у розвитку вільного, нетрадиційного музичного мислення. Елементи інтелектуалізму покликані урівноважувати чуттєву сторону музичного мистецтва, і аж ніяк не свідчать про формалізм, беззмістовний конструктивізм та інші –ізми як прояви творчого занепаду, а навпаки, значно збагачують виразові ресурси. Якщо сенс естетичних пошуків європейських композиторів у тенденції «до порушення тотожних і повторних моментів через втілення незвичних, нежданих, примхливих інтонацій і через розбивання або розсування сталих конструктивних форм» [32, с. 18], то ситуація в українській музиці в цьому напрямі була не оптимістична. «Там, на батьківщині – нашу музику перетворено в прикладний засіб пропаганди, що нічого спільного з мистецтвом не має; безжалісно нищиться все, що бодай малою мірою намагається підвестись над рівнем посередності, – стверджує А. Ольховський у статті *Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики*. – Тут, на еміграції, – не спромоглись ще взятись навіть готувати ґрунт, що встиг уже зарости такими будяками, з якими щось вдіяти – зайва праця. Панує рівень побутового, але у відмінність від «дитирамбічної побутовщини» в краю – тут лунає українська пісня (інвазія «репрезентативних» хорів), що вичерпується, на жаль, десятком назв, які ось уже протягом майже століття складають основний репертуар наших хорів (знову і знову обробка Лисенка, Леонтовича, Стеценка)» [32, с. 20].

Ольховський продовжує тему – проблема-потреба нових естетичних запитів української музики – у статті *Балет чи «сценічні симфонії»? Окреслюючи проблему розширення рамок існуючих музичних жанрів, тенденцію до інтеграції у сучасній музиці як важливій ознаці майбутніх процесів (сучасний балет – сценічна симфонія – новий жанр симфонізму), Ольховський знову наголошує: свобода від ідеологічного диктату з обох боків є запорукою подальшого поступу музичного мистецтва, звільнення його від обтяжуючих «кайданів» ідейних зобов'язань і обмежень. «Бо в граничній свободі творчого «Я», розкріпаченого від «зовнішніх» приводів свого вияву (сучасна тоталітарна практика «ідейного плянування» мистецтва) і від усього того, що як відстояні навиків традиції, затримує втілення «Я» (виділення наше – У. Г.), – сенс творчих шукань сучасності. Саме це один із найкардинальніших принципів естетики, як його маніфестують найвизначніші представники сучасної музики» [30, с. 73].*

Симптоматично, що Ольховський поставив в один ряд ідейну запрограмованість як радянського так і еміграційного штибу, які, безперечно, різнилися масштабом, метою і завданнями для її досягнення, але оперували подібними методами. Відомо, що під час правління Сталіна соціалістичний реалізм був визнаний як обов'язковий у всіх країнах соціалістичного табору. Так, у східній частині розділеної після війни Німеччині (НДР) обов'язкове дотримання основної естетичної програми – суспільної придатності мистецтва при виразному домінуванні змісту над формою – привело до 20-літньої мистецької стагнації. «Між двома таборами музики – авангардної у західному виданні і традиціоналістичної орієнтації з-під знаку соціалістичного реалізму повстали фундаментальні, в той час ледве чи можливі до подолання розбіжності», – пише німецька музиколог Гізела Наук, і зазначає, що в історичній пам'яті залишилися ті композитори, які постійно розширювали політично визначені естетичні границі [54, с. 45].

Аналогічними, до прикладу, були вимоги до творів «соцреалістичного» спрямування у повоєнній Польщі: «Мала то бути музика комунікативна, програмна, найкраще вокальна; особливо бажаною була масова пісня. Музика «абсолютна» була за визначенням підозрілою, бо унеможлиблювала контроль за її ідеологічним висловом; її «формалізм» був загрозливим і відкидався як відособлений від «справжнього життя людей», абстрагований від «їх реальних справ і потреб», як такий, що не виховує «нову людину» і не мобілізує до праці для добра народу» [52, с. 188]. Проте чи не вбачаються тут певні паралелі з ідеологічними вимогами до мистецького «продукту» у еміграційному середовищі, переконаному, що мистецтво мусить мати «керівні ідеї»?

«Вже те, що взагалі постулюється якийсь позамистецький імператив, якась остаточна мета для мистецтва й літератури, наближує цю програму та теорію літератури до літературної теорії тієї самої держави, того «злого царства» яку всі вважали смертельним ворогом» [14, с. 59], – писав Г. Грабович, характеризуючи таку концепцію як «гуманістично вдосконалений»

варіант соцреалізму. Це була проблема не лише мистецького середовища – так, історик Н. Яковенко стверджує: «По другий бік радянського кордону під гаслами примату національного інтересу існувала не менш заангажована націоналістична історіографія, і одна і друга мали за головну мету виховувати, забуваючи, що для цього є пропаганда, тим часом як завдання науки – безстороння правда, яка партійною не буває» [50, с. 120].

Зазначу, що думки Ольховського перегукуються з новими естетичними запитами в малярстві – так, В. Ласовський у рецензії на Осінній салон 1947 року в Парижі писав: «Ідея твору, творчий побуд знаходить свій вислів у малярській оповідній матерії: кольорі і площинній формі, – і в них розснажує найбільшу частину свого емоційного потенціалу. Зацікавлені тематизмом у мистецтві, наші пропагатори неодмінно великого національного стилю формою, суто сучасно-патріотично-боєво-історично-виховно-морального і т.д. змістом покинули б лабіринти Осіннього сальону з глибоким розчаруванням» [19, с. 52].

Відсутність новаторських ідей в еміграційному музичному середовищі відзначає М. Антонович у своїй публікації *Шляхи нового мистецтва («Матіс Маляр» Гіндеміта)*. «Ми не знаємо, на жаль, над чим працюють наші композитори та музикознавці, чи вони включаються в загальні шукання нових форм, чи може ідуть протоптаними шляхами музичної традиції, – пише Антонович. – Однак, приглядаючись до нашого музичного життя, до його проявів, ми не бачимо ані спроби, ані навіть стремління створити щось нове, а бодай щось, що було б виявом шукання нового [...] наше музичне життя не йде з духом часу, не включається в тенденції сучасної доби, а йде по лінії найменшого спротиву втертим, а деколи й «вितертим» уже шляхом «традиційщини»» [2, с. 4].

Отож, «таборова» доба не випрацювала нових стратегічних напрямів розвитку української музичної культури. Зрештою, традиціоналізм залишився парадигмою музичного мислення і в повоєнній українській діаспорі, породивши поділ на «національних митців та ненаціональних (лише як українці за походженням) – «митці для діаспори і митці для широкого загалу» [18, с. 141]. Ця тенденція характерна і для наукового еміграційного простору – так, історик Алла Атаманенко зазначає, що для українських зарубіжних істориків «їхня належність до української національної історіографії визначалася власне національно-державницьким трактуванням проблем української історії». Водночас вони належали до інших історіографій – американської, французької та ін., однак «при зміні концептуальних засад творів вони переставали бути українськими істориками» [8].

Тому слушною, хоч і дискусійною, видається думка, що на тлі «зростаючого інтелектуального динамізму повоєнної Європи», за Юрієм Луцьким, послідовний традиціоналізм українських мистців зумовлював їх маргіналізацію в суспільстві або ж на відторгнення від нього [18, с. 84]. Так, приклад рецепції творчості однієї з найбільш цікавих еміграційних композиторів – Стефанії Туркевич-Лукіянович виразно засвідчує ту «розділеність», на яку звертає увагу дослідниця її творчості С. Павлишин: «Вона не увійшла в чуже середовище, бо не закоренилася від дитинства в Англії (як наприклад Кузан у Франції) і не мала підтримки діаспори (як це виступало в Америці), бо ця була в її новій батьківщині занадто малою, слабкою» [36, с. 149]. А між тим творчість Стефанії Туркевич-Лукіянович вирізняла яскрава новаторська музична мова, співзвучна світовим тенденціям, і у цьому, на думку С. Павлишин, вона була «єдина з західноукраїнських композиторів (за винятком початкової творчості Миколи Колесси» [36, с. 150]. «Митцем для широкого загалу» був для еміграційного середовища один з найавангардніших українських композиторів Мар'ян Кузан, творчість якого здобула широке визнання у Франції, а в Україні і на сьогодні мало відома.

Занадто «традиційно» для західного світу і занадто «модерново» для середовища еміграційної спільноти; потреба у вільному, сучасному за способом самовираження творенні і бажання утримати, зберегти власну ідентичність у традиційних для музичного вислову формах; необхідність бути частиною «їх» і потреба залишитися частиною «нас»... Як слушно зауважує польська літературознавець Ганна Госк, міграція «може «відкрити» суб'єкт на новий досвід, за інспірувати його до креативних дій, може теж «замкнути» його в вимішленому просторі і минулому часі («там-тоді») унеможливаючи контакт з новим оточенням або... залишити в стані «підвішеному», недозавершеному («поміж») [53].

Однак окреслені в таборових умовах напрямки наукової діяльності, які репрезентують традиціоналізм як естетичні параметри розвитку української музичної культури в еміграції, активно розвивалися. Так, Зиновій Лисько продовжив і довів до блискучого завершення «фольк-

лорний» напрямок наукових досліджень у своїй багатотомовій збірці «Українських народних мелодій», хоча, як не парадоксально, вважався модерним композитором; Василь Витвицький створив дуже цінну картину музичного та культурно-мистецького життя на еміграції у своїй численній музично-критичній та публіцистичній діяльності; проблеми церковного співу та церковної музики становлять осердя наукової праці Мирослава Антоновича, який з початку 1950-х лише розпочинає свій шлях у «великій» науці та Павла Маценка. Симптоматично, що Андрій Ольховський після еміграції до Америки практично перестав займатися музикознавчою діяльністю – після дослідження *Music under the Soviets. Agony of an Art*, яка вийшла друком 1955 року, він зосередився на композиторській праці. Проте Василь Витвицький вважав, що слід «старатися притягти його в коло наших музичних працівників, а старі претензії й непорозуміння відсунути на бік» [20].

Син А. Ольховського у своїх спогадах писав, що причиною перерваних стосунків з українськими музикантами були складнощі у листуванні, оскільки Ольховський погано писав українською мовою [34, с. 26]. Однак Павло Маценко, який особисто був з ним знайомий, у листі до Антоновича відзначав, що Ольховський «знав чудово українську мову, про те свідчать його листи, а також був фахівцем в історії нашої музики» [27, арк.1]. Видається, що причина була глибшою і знаходилася в площині суперечностей у поглядах на «взірець» діяльності українського музичного діяча в еміграції і її патріотично-виховну місію. Антонович зі свого боку намагався нав'язати контакт з Ольховським, лекції якого він слухав ще під час навчання у Львівській консерваторії. Він повідомляє його про наміри видавати музичний журнал і, що важливо, підкреслює: «Моїм щирим бажанням є покласти журнал на потрібному рівні й прогнати навіть відтіні «регіональності»... тому то мені й так дуже залежить на Вашій співпраці. Говорю Вам це прямо, так як прямими є мої погляди у цьому відношенні» [21, арк. 1]. У наступному листі, через два тижні, Антонович повідомляє про те, що вислав свою статтю та план журналу для узгодження і пропозицій, але на цьому листування обривається (у архіві Антоновича знаходяться обидва листи, що повернулися назад з поміткою «адресатом не отримано»).

Лише на початку 1970-х у листі до Маценка Антонович напише: «Ви згадали про Ольховського. Шкода, що його не вдалося задержати при українській громаді і для української музикології... Думаю, що ту завинила і наша громада, головні ті, що вміють тільки вимагати й давати поради а те й накази як і що треба робити, але в потребі не допоможуть... вимагають від іншого героїзму, самопосягати, особливо, коли з цього можуть самі трохи скористати, аби чужими успіхами закрити своє лінивство чи свою нездарність» [24, арк. 1].

Важливо зазначити, що, розвиваючись в повоєнні роки в руслі традиціоналізму, еміграційна музична наука при персоналістичному розгляді репрезентує більш складну і неоднозначну картину. І ключовою фігурою тут виступає, на наш погляд, Мирослав Антонович.

Опинившись з 1948 року у Голландії, М. Антонович почувався самотнім і відокремленим від української спільноти, однак отримав можливість глибше зрозуміти особливості європейської ментальності і трактувати процеси, що відбуваються у музичному середовищі еміграції, зокрема, американської, в значно ширшому контексті. Це була «світоглядна перевага» коштом власної ізоляції, про яку свідчить і українська письменниця Віра Вовк, яка 1949 емігрувала до Бразилії і осіла у Ріо-де-Жанейро. «Мое життя так склалося, що я завжди жила осторонь від української громади, спілкуючись з нею листовно або при коротких відвідинах, що можна вважати благословенням і прокляттям, – пише вона у своїй автобіографії. – Прокляттям, бо природно було б стояти близько біля свого кореня, ссати його атавістичні соки і до певної міри впливати також на його розвій; благословенням, бо, **живши в чужому середовищі, я мала ширше коло бачення і не могла впасти під вплив якоїсь насуненої ідеології** (виділення наше – У. Г.). На перехресті різних поглядів і важко борючись з обставинами життя, я могла собі вибрати серед них такий світогляд, який найбільше відповідає моїй особі» [12, с. 34].

Знайти рівновагу між внутрішньою потребою творити «велику науку про музику» (за аналогією до теорії «великої літератури» Грабовича) та «європейським» стилем мислення, що змінював кут зору на багато явищ, плеканих в еміграційному середовищі (які, за словами Ю. Шереха, підпадали під визначення «провінційності» – ознаки не географічної, але психологічної) було непросто. Частково в силу певного «відчуження», у зону якого потрапляли ті, хто не був апологетом «месійності» української культури, а вважав її «ще одним обличчям» «чудесного і багатообличного західного світу», «чудесність» якого полягала насамперед у тому, «що він не корив правду правилу і не жертвував дійсністю програмі» [49, с. 23]. Гр. Грабович писав: «Як-

що характеризувати це категоріями відкритості культури, плюралізму, толерантності до інакості, гнучкості у вартостях і секуляризму, виникає думка, що ті два способи мислення – української еміграції та «Європи» – дійсно далекі один від одного. Тоді, і ще на деякий час, емігранти були в Європі, але не були частиною Європи» [14, с. 71-72]. Справедливе твердження щодо «таборової доби», але в чому проявлялося «висвячення в європейці» (за Ю. Шерехом) у наступне десятиліття, коли більшість українських музикознавців осіли на місці свого нового проживання?

За словами німецького соціолога Ганса Йоаса, базовими культурними цінностями Європи є свобода, «толерована відмінність» і практичний раціоналізм, а також ««внутрішній світ», глибока повага до звичайного життя» і «самоздійснення» [16, с. 25]. Саме свобода вислову і цінність самоздійснення, яке набула поширення, за Йоасом, у європейському (і північноамериканському) суспільстві з 1960-х років, мали найважливіше значення для наукової і мистецької діяльності нашої еміграції.

В ширшому сенсі можна поставити питання про *європейськість* української музичної науки, яка розвивалася у діаспорі з кінця 40-х років, і була представлена науковими працями таких музикознавців як Василь Витвицький, Зиновій Лисько, Павло Маценко, Андрій Ольховський, Мирослав Антонович, Омелян Нижанківський, Антін Рудницький, Ігор Соневицький та інші. (Тут постає ще одне важливе, на наш погляд, питання відокремлення власне наукової музикознавчої історіографії від ненаукової, музично-критичної чи громадсько-публіцистичної, якій присвятили свою працю значна кількість еміграційних музичних діячів – виконавців та композиторів).

Спрямувавши свої зусилля на збереження національної культури у тих формах, які були звичними і традиційними для переважної більшості митців, українці активно творили *«україністику українців для українців»* [37, с. 119], а для повноцінного діалогу зі світом цього було недостатньо. Як слушно зауважив Юзеф Лободовський, «вихід з власного регіону в світ може здійснитися лише під знаком відважного ангажування до інтелектуальних течій, що струшують цим світом, звернення до загальнолюдських проблем у найширших перспективах і нарешті – **ревізії «українізму», якщо так можна висловитися, у географічному та історичному вимірах, які рішуче виходять поза магічне коло власної дідици** (виділення моє – У.Г.) [...] Залишитися вірним своєму прапору зможе кожен, хто мужній; але щоби крокувати в ногу з історією, треба спромогтися на щось більше, ніж мужність» [29, с. 328].

Приклад такої ревізії «українізму» в загальному хорі його апологетиків демонструє ситуація навколо книжки А. Рудницького «Українська музика: історично-критичний огляд», що вийшла друком в Мюнхені 1963 року. Її поява викликала хвилю обурення і гостру дискусію серед еміграційних музикантів та музикознавців. Безапеляційність його критичних закидів, особливо до творчості галицьких композиторів XIX століття – Вербицького, Лаврівського, оцінка їх творів як «недолугих», анахронічних, що «утратили для нас всяку вартість», «непрофесійність», яку Рудницький закидав усій українській музиці XIX століття, помимо інших контроверсійних думок, викликала шквал гніву і образ. Викривати хибні твердження Рудницького, які, як вважалося, дискредитують українську музичну культуру, стало справою честі. В запалі обстоювання національних цінностей і музичних «символів» обурена громадськість опускала позитивні сторони публікації, до яких належали спроба дати цілісний огляд української музики, включно з творчістю еміграції, і питання музичної естетики, які порушував Рудницький, зокрема національного стилю, і обґрунтування необхідності модерного поступу у композиторській творчості, і введення у науковий обіг нових біографічних фактів з життя еміграційних мистців та ін. Після виходу книжки А. Рудницького у Чикаго був створений Комітет Оборонців Української Культури (!) з метою протесту проти праці Рудницького [17, с. 734]. Комітет видав збірку під назвою «Українська музика Антона Рудницького. Історико-критичний огляд чи пасквіль?» [43], що містила дві статті авторства Мирона Федорева («Шкідлива українська книжка») та Романа Андрушка («Аналіза «Творів» А. Рудницького»). Через рік силами З. Лиська, Д. Гординської-Каранович, І. Соневицького, І. Ковалева появилася збірка статей та рецензій «Проблеми музичної історіографії». Але цікаво інше – всі музикознавці були проінформовані про підготовку цього збірника, але чому своїх відгуків не подали П. Маценко, В. Витвицький та М. Антонович?

Найближче до задекларованих у збірниках позицій стояв Маценко – як визнає у листі до Антоновича, «бувають і такі чуда, як ото сталось зі мною, що я написав огляд брошурки Фе-

дорова й там додав дещо про Рудницького. І признаюсь, що це сталося тільки тому, що А. Р. на правду в ганебний спосіб написав про О. Кошиця і його сучасників» [26, арк. 1-2]. Аналізуючи причини такої гострої реакції музичної спільноти на книгу Рудницького, Маценко писав: «Все те до купи (ненависть до самих себе, вишукування найгостріших голок, щоб ними колоти противника і др.) говорить про наше нездорове суспільство, про нашу застарілі болі через відчуття меншевартості, до чого додалися болі жахливої прогри в минулу війну, а до того ж посилення й несвідомої недовіри до всього, що є навколо, що живе радісно й повно, що відчуває проміння сонця навіть і в похмурі дні» [26, арк. 2]. Але промовистим є, на наш погляд, сам *вибачливий* тон листа, бо Маценко, якому притаманний крайній радикалізм у висловах, був під враженням від листа Антоновича, у якому останній висловив своє обурення публікаціями М. Федорева та, особливо, О. Бобикевича у газеті *Шлях перемоги*. «А тепер подивіться на наших критиків, – гнівно писав Антонович. – Так захвилювались суб'єктивізмом і саморекламою і гостротою вислову Рудницького, загорілись таким «святим вогнем» справедливості об'єктивності, що в ім'я того об'єктивізму закидають Рудницькому незнання найпримітивніших правил гармонії – як сполучити два акорди-тризвучки. Та це ж нонсенс, абсурд! [...] Отже заспіваймо «Дай нам Боже добрий час» тай повертаймось до «кум-бринь-бринь-бандури» а поза нею ні кроку вперед! [...] І ось ці музикологічні «жаби» скачуть не тільки на Рудницького [...] але і на українську музику взагалі... До того ж вони ще прибирають пози пророків, учителів – чи інквізиторів і намагаються завести в українській громаді свій лад і своє розуміння справ!... І чи не найважливіше та чи не найгірше, намагаються покласти себе на п'єдестал – оточившись кущиком дилетантизму й провінціалізму (підкреслення автора – У. Г.), привезеного з рідного галицького загумінку і переховуваного ту як святість як реліквії і... як заповідь для грядущих поколінь! Я сам виріс в Галичині і люблю її зі всіми її «слабостями» і на дозвіллі люблю її піснями до деяких стрілецьких включно, так як люблюсь отою старенькою, протертою вже вишиваною сорочкою чи рушником, що її мені покійна вже матуся вишила і на дорогу дала, бо вони мені рідні, бо вони нагадують мою молодість, мою блищу Батьківщину... Але це не значить, що мені треба відкидати, обезцінювати чи ненавидіти все інше, що відмінне від тої старенької протертої сорочки чи рушника... судорожно держатись давно минулого ненавидіти не тільки все нове, але й саму ідею нового!» [22, арк. 2].

Найважливіше, на думку Антоновича, було те, що Рудницький «дивиться на цю (українську – У.Г.) музику «європейськими» очима, а саме це на еміграції, в атмосфері частих перебільшень і перехвалень річ дуже потрібна хоч і не дуже приємна» [23, арк. 1]. Тому він пропонував приготувати спільний збірник статей «Українська музика», у якому музикознавці спільно могли б виправити хибні твердження Рудницького і доповнити існуючі прогалини, «не завдаючи при цьому нищівного удару ані Рудницькому ані видавцеві. Та сталося інакше» [23, арк. 1]. На жаль, ці критичні міркування Антоновича не прозвучали в публічному просторі, а залишилися лише епістолярним свідченням плюралізму думок в музикознавчому еміграційному середовищі. Хоча Маценко неодноразово підкреслював: «Ваш лист вартий того, щоб його надрукувати у відповідному органі як лист-обмін думками двох осіб з описуваної нагоди, **не подаючи імен** (!) виділення наше – У. Г.) В ньому так багато правди, що годі зупинятись над пунктами. Ви якось схопили почуття людей, які про ту подію мали свою думку, але її ніде не висловили [...] Тому то й пишу, що Ваш лист надається до преси, щоб вилляти холодної води розсудку на гарячі голови наших хоровитих діячів» [26, арк. 1-2]. Що ж до В. Витвицького, то свою позицію він висловив у статті «Книжка про українську музику», у якій відзначив найбільш важливу прикмету праці Рудницького – «вона навіртає погляд читачів у бік нашої музичної сьогочасності, її потреб та її досягнень» [11, с. 335].

Власне, дискусія про *європейськість* та протиставлену їй культурну самодостатність не нова в українському інтелектуальному середовищі, а процес складних світоглядних перетворень у музичному середовищі еміграції має стати предметом окремого дослідження, оскільки цей процес був тривалим і дуже індивідуальним у своїх проявах. Першим кроком до цього мав стати аналіз культуротворчих стратегій в музичному середовищі «таборової доби» та перших повоєнних десятиліть, а також персоналістичних проявів «опозиційного» музикознавства на виклики доби. Важливою методологічною засадою вважаємо використання цитат не лише для підтвердження і документування висловленої точки зору, але й як важливий чинник, що формує осердя наукового тексту, як фрагменти минулого, що можуть промовляти самі за себе. Не менш важливою є давно назріла потреба розглядати музично-мистецькі процеси на еміграції у

загальному контексті гуманітарного простору, щоб об'єктивно оцінити їх реальні масштаби і значення, а не перетворювати їх, за Наталією Яковенко, «до землетрусу хутірського значення або кумедної мегаломанії».

1. Агеєва В. Інтелектуальні дискусії Мистецького Українського Руху / В. Агеєва // Проза Мистецького Українського Руху: тексти та інтерпретації / упор. С. Шліпченко. – К. : Книга, 2013.
2. Антонович М. Шляхи нового мистецтва («Матіс Маляр» Гіндеміта) / М. Антонович // Українська трибуна (Мюнхен). – 6 квітня 1947. – С. 4.
3. Антонович М. Дещо про церковну музику та вади церковно-музичного життя / М. Антонович // Арка. – Ч. 5. – Листопад 1947. – С. 32.
4. Антонович М. «Легка» музика / М. Антонович // Українська музика : науковий часопис. – Львів, 2014. – Ч. 1 (11). – С. 140–142.
5. Антонович М. Наше музичне життя / М. Антонович // Українська трибуна (Мюнхен). – 1 листопада 1946. – С. 3.
6. Антонович М. Увага конструктивним елементам в українському мистецтві / М. Антонович // Українська трибуна (Мюнхен). – 20 липня 1947. – С. 5.
7. Антонович М. Українська суспільність і музика / М. Антонович // Українська трибуна (Мюнхен). – 16 листопада 1947. – С. 4.
8. Атаманенко А. Українська зарубіжна історіографія: до проблеми образу [Електронний ресурс] // Науковий блог НаУ «Острозька академія», 30 червня 2009. – Режим доступу: <http://naub.org.ua/?p=471>.
9. Биковський Л. Україна над океаном / Л. Биковський. – Франкфурт, 1946. – 17 с.
10. Білас О. Культурне життя української еміграції у Німеччині та Австрії періоду II Світової війни / О. Білас. – Львів : Камула, 2011. – 192 с.
11. Витвицький В. Книжка про українську музику // В. Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика / упоряд. Любомир Лехник. [=Історія української музики, вип. 11: Дослідження / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. – Львів, 2003. – С. 335.
12. Вовк В. Біографічна мозаїка Віри Вовк // В. Вовк. Маскарада: короткі оповідання / В. Вовк. – К. : Факт, 2008. – С. 3–36.
13. Граб У. До «історії намірів» українського еміграційного музикознавства / Уляна Граб // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Вип. 28–29. – Ч. I. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, – 2014. – С. 128–135.
14. Грабович Гр. Велика література // Сучасність. – 1986. – № 7–8 (303–304). – С. 46–80.
15. Грицак Я. Ігри з кочергою: всерйоз і по-українськи // Грицак Я. Страсті за націоналізмом : стара історія на новий лад / Я. Грицак. – К.: Критика 2011. – С. 125–146.
16. Йоас Г. Культурні цінності Європи // Культурні цінності Європи / за ред. Ганса Йоаса і Клауса Вігандта ; пер. з нім. – К. : Дух і Літера, 2014. – С. 7–36.
17. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : [монографія] / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
18. Кривда Н. Українська діаспора: досвід культуротворення : [монографія]. – К. : ВЦ «Академія», 2008.
19. Ласовський В. Листи з Парижу про мистецтво // Арка. – Ч. 2. – Лютий 1948 року. – С. 52.
20. Лист В. Витвицького до М. Антоновича від 12 квітня 1955, Детройт, авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут Літургійних наук УКУ, Львів. – 1 арк.
21. Лист М. Антоновича до А. Ольховського від 28 січня 1958 року, Утрехт, машинописна копія. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут Літургійних наук УКУ, Львів. – 1 арк.
22. Лист М. Антоновича до П. Маценка від 10 грудня 1964, автограф. – Фонд П. Маценка. – Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі. – 3 арк.
23. Лист М. Антоновича до П. Маценка від 5 серпня 1969 року, авторизований машинопис. – Фонд П. Маценка. – Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі. – 1 арк.
24. Лист М. Антоновича до П. Маценка від 28 січня 1973 року, Де Меерн, авторизований машинопис. – Фонд П. Маценка. – Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі. – 1 арк.
25. Лист М. Антоновича до П. Маценка від 5 серпня 1969 року, авторизований машинопис. – Фонд П. Маценка. – Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі. – 1 арк.
26. Лист П. Маценка до М. Антоновича від 28 грудня 1964 року, Вінніпег, авторизований машинопис. – Архів М. Антоновича. Листування. – Інститут Літургійних наук УКУ, Львів. – 2 арк.
27. Лист П. Маценка до М. Антоновича від 5 березня 1973 року, авторизований машинопис. – Фонд П. Маценка. – Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі. – 1 арк.
28. Лисько З. Джемзова недуга // Арка. – Ч. 2 (8). – Лютий 1948 року. – С. 48–50.
29. Лободовський Ю. Українська еміграційна література // Простір свободи: Україна на шпальтах паризької «Культури». – К. : Критика, 2005. – С. 309–329.
30. Оленський Є. Балет чи «сценічні симфонії»? / Є. Оленський // Арка. – Ч. 3–4. – Березень-квітень 1948 року.

31. Оленський Є. Дещо про «різдвяне» в музиці // Арка. – Ч. I (7). – Січень 1948 року. – С. 15–16.
32. Оленський Є. Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики // Арка. Ч. 2–3 (серпень–вересень 1947 р.). – С. 18–20 // Передрук в: Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. – К., 2013. – Вип. 101. – С. 405–411.
33. Ольховський А. До питань творчої проблематики української музики / А. Ольховський // Науковий збірник УВУ. – Мюнхен, 1948. – С. 101–106.
34. Ольховський А. Нарис історії української музики / А. Ольховський. – К. : Музична Україна, 2003.
35. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
36. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич – Лісовська – Лукіянович / С. Павлишин. – Львів : Бак, 2004.
37. Пахльовська О. Гей, республіка Банана! // Ave, Europa! Статті, доповіді, публіцистика (1989–2008). – К. : ПУЛЬСАРИ 2008. – С. 113–135.
38. Рудницький А. Українська музика: Історично-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен, 1963.
39. Савицький Р. Не сентименти, а справжні вартості (Про музичну критику, її завдання і впливи) // Українська трибуна (Мюнхен). – 28 вересня 1947. – С. 4.
40. Савицький-син Р. Зіновій Лисько і його музикознавча діяльність // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Т. ССХХVI. – Львів, 1993. – С. 471–477.
41. Сорока М. Модерність, еміграція and all that jazz [Електронний ресурс] // Критика. Жовтень 2010. – Режим доступу : <http://krytyka.com/ua/articles/modernist-emigratsiya-and-all-jazz>.
42. Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича. – Лондон, 1984. – 80 с.
43. Українська музика Антона Рудницького. Історико-критичний огляд чи пасквіль? V Видання Комітету Оборонців Української Культури в Чикаго, 1964.
44. Українська музикознавча думка на початках повоєнної еміграції: Лисько, Витвицький, Рудницький. / підготовка до друку, вступні есеї, коментарі, примітки В. Пилипович // Українська музика: науковий часопис. – Число 4 (14). – Львів, 2014. – С. 87–103.
45. Шевельов Ю. «Ми» і «ми» (до україномовних читачів моїх) // Ю. Шевельов. Москва, Маросейка. Ми і ми / За загальною редакцією Лариси Івашиної. – Видання перше. Бібліотека газети «День» «Україна Incognita». – К., 2012. – С. 15–29.
46. Шерех Ю. Непророслі зернята // Ю. Шерех. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Т. I. – Харків : Фоліо, 2012.
47. Шерех Ю. Хвильовий без політики // Юрій Шерех. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології : у 3 т. Т. I. – Харків : Фоліо, 2012. – С. 43–54.
48. Шерех Ю. Я – мене – мені ... (і докруги). – Спогади. 2. В Європі. – Харків : Фоліо, 2012.
49. Шерех Ю. (1941–1956) (Матеріяли до біографії) // Юрій Шерех. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Т. I. – Харків : Фоліо, 2012. – С. 5–27.
50. Яковенко Н. До питання про методологію вивчення історії України // Генеза: Філософія. Історія. Політологія. – К. : Генеза, 1996. – № 1(4). – С. 118–123.
51. Ясь О. Українська зарубіжна історіографія 1945–1991 рр. у світлі рефлексів її репрезентантів // Ейдос. Альманах теорії та історії. – Вип. 1. – К. : Інститут історії України НАН України, 2005. – С. 333–357.
52. Dadak-Kozicka K. Początek powojennej batalii o muzykę w świetle dokumentów z Walnych Zjazdów Związku Kompozytorów Polskich // Polski rocznik muzykologiczny. Na stulecie polskiej muzykologii. Т. IX. Warszawa PWM 2011. – С. 183–215.
53. Gosk H. Wprowadzenie // Narracje migracyjne w literaturze polskiej. Pod red. Hanny Gosk [Електронний ресурс]. – Т. 2. – Kraków, 2012. – С. 8. – Режим доступу : http://images.nexto.pl/upload/sklep/universitas/book/narracje_migracyjne-gosk_hanna-universitas/public/narracje_migracyjne-universitas-demo.pdf.
54. Nauck G. Duchowość i władza. O rozwoju muzycznego modernizmu «made in GDR» // Nowa muzyka niemiecka. Pod red Daniela Cichego. – Kraków, 2010. – С. 43–60.
55. Nyffeler M. Droga ku przepaści. Rozwój nowej muzyki w Niemczech w latach 1900–1945 // Nowa muzyka niemiecka. – С. 8–40.

Анализуются музыкально-художественные тенденции в эмиграционной среде 40-х годов и первых послевоенных десятилетий прошлого века в общем контексте эмиграционной гуманитарной мысли. На основе обзора музыкально-критических публикаций эмиграционных музыковедов констатируются актуальные проблемы указанного периода. Выясняется, что традиционализм в рамках выразительного доминирования национально-государственного гранд-нарратива в музыкальном пространстве эмиграции стал эстетической парадигмой развития музыковедческих мысли и стратегией действий для всей музыкальной общественности. Утверждается, что при персоналистическом рассмотрении эмиграционная музыкальная наука представляет значительно более сложную картину. На основе эпистолярия Мирослава Антоновича определяется проблема индивидуальных путей постижения европейской идентичности как мировоззренческих преобразований в среде музыковедческой эмиграции, в частности М. Антоновича.

Ключевые слова: эмиграционное музыкознание, культуротворчество, традиционализм, «эпоха МУР-а», персонализм, Мирослав Антонович.

Music and artistic trends within emigrational environment during the concentration camps age of the 40-s and the first after war decades of the previous century in the general context of the emigration classical view are analyzed. A review of musical publications in emigration allows ascertaining the problems of that age. It is discovered that traditionalism within the framework of a distinct domination of national and statist grand-narrative in a musical scope of emigration has become the aesthetic paradigm of music studies view development and the strategy of actions for the entire musical society. It is stated that in case of personalistic consideration, the study of music in emigration represents a more complex picture. On the basis of Myroslaw Antonowycz's epistolary genre, the problem of individual ways of reaching the European identity as the world-view transformations within the musicological emigration environment, in particular, of M. Antonowycz's one, is outlined.

Keywords: ukrainian emigrational musicology, traditionalism, concentration camps age, personalism, Myroslaw Antonowycz.

УДК 086.72; 314.743 (71)

Brian Cherwick

FROM POLKA TO POWWOW: THE UKRAINIAN RECORDING INDUSTRY IN WINNIPEG

In the summer of 2010, the Manitoba Museum, the provincial museum for the province of Manitoba, presented a special seasonal exhibit titled «Shakin' All Over: The Manitoba Music Experience.» The goal of the exhibit was to celebrate the province's rich and diverse musical heritage, and to acknowledge music makers of the past and present.

Key words: recording industry, Ukrainian society, musical inheritance, musical producer, Canada.

Manitoba Music Experience

Shakin' All Over, was designed on a budget of approximately \$200,000 that came from private and public funds, and was sponsored by the Manitoba Music Experience Inc., a committee formed by civic leaders and arts supporters seeking to find a permanent facility to house a Manitoba Music Hall of Fame.¹ The exhibit was intended to give visitors a taste of what could be if the temporary exhibit generated enough excitement and support. According to the organizers, their long term goal was «a stand-alone facility that will house artifacts, activities and the music of the province's performers, composers and music industry under one roof; a meeting place to see and learn about our musical history, celebrate our many successes, and inspire further generations of music-makers»².

The exhibit was primarily the brainchild of its main curator, Winnipeg music historian and writer John Einarson. In addition to reviews and articles in a number of popular music journals, Einarson has produced definitive biographies of musicians Neil Young³, Randy Bachman⁴, the Guess Who⁵, Steppenwolf⁶, the Buffalo Springfield⁷, and the Flying Burrito Brothers⁸ among others. His most recent work is a biography of Canadian folk icons Ian and Sylvia⁹. Einarson's first forays into music journalism were somewhat autobiographical in nature: he had been a member of a member of

¹ <http://www.winnipegfreepress.com/arts-and-life/entertainment/arts/manitoba-hits-manitoba-stars-manitoba-museum-97217074.html>. Accessed February 25, 2016.

² Manitoba Music Museum

³ John Einarson. *Neil Young: Don't Be Denied* (Kingston, ON: Quarry Press, 1992).

⁴ John Einarson and Randy Bachmann. *Randy Bachmann: Takin' Care of Business* (Toronto: McArthur & Company, 2001).

⁵ John Einarson. *American Woman: The Story of the Guess Who* (Kingston, ON: Quarry Press, 1995).

⁶ John Kay and John Einarson. *Magic Carpet Ride: The Autobiography of John Kay and Steppenwolf* (Kingston, ON: Quarry Press, 1994).

⁷ John Einarson and Richie Furray. *For What It's Worth: The Story of the Buffalo Springfield* (Toronto: Cooper Square Press, 2004).

⁸ John Einarson with Chris Hillman. *Hot Burritos: The Story of the Flying Burrito Brothers* (Minneapolis: Jawbone Press, 2008).

⁹ John Einarson with Ian Tyson and Sylvia Tyson. *Four Strong Winds: Ian and Sylvia* (Toronto: McClelland and Stewart, 2011).

bands that were active in the Winnipeg scene during the 1960s and 70s. As a result, he had direct connections to many of the early pioneers of Winnipeg rock music, including a number who would go on to international fame. He used these connections to help organize the first Winnipeg Rock Revival in 1987, which saw aforementioned stars like Neil Young, Randy Bachman and Burton Cummings return to perform with their lesser-known colleagues from their formative years. Those same connections helped him produce his first monograph, which was also entitled «Shakin' All Over: The Winnipeg Sixties Rock Scene¹». That retrospective laid the groundwork for his further looks into various aspects of popular music history², and his knowledge and advocacy lead to creation of the 2010 exhibit.

The exhibit was divided into a number of pods, each dedicated to a specific genre of music. Included were representations of First Nations and Metis, Franco-Manitoban, Folk, Family, Country, Classical and Opera, Jazz, Blues and Rock N' Roll. Each pod was made up of panels featuring photographs, posters and other visual material and display cases containing a variety of artifacts. In keeping with Einarson's area of expertise, and perhaps anticipating the genre that would generate the most interest among museum visitors, the Rock music pod was by far the largest. The exhibit also set aside an area that functioned as a performance space, with various genres of music featured throughout the exhibit's run.

Conspicuous in its absence was any mention of the musical traditions of the province's ethno-cultural communities, apart from those of the Francophone and Aboriginal communities. The pod devoted to folk music focused exclusively on commercial folk music with biographies of roots musicians like The Duhks and the Wailing Jennies and descriptions of folk music venues and the work of organizations like the Winnipeg Folk Festival.

The omission did not go unnoticed. I happened to be visiting Winnipeg during its 2-week long multicultural festival known as Folklorama. The Festival, founded in 1970, is billed as the largest and longest running festival of its kind (as determined in 2010 by the International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts), with over 46 Pavilions celebrating cultures from around the globe³. As I checked in with musician colleagues who happened to be performing at the Festival, several asked if I had seen the music exhibit at the Manitoba Museum, and more than a few voiced their disappointment that their type of music was not represented. The harshest criticism that I heard came from folklorist Robert Klymasz, whose career included seminal research documenting the musical traditions of Canada's Ukrainian community. Klymasz was upset that the rich musical traditions brought to Canada by immigrant groups, and the unique new musics that these groups developed within the Canadian context had not even been considered. He was so incensed that he drafted a scathing letter that was subsequently published in the Winnipeg Free Press. What Klymasz didn't realize was that the musical contributions of one facet of the Ukrainian community of Winnipeg had much deeper connections to many of the musical genres depicted in the Shakin' All Over Exhibit, and provided the catalyst and opportunity for a wide range of musical activity beyond the imagined borders of its ethno-cultural enclave.

Since I've already introduced Robert Klymasz into this discussion, I'd like to make use of the central concept of his study of Ukrainian Canadian folklore of the 1960s⁴. Klymasz identified the Ukrainian Canadians of that time as a culture in transition, shifting from an old world immigrant complex to a new world ethnic complex. A few of the key features of this shift inform the motivation for the development of a commercial recording industry among Ukrainian Canadians.

According to Klymasz, Ukrainian folk culture as found in Canada in the 1960s was a «unique conglomerate of in-going, on-going and out-going features⁵». He further synthesized his analysis to focus on seven selected traits that underscored the contrast between what he identified as the «old, immigrant folklore complex» and the «new, ethnic folklore complex⁶». He provides the following table to illustrate this contrast:

¹ John Einarson. *Shaking All Over*. (Winnipeg: Variety Club of Manitoba, 1987).

² John Einarson. *Made in Manitoba: A Musical Legacy* (Winnipeg: Great Plains Publications, 2005).

³ <http://www.folklorama.ca/festival>. Accessed February 25, 2016.

⁴ Robert B. Klymasz. *Ukrainian Folklore in Canada* (New York: Arno Press, 1980).

⁵ Klymasz. *Ukrainian Folklore in Canada*, 128.

⁶ Klymasz. *Ukrainian Folklore in Canada*, 127-128.

	Old, Immigrant Folklore Complex	New, Ethnic Folklore Complex
Societal and economic orientation	agrarian, with calendric and/or seasonal conservatism	urbanized, with breakdown of traditional calendric, cyclic framework
Millieu	closed, isolated, in-group circulation and setting	unrestricted
Carriers	peasants, with marked division of the various forms of traditional folkloric creativity according to sex	non-peasants, with a deeper and widened gap between the active, individual performer(s) and the passive spectator or audience
General structure	inward, subjective, with a high level of internal variation and diversity conditioned by traditional Old Country lines of parochial distribution; content, form and context are inextricably integrated with one another, and the entire folklore complex permeates the whole culture	objectified, accompanied by consolidation and standardization in an effort to formulate 'representative' items; emphasis on formal features; a fragmented, compartmentalized and loosely integrated complex composed of highly independent units which merge together and/or with the total culture only sporadically
Relation to the Old Country folklore complex	details of the old Country complex remain intact and/or are easily recalled; unconscious retention of Old World features; conscious hostility towards New World pressures to modify	the specifics of the Old Country folklore complex are forgotten, unknown or blurred; conscious selection of retentions; unaware of New World pressures to modify, change or adapt
Functions	varied and numerous, as per Old Country folklore complex	limited in number to two or three; to entertain and to promote ethnic identification and economic prosperity
Ways of transmission	maximum dependence on verbal, direct, interpersonal means of transmission for all oral genres as well as other forms of folkloric creativity	the direct, 'word of mouth' form of transmission is minimized and supplemented with help of indirect, non-personal and mechanical vehicles of transmission

Immigrant to Ethnic

This societal shift provided the stimulus for a local Ukrainian Canadian recording industry. Commercial recordings of Ukrainian music had been available since the late 1920s. Frank Dojacek's Winnipeg Music Supply, a bookstore and music shop, was a central distribution point, shipping mail-order sales of 78 rpm records across the Prairies¹. All of this music was imported. However, it wasn't imported from Ukraine but from the United States where companies such as Columbia, Victor, Okeh and Brunswick were all producing recordings for the emerging ethnic market². The first commercial recording to feature the music of Ukrainians in Canada was recorded by Laura Boulton for the 1942 National Film Board film «Ukrainian Winter Holidays.» The music featured in the film was later released on Folkways Records, but not until 1956³.

This gap in the availability of local products inspired some entrepreneurs to capitalize on what they initially saw as primarily an economic opportunity. Inadvertently, they helped develop new and

¹ Paul Robertson. «Frank Dojacek and Mail-Order Shopping in the Prairies, 1906–1975» <http://www.historymuseum.ca/cmce/exhibitions/cpm/catalog/cat2108e.shtml>. Accessed February 25, 2016. <http://www.winnipegfreepress.com/special/ourcityourworld/ukraine/bookstores-still-thrive---although-one-is-in-a-museum-160105085.html>. Accessed February 25, 2016.

² Richard Spottswood. *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942* (Urbana: University of Illinois Press, 1992).

³ *Ukrainian Christmas Songs* (New York: Folkways Records, 1956).

dynamic means of expression not only for Ukrainians, but also for Canadians in general. The following case studies illustrate this phenomenon.

Alex Groshak

Alex Groshak was born in 1924 in Menzie, Manitoba¹. Menzie is located almost directly in the centre of the Ukrainian bloc settlement located just south of Riding Mountain National Park. The history of the Groshak family mirrors that of the stereotypical pioneer myth. His grandfather was from Eastern European peasant stock and immigrated to Western Canada to take advantage of the Canadian Government's offer of a 160 acre parcel of homestead land for the registration fee of \$10.00². However Groshak's own story quickly deviates from the prescribed mythology. With the onset of the Great Depression, his father uprooted the family and relocated, first to London, Ontario where he found a job in the construction industry, and then to Kirkland Lake, Ontario where he worked in the mines. In Kirkland Lake, Groshak met other Ukrainians removed from their traditional agricultural milieu and observed how cultural practices, such as the singing of traditional songs, could serve as an overt marker of identity and a unifying force for a community³.

Groshak returned to Manitoba in 1948 and immediately became involved in the music industry. He got a job with Quality Records of Toronto as their Western Canadian Sales Representative. In this capacity, Groshak became familiar with the marketing network for commercial recordings and established contacts that would assist him in subsequent business ventures. He was also assigned special projects such as organizing public appearances for artists on the label.

While Quality was primarily a company that re-released albums in Canada on behalf of American labels, it also produced original recordings by Canadian artists. Throughout the company's history, some significant releases included Bobby Gimby's Centennial song «Ca-Na-Da»⁴, early recordings by Stompin' Tom Connors, and singles by Winnipeg rock artists «Chad Allen and the Expressions,» including their first #1 Canadian hit, a cover of Johnny Kidd and the Pirates song «Shakin' All Over.» As a marketing gimmick to suggest that the recording was perhaps by a new British Invasion band, Quality credited the record to «Guess Who?» The band was rechristened and went on to achieve great success with that name⁵.

Among their accomplishments, Quality could also boast the first Ukrainian record album produced in Canada. In the early 1950's Alex Groshak arranged a recording session for the Ukrainian Male Chorus of Winnipeg under the direction of Walter Bohonos. The result was a collection of 6 songs on 3 78 rpm discs, in a specially designed package or «album»⁶.

Encouraged by his success with the Bohonos Choir, Groshak decided to form his own company, calling it Regis Records. The label was devoted almost exclusively to the music of old time dance bands, re-creating the music of the insular immigrant community. The instrumentation of these ensembles, lead by bandleaders such as Steve Berkowsky, Jack Kolt and Cam Chernicki, also tended adhere to traditional models, with the violin and the tymbaly or hammered dulcimer occupying prominent roles. Early Regis recordings were released in the 78 rpm format, reflecting conservative old world resistance to change.

It was on the Regis label that Groshak scored his first big success and developed his first star in fiddler Jim Gregrash. Gregrash also hailed from the same rural bloc settlement near Sandy Lake, Manitoba. He began playing the fiddle at the age of 7 and by age 14 was playing at the three-day weddings that were the custom at that time. Thanks to Groshak's marketing savvy, Gregrash had a hit with his version of the «Ukrainian Wedding March.» Not only did Groshak place his records in major retail centres across the prairies, he had Gregrash make in store appearances to promote the product. Groshak notes that in one day he sold over 1000 copies of the 45 rpm disc while Gregrash was

¹ Unless otherwise noted, all information regarding Alex Groshak is based on recorded interview with Brian Cherwick, December, 2004.

² Orest T. Martynovych. *Ukrainians in Canada: The Formative Period, 1891-1924* (Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 1991).

³ Alex Groshak. Recorded interview with Brian Cherwick. 2004.

⁴ <https://books.google.ca/books?id=4ScEAAAAMBAJ&pg=RA1-PA62&lpg=RA1-PA62&hl=en#v=onepage&q&f=false>. Accessed February 25, 2016.

⁵ Einarson. *American Woman: The Story of The Guess Who*, pp. 35-39.

⁶ Winnipeg Free Press, Saturday, July 29, 1950, page 10. http://www.russian-records.com/details.php?image_id=26655. Accessed February 25, 2016.

appearing at the Kresge department store in downtown Winnipeg, and went on to sell several thousands of copies.

While the Regis products were solid sellers, they didn't generate the volume of sales that Groshak was hoping for. A chance meeting with a young singing duo led Groshak to his next and greatest success and would prove the catalyst that would spark a groundswell of activity in Ukrainian commercial recording.

Ukrainian Community in the 1960s

By the 1960s, the Ukrainian community in Canada was a diverse group, as a result of the interaction between the various waves of immigration. Those who arrived in the first two major waves of immigration to Canada (the first in the period from 1891 to the outbreak of WWI, and the second in the interwar period) were nearing retirement age. Their children and grandchildren were leaving the rural areas in search of education and employment opportunities in the cities. In doing so, they were also leaving behind many of the customs and practices of their parents, including their traditional music, and assimilating into the Canadian mainstream.

The third wave, post WWII immigrants were also beginning to integrate themselves into Canadian society. However, being more politicized, especially in terms of Ukrainian nationalism, they were more interested in maintaining customs and insisting that their children do so as well¹. Since they did not have to expend as much energy clearing land and building community infrastructure such as schools and churches as did the first two waves of immigrants, they could place more of an emphasis on other community activities².

Use of Language

One can get an idea of the nature of the Ukrainian community during the 1960s by looking at data dealing with language retention. Information gathered from the 1961 Canada census showed that 473,337 Canadians claimed Ukrainian ancestry. Of this group, 361,496 or 64.4% listed Ukrainian as their mother tongue. The 1971 census showed a marked drop. Of the 580,660 who identified themselves as Ukrainian, only 309,860 or 48.9% claimed Ukrainian as their mother tongue and only 132,535, or 22.8% listed Ukrainian as the language most often spoken at home. This was a new question on the 1971 census, and therefore similar data was not available for previous years.³

These figures help illustrate the fact that although the use of Ukrainian language was an important indicator of Ukrainian identity at the beginning of the 1960s, it was considerably less important by the beginning of the next decade. However, the importance of the Ukrainian language, and the interplay between the various factions within the Ukrainian community at this point in time provided the backdrop for what would perhaps be the most innovative development to ever take place in Ukrainian music in Canada.

«Mickey & Bunny and the D-Drifters-5»

In the early 1960s a husband and wife singing duo known as «Mickey and Bunny» were performing as a country music act in clubs around Winnipeg. Modest Sklepowich («Mickey Sheppard») was a pharmacist and his wife Orysia Evanchuk («Bunny Evans») was a substitute school teacher. Sklepowich had played with a band called the "Sons of the Golden West" around his home town of Ethelbert, Manitoba, worked as a disc jockey at radio station CKDM in Dauphin, Manitoba, and had compiled a large repertoire of Ukrainian folk songs collected and polished in performances at country dances⁴.

Mickey and Bunny began their recording career when Alex Groshak heard their act at Winnipeg's Marlborough Hotel, and approached them with the idea to record some versions of their music in Ukrainian. On the lookout for marketable product, Groshak suggested they begin their experiment with a Ukrainian translation of Woody Guthrie's song «This Land is Your Land.» An English language version, which substituted Canadian place names for the American locations in Guthrie's

¹ Lubomyr Y. Luciuk. «This Should Never Be Spoken or Quoted Publicly: Canada's Ukrainians and Their Encounter with the DPs.» In *Canada's Ukrainians: Negotiating an Identity*, ed. L.Y. Luciuk and S. Hryniuk. (Toronto:University of Toronto Press, 1991), 227.

² Luciuk, «This Should Never Be Spoken or Quoted Publicly», 203-204.

³ W. Darcovych and P. Yuzyk. *A Statistical Compendium on the Ukrainians in Canada 1891–1976* (Ottawa: University of Ottawa Press), 221-239.

⁴ For a brief discography of Sheppard see «Mickey Sings Ukrainian-English Beer Parlour Songs.» V-Records VLP 3064.

original had been popularized in a 1957 recording by the Canadian group The Travelers.¹ Groshak felt that the sentiments of solidarity and belonging might resonate with the Ukrainian community as it integrated into the Canadian mainstream. The duo enlisted the services of Mickey's father, William T. Sklepowich, a published author and poet, to generate the Ukrainian translation.

With the discovery of Mickey and Bunny, Groshak realized he needed a way to distinguish this new product from the old time recordings produced on Regis. He launched a new record label, V-Records, which was initially devoted primarily to Ukrainian artists. Eventually the label repackaged and distributed work by German, Polish and Scandinavian artists, as well as American polka acts such as Frankie Yankovic.

Groshak acquired an enterprising and energetic partner in Mickey Sheppard. Once the seed for the translation idea was planted, Mickey developed a plan that would involve creating a unique sound and marketing that sound in ways that were equally unique for the Ukrainian community. He enlisted the services of a young dance band known as the D-Drifters-5 to act as his back-up group. Armed with the newest of electric instruments, these young musicians were able to provide accompaniment that accurately recreated the feel of the English language hits they were covering. The loose old time performance style of the previous generation of Ukrainian musicians was replaced with tight arrangements and vocal harmonies.

The single most important feature of the Mickey and Bunny sound was the way in which they moved back and forth between singing English and Ukrainian lyrics within the same piece of music. They employed this technique with great success in their renditions of popular country and western hits of the time. They would often begin a piece in English, then move to verses translated into Ukrainian. The group coined the phrase «half *na piv*» [half and half] songs in order to describe this style (*piv* is the Ukrainian word for half). The phrase «half *na piv*» has since become a popular term among Ukrainian Canadians to describe any macaronic song or manner of speech.²

In order to further control the quality of the group's recordings, Mickey purchased and installed a two-track recording studio in the basement of his home. This became not only the base of operations for the Mickey and Bunny ensemble, but also provided access to recording technology to number of other groups who would eventually make their way onto the V Records label.

Groshak and Sklepowich built upon the lessons learned with the Jim Gregorash recordings, and devised an even more elaborate marketing plan based on public performances, in-store appearances and mainstream radio exposure. The Mickey and Bunny troupe traveled extensively across Western Canada, and made forays into eastern Canada and the eastern United States, including a well-received concert in Toronto's Massey Hall. Concert performances were usually preceded by in-store appearances, performances on local radio, or on regional and national TV. In October of 1965 fellow Ukrainian Canadian Juliette Sysak welcomed the troupe on her national CBC television program where they performed their Ukrainian version of «This Land is Your Land».

Alex Groshak struck gold when he devised his Ukrainian English musical hybrid. By his accounts, the Mickey and Bunny single of «This Land is Your Land» sold over 100,000 copies, an unprecedented amount for a regional ethnic record. During their peak producing years of 1964–67 they recorded two albums featuring translations of country and western hits, one album of translations of English gospel music, two albums of Christmas carols (one of traditional Ukrainian carols and one of translations of English carols), and one album of a «Simulated Live Performance». In total, Mickey and Bunny produced 18 albums on the V Records label.

Their backing group the D-Drifters-5 had a prolific output of their own in that 3 year span, recording three albums of Ukrainian folk songs, and one of Ukrainian folk dance melodies. Perhaps their most notorious claim to fame is an album featuring the songs of the Beatles and other contemporary pop hits translated into Ukrainian.

This success of these groups provided the catalyst for the evolution of an entire Ukrainian recording industry in western Canada. The V-Records catalogue grew to over 150 items. Groshak's company eventually developed complimentary labels such as K Records, UK Records and Ollytone Records, each with its own specific focus. They also spawned a number of imitators and competitors, all striving for the same kind of success. Groshak himself looked for ways to expand his business,

¹ <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/the-travellers-emc/>. Accessed February 25, 2016.

² M. Oryschuk. «Vystup ansambliu «Miki I Bani» [Performance by the Mickey and Bunny Ensemble]. *Homin Ukrainy*, 17(49), 1965.

branching out into television production with a syndicated program called the Polka Warehouse, featuring many acts from the V Records label. He opened a retail outlet known as Ethnic Records that featured not only his own products, but also those of his competitors. And his company became involved in community development projects, such as sponsoring annual tymbaly or hammered dulcimer contests that were eventually featured on subsequent V Records LPs¹.

Alex Groshak was not averse to some musical excursions that were outside of his usual ethnic comfort zone. As documented in the Manitoba Music Experience exhibit, 1960s Winnipeg was a veritable hive of rock music activity. Hundreds of bands performed in an extensive network of school, community club and church dances geared to the teen market. As bands gained prominence they drew the attention of radio DJs, who, in turn, would promote the band's live appearances. One of the bands that Bob Bradburn of radio station CKRC adopted was a south Winnipeg group known as the Squires, led by a high school aged Neil Young. In July of 1963 Bradburn arranged a recording session for them at his radio station's two-track studio, one of few such facilities in the city (one of the others being the Sklepowich set-up). Two months later a 45 rpm single, *The Sultan* with the flip side *Aurora* was released on the V-Records label. Why this fledgling rock band chose a label predominantly known for its ethnic releases may appear a mystery. But, in fact, Groshak's operation was the only professional recording label headquartered in Winnipeg at the time. As such, they were the first local label to enter the rock field. Other bands had to rely on labels from eastern Canada (such as Quality Records in the case of the early Guess Who).

According to John Einarson, The Squires were V-Records first and last foray into more contemporary sounds². This is not entirely true. Less than a year later the D-Drifters were creating their own covers of rock, folk and pop music, albeit in a language other than English³.

Nester Shydowsky

Nester Shydowsky was raised on a farm in the Ukrainian block settlement situated southeast of Winnipeg.⁴ This was the one of the first areas to be settled by the earliest Ukrainian immigrants to Canada and place names like Vita, Shevchenko, Rosa, and Tolstoi reflect that rich history. From these humble beginnings, Shydowsky has grown a business that is not only the largest producer of Ukrainian music in Canada, but is also one of the largest producers of Aboriginal music in North America. His company, Sunshine Records, and its subsidiary labels has a catalogue that features both Native and non-Native country, folk, rock, and hip-hop, Metis fiddle music, and one of the largest collections of powwow music.

Shydowsky moved to Winnipeg in the late 1960s. His dream was to become a part of the network of Ukrainian bands playing the hotels of north Winnipeg and making records for the V Records label. And, indeed, his band, the Royal Polka Kings did release a number of records on V Records, and by 1966 Shydowsky was part of the company's staff working in sales and distribution. Like his mentor, Alex Groshak, had done during his time with Quality Records, Shydowsky became familiar with the distribution network for commercial recordings across western Canada. By 1972, he was ready to strike out on his own creating Sunshine Records.

Shydowsky's motivations for establishing a new label were based on his observations of changes in the markets he was familiar with. While the success of V Records was precipitated by the cultural shift among Canada's Ukrainians, by the 1970s the audience for old world dance melodies, or even Ukrainian English hybrid music that had by then grown predictable, was dwindling. Shydowsky wanted to create a new company with a diversified catalogue catering to a range of musical tastes.

From the very start, Shydowsky's catalogue was diversified. While his first releases featured artists like Ukrainian mandolinist Mary Chornick and former V Records comedy singer Peter Hnatiuk, they also featured Metis fiddler Reg Bouvette and aboriginal singer Winston Wuttanee. It was Wuttanee's suggestion that Sunshine record and distribute music by the powwow drum group Big Thunderchild Singers. This was Shydowsky's entry into the powwow market. While he felt the works of Aboriginal country or pop artists might have some cross-cultural appeal, he realized that powwow music was a complicated niche market that appealed predominantly to insiders who understand the

¹ *V-Records Ltd. Annual Cymbaly Highlights Contest 1973* (Winnipeg: V-Records, SVL-3107).

² <http://www.winnipegfreepress.com/arts-and-life/entertainment/music/Cultural-crossover-Label-tapped-into-demand-for-Ukrainian-music-317028941.html>. Accessed February 25, 2016.

³ *D-Drifters-5 Sing and Play Beatles and other English Hits in Ukrainian* (Winnipeg: V-Records VLP-3025).

⁴ Unless otherwise noted, all information regarding Nester Shydowsky is based on recorded interview with Brian Cherwick, September, 2011.

genre's intricacies. However, once the label had a number of powwow records in its catalogue, Shydrowsky and his staff, especially producer Brandon Friesen, realized that these were the company's biggest sellers. They made a concerted effort to expand the Sunshine's catalogue of powwow releases, with successful results.

Based on their success in the powwow market, Sunshine has been able to attract top-flight Aboriginal artists in a number of other genres. In 1994, the first year that Juno Awards were presented for Aboriginal music, a Sunshine produced recording by New Brunswick artists J Hubert Francis and Eagle Feather was among the nominees for the Award.¹ In 1998 Mishi Donovan's recording «Spirit Within» won the Juno for Best Music of Aboriginal Canada Recording². Sunshine continues to expand its offering of First Nations music to include genres such as Native American Flute Music, Children's music, Comedy, and Blues among others. Most recently, their sub-label URBN-NRG has produced a range of urban and hip hop music.

In many ways, the cultural and economic trends reflected in the Aboriginal music represented in the Sunshine catalogue are not unlike the processes that the Ukrainian community experienced in its shift from an immigrant to ethnic culture. Like the Ukrainians of the 1960s, Aboriginal Canadians are increasingly leaving their homes in rural Canada and relocating in urban centres. The 2006 Statistics Canada Census reported that the Aboriginal population of Winnipeg was 63, 745³. This represents the highest urban Aboriginal population of any city in Canada and accounts for almost 10% of Winnipeg's total population. Most of the First Nations population lives in the city's North End. Coincidentally, this is the same neighbourhood that was formerly home to Winnipeg's sizeable population of Jews, Ukrainians, Poles and other immigrants from Eastern Europe for much of the 20th century⁴. Traditional Aboriginal music genres, like powwow music, continue to enjoy an ongoing, and even resurgent popularity, much like old world songs and folk dance melodies have for Ukrainians. And yet younger generations of Aboriginal musicians are turning to and adapting products from the contemporary cultural mainstream, like hip hop, much in the way that artists like Mickey and Bunny and the D-Drifters adapted country and rock music to speak to the new sensibilities of their community.

Nester Shydrowsky may have chosen Selkirk Avenue as the location for his business because it was once the centre of the Eastern European business district of the North End (and, interestingly, a block from the former home of V Records). He is now located in the heart of the Aboriginal community. And much in the way that some stubborn stalwarts like the Todaschuk Sisters Ukrainian Boutique, Wawel's Meat Market or Gunn's Bakery refuse to relocate even though their clientele grows increasingly smaller and their old neighbours are replaced by the new residents of the North End, Shydrowsky stubbornly continues the production of old time Ukrainian music. He sees it as a mission. And while his sensibilities as a businessman inform his activities in the field of aboriginal music, his passion as a musician and a member of a close-knit ethno-cultural community fuel his individual creative output. His own band «The Ukrainian Old Timers» have released over 30 albums of Ukrainian dance and comedy music⁵. The musical infrastructure he's developed, which include his own recording studio, duplication systems and distribution networks allow him this luxury. His volume of sales of Aboriginal music allows him a place at the table for Ukrainian music. The Ukrainian Oldtimers' music may be decidedly low brow, but it can be found on the racks in Walmart (where it is difficult to get your music stocked) and fine meat stores all across western Canada.

Shydrowsky continues to look for new ways to promote the music he loves. He applies many of the lessons he's learned marketing other genres of music. URBN NRG artists, Da Skelpa Squad won the best Hip Hop Album at the 2007 Canadian Aboriginal Music Awards⁶. Their popularity is

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Juno_Awards_of_1994#Best_Music_of_Aboriginal_Canada_Recording. Accessed February 25, 2016.

² https://en.wikipedia.org/wiki/Juno_Awards_of_1998#Best_Music_of_Aboriginal_Canada_Recording. Accessed February 25, 2016.

³ <http://www12.statcan.ca/census-recensement/2006/dp-pd/prof/92-591/details/page.cfm?Lang=E&Geo1=CSD&Code1=4611040&Geo2=PR&Code2=46&Data=Count&SearchText=Winnipeg&SearchType=Begins&SearchPR=46&B1=All&Custom=>. Accessed February 25, 2016.

⁴ Russ Gourlock. *The Mosaic Village* (Winnipeg: Great Plains Publications, 2010), 217.

⁵ <http://www.worldwidesunshine.com/eMerchantPro/pc/Ukrainian-Oldtimers-c175.htm>. Accessed February 25, 2016.

⁶ http://www.canab.com/mainpages/events/archive_files/music_awards/2007winners.html#raphiphopalbum. Accessed February 25, 2016.

partly a result of their videos, which average between 60 and 190,000 views on Youtube¹. In an attempt to recreate the success of dance crazes like the Macarena and the Bird Dance, Shydrowsky went about producing a video for the Ukrainian Oldtimers. His strategy may be a good one, as his video of «The Perogy Dance» has already received over 80,000 views, although whether those views translate into sales has still yet to be seen². While the similarities between the videos of these two groups are almost non-existent, Shydrowsky understands the value of a good marketing tool.

Its not only Sunshine's artists who have garnered awards. Shydrowsky was presented the Music Industry Award at the 2004 Canadian Aboriginal Music Awards³. When no similar awards from the Ukrainian community were forthcoming, he created his own. He was instrumental in the establishment of the Ukrainian Musician's Association, which presents Ukrainian Music Hall of Fame and Legendary Achievement Awards to honour significant activity in the field of Ukrainian music⁴.

This all brings us back to our initial discussion of the Manitoba Music Scene. While the organizers of the 2010 exhibit are still working toward establishing a permanent home to recognize the Province's music community, Shydrowsky has already secured a place for celebrating Ukrainian music. At the same time that he established the Ukrainian Musicians Association and Awards, he also began collecting artifacts and photographs from the families of well-known Ukrainian musicians. A temporary exhibit was set up at one of the Associations' fundraising events, and then the collection was housed in a vacant storefront on Selkirk Avenue. In 2010, Shydrowsky negotiated with the management of Canada's National Ukrainian Festival in Dauphin, Manitoba to have the collection permanently installed in one of the buildings in the Festival's Pioneer Village museum.⁵ Thousands of summer festival visitors have had the opportunity to learn a little about the contributions of musicians from Manitoba's Ukrainian community. However, while intra-group recognition is important, it is still hoped that one day the story of this vibrant industry will take its rightful place alongside the other stories that make up the Manitoba Music Scene.

В 2010 році в Музеї Манітоби була розгорнута тематична виставка з нагоди святкування багатой і багатогранної музичної спадщини цієї канадської провінції. На жаль, експозиція залишила поза увагою доробок етнічних громад, серед яких вагоме місце посідає українська спільнота. Зокрема, вклад лише одного прошарку цієї громади тісно переплетений з багатьма музичними жанрами, представленими в експозиції, і виходить далеко за межі уявних кордонів етнічного культурного анклаву. Дана стаття висвітлює діяльність двох музичних продюсерів – Алекса Грошака, який стояв у витоків українсько-канадської звукозаписуючої індустрії, і Нестора Шидловського, який досьгодні працює в цій галузі і, до того ж, є активним дистрибутором музики північно-американських аборигенів.

Ключові слова: індустрія звукозапису, українська спільнота, музична спадщина, музичний продюсер, Канада.

В 2010 году в Музее Манитобы была развернута тематическая выставка посвященная празднованию богатого и многогранного музыкального наследия этой канадской провинции. К сожалению, экспозиция не отразила вклада этнических общин, среди которых важное место занимает украинская диаспора. В частности, вклад только одной прослойки этой общины тесно переплетен со многими музыкальными жанрами, представленными в экспозиции, и выходит далеко за пределы очерченных границ этнического культурного анклава. Данная статья освещает деятельность двух музыкальных продюсеров – Алекса Грошака, стоявшего у истоков украинско-канадской индустрии звукозаписи, и Нестора Шидловского, работающего до наших дней в этой отрасли, к тому же, активного дистрибутора музыки северно-американских аборигенов.

Ключевые слова: индустрия звукозаписи, украинская община, музыкальное наследие, музыкальный продюсер, Канада.

¹ For example, the video for the group's song «On Fire» has over 188,000 views. https://www.youtube.com/watch?v=ITvbI6_9Z6s. Accessed February 25, 2016.

² <https://www.youtube.com/watch?v=sQIBofrxRkI>. Accessed February 25, 2016.

³ http://www.canab.com/mainpages/events/archive_files/music_awards/2004winners.html. Accessed February 25, 2016.

⁴ <http://ukrainianmusiciansassociation.org>. Accessed February 25, 2016.

⁵ <http://www.cnuf.ca/about/selo-ukrainia-venue>. Accessed February 25, 2016.

МУЗИЧНИЙ СВІТ ЛІТИПИСЦЯ НЕСТОРА

Розглядається церковний спів за часів літописця Нестора, зокрема, за його писаннями. Підкреслюється тяглість у розвитку цього співу від Візантії до Київської Русі. Виокремлюється Києво-Печерська лавра як один з найбільших центрів літургійного співу на Русі.

Ключові слова: церковний спів, візантійські витоки, тяглість, доба Нестора літописця.

Охрещення Руси-України зумовило появу цілком нової мистецької культури, що спонукує науковців до роздумів і наукового осмислення як і якими шляхами розвивалася музика, зокрема церковна, що успадкувала наша музика, за Ігорем Шевченком, як розвинула цей дар і якими були результати на полі нашої музичної історії.

Понад 90 літ тому професор історії музики Кам'янець-Подільського університету Микола Грінченко (1888–1942), застановляючись над цим важливим для нас питанням, писав: «Звідки й куди простуємо ми в своєму музичному розвої, які шляхи будучини накреслило нам наше минуле – ці питання може розв'язати нам лише історія музики» [7, с. 28].

Згадаємо також Мирослава Антоновича (1917–2006), визначного дослідника й пропагатора української церковної музики, зокрема, його концептуальну доповідь на науковому конгресі з нагоди відзначення ювілею 1000-ліття Володимирового хрещення [2]. У своїй доповіді «Питоменності українського церковного співу» він сформулював основну проблематику теми – витоки нашого церковного співу, церковні мелодії і народна пісня, усне передання, виконання, всенародний церковний спів. Такий цілісний погляд на історію і сутність нашого церковного співу був результатом його багатолітньої праці над музичними джерелами, їх інтерпретацією і теоретичним осмисленням¹, що постійно доповнювалося інтенсивною виконавською діяльністю.

Мирослав Антонович наголошував, що впродовж тисячі літ церковний спів «розвивався у різних церковних, суспільно-політичних і культурних обставинах, переходив різні фази розвитку й витворив різні регіональні та локальні різновидності, варіанти й діалекти [...]. Для того, щоб збагнути, в чому полягають питоменності українського церковного співу, треба перевести конфронтацію з його праджерелами, що знаходяться у трьох різних музично-культурних комплексах, а саме: 1) в музичній культурі Християнського Сходу; 2) в музичній культурі Заходу та 3) в українсько-слов'янській музичній культурі». Цей спів «поєднав і розвинув різні первні тих музичних культур, що, з одного боку, мають так би мовити універсальні, а з другого – національні, питоми українські риси. Складний процес культурно-історичного ендосмосу між Україною та культурами орієнту та окциденту виявляв постійно тенденції розвитку від універсального до національного, а далі до регіонального і локального» [2, с. 458].

Вперше в українському музикознавстві Мирослав Антонович обґрунтував сутність і значення церковного одноголосого співу (монодії) як першого етапу розвитку історії професійної музики писемної традиції в Україні:

«Українська книжна церковна монодія виросла на ґрунті церковного співу східного християнства й споріднена з ним. Це споріднення виявляється: 1) в жанрах піснеспівів (стихирях, тропарях, ірмосах і т. д. і т. п.); 2) в організації мелодійного матеріалу великої частини церковних піснеспівів у систему восьми гласів; 3) у мелодійній структурі багатьох піснеспівів, а подекуди навіть 4) в інтонаційному матеріалі українських та візантійсько-орієнтальних церковних піснеспівів. Це відноситься як до старшої доби української монодії з часів Київської держави й до XVI ст., так і до новішої доби, в якій мелодії церковних піснеспівів закарбовані в нотних українських ірмологіонах» [2, с.459].

Ці міркування Мирослава Антоновича спонукують і сьогодні знову глянути на цілісний розвиток нашої музики, на її історію. А це потребує усвідомлення, а що ж властиво є *історією музики*, що є історією національної музики, музики української. Сьогодні серед істориків

¹ Див. його узагальнюючу працю з історії української церковної музики, яка вперше появилася друком німецькою мовою [29], а пізніше було перевидана голландською [28], окремо опубліковано розділ про церковний спів Княжої в українському перекладі [3].

точаться запальні дискусії у розумінні як самого предмету історії, так і її національних версій. Зокрема, часто стверджують, що національні історії розпадаються на регіональні й локальні, або ж розчиняються у всезагальній. В той же час національні історії продовжуватимуть писатися, бо їй надалі в них є потреба, в тому й для освіти, університетської інтелектуальної чи консерваторської музично-практичної.

Одним з ключових питань в українському науковому дискурсі є осмислення історії української музики у контексті світової музики, що виразно усвідомлював, як щойно мовилося, Мирослав Антонович. Справді, найдавніша писемна музика в Україні – сакральна монодія – вийшла з візантійської, тривалий час розвивалася у контексті візантійської і до сьогодні візантійське осердя залишається тут дуже виразним. Що, між іншим, стало надійним захистом у збереженні національної ідентичності в час посиленого зближення з музикою латинського західного світу, починаючи з раннього Нового часу. Тому-то історія української музики є важливою й однією з головних складових україністики як сукупність інтелектуальних знань про Україну та її народ.

Історія української музики нерідко сприймається як поступова зміна періодів, стилів, жанрів і форм, музичної мови, естетичних поглядів, які так чи інакше інспіруються фольклором як вищим проявом національної ментальності. Переломові періоди розуміються передовсім як результат того ж таки внутрішнього розвитку, хоч і визнається певна роль чужоземних впливів. На жаль, таке замкнене сприйняття еволюції української музики є переважаючим, чи то в узагальнюючих працях, чи в окремих музикологічних дослідженнях¹.

Та, як слушно підкреслюють чимало сучасних науковців-гуманітарів, українська культура, в тому й її музична складова, розвивалася не лише згідно власної природи й особливостей, але й постійно було відкритою для широких запозичень і адаптацій найрізноманітніших явищ світової культури. Особливо ж міцно вона була закорінена у візантійську й середземноморську цивілізацію, й тому глибше розуміння нашої музики, особливо ж сакральної монодії, неможливе поза спадщиною ромеїв. Власне цей фактор визначив головний стрижень української музики як музики передовсім вокальної з усіма її жанровими та виразовими особливостями.

Історія української музики, як і культури загалом, позначена двома переломовими епохами, які кардинально змінили її подальший розвиток. Це Княжа доба, яка ввела музичне мистецтво русичів у коло християнсько-візантійського культурного простору, і доба Барокко, яка не лише змінила напрям культурної орієнтації, але й розширила європейську культурну традицію на Схід.

З прийняттям християнства Київська Русь перейняла найрозвиненіший на X ст. візантійський церковний спів, його літургійні форми і жанри, високий богословсько-етичний чин, виконавську культуру і систему вишколу професійних кадрів, писемні форми музичних текстів, музично-теоретичні засади. Поряд з церковним співом запозичувалися й світські форми придворного музикування, які наслідували візантійські зразки. Тож на основі візантійсько-християнської спадщини були закладені міцні підвалини професійної писемної музики на просторах Київської держави.

На порозі раннього Нового часу розпочинається кардинальна переорієнтація (*перебудова* за Олександром Сергіївною Цалай-Якименко) культурного вектору на Захід і в добу зрілого українського Барокко він формується у цілісну систему. Ця дуже важлива доба в історії української музики зрушила й оживила музичну ментальність у найширших суспільних верствах народу – від високого професіоналізму у сфері церковного співу при соборах церковних ієрархів і великих монастирях до побутової музики міщанського та селянського середовища. Партесне концертне багатоголосся, яке утверджувало найновішу композиторську техніку Західної Європи, привнесло нове розуміння музичного мистецтва, сформувало нові теоретичні й естетичні засади, витворило нове музичне шкільництво. Завдяки новим методам навчання з'являється нового типу професійний музикант-співак, регент і композитор, твориться потужна хорова культура, яка органічно вливалася як у соборно-парафіяльне, так і монастирське літургійне життя. Та найважливішим при цьому було збереження давньої одноголосої (монодичної) спадщини, що забезпечувало тяглість і безперервність розвитку з візантійською і поствізантійською культурою.

¹ Показовою в цьому є, наприклад, стаття Степана Лісецького [11], в якій історія української музики розглядається лише з позиції внутрішнього, власного розвитку.

Нове широким потоком вливалось й в інші сфери музичного життя – триголосі канти (релігійні і світські), міська сольна пісня, нові форми інструментального музикування аж до створення цілих оркестрів, професіоналізація побутової музики й виникнення музичних цехів. Великі зміни відбувалися і в фольклорі, який також зодягався у європейські шати – новий інтонаційний словник, ритми європейської танцювальної музики, нове тонально-гармонічне мислення, нові музичні форми. Творяться нові естетичні погляди на музику, суголосні європейській естетиці Ренесансу та Барокко.

Та при цьому нерідко якимось забуваються глибші джерела української музики, її тяглість упродовж значно тривалішого часу. Давня українська музика (писемна), що охоплює Х–XVIII ст., за своїм змістом і суттю міцно пов'язана з музикою Візантії, а через неї з її глибшими витокami – античним світом і старозавітною спадщиною. Це:

- богословські концепти і літургійна практика,
- жанри і форми,
- мелодичні моделі (інтонаційний фонд),
- гласи як універсальна система звуковисотних і ритмічних особливостей,
- одnogолосий вимір, тобто монодія (принаймі у записах),
- розвинута система писемної фіксації (нотації),
- музично-теоретичні основи,
- музична освіта і педагогіка, що забезпечувало постійний притік відповідних кадрів.

Особливо актуальним такий погляд є на сьогоднішньому тлі загальної дегуманізації знань, нівеляції наукових методів пізнання. Не розпорошувати і дробити знання різними закутками і надто вузькими спеціалізаціями, а інтегрувати навколо фундаментальних наук, і передусім історії, філології та філософії. Орієнтуватись на великих науковців-гуманітаріїв, які так чи інакше спричинилися до віднови та зміцнення ідей гуманітаристики в українознавстві – Юрій Шевельов, Омелян Пріцак, Ігор Шевченко, Ярослав Ісаєвич, а в музикології – Микола Грінченко, Мирослав Антонович, Ніна Герасимова-Персидська, Олександра Цалай-Якименко.

За життя літописця Нестора (друга половина XI – після 1111 р.) церковний спів вже достатньо міцно вкоренився у літургійне життя, здобувши відповідну професійну оснащеність, вдосконалював форми і способи виконання. Для підготовки відповідних півчих кадрів виникає широка мережа навчальних осередків. При Десятинній церкві Різдва Богородиці був хор, постійним місцем перебування якого був «двір доместиків», де співці навчалися і проживали, опановуючи музичну грамоту, літургійний спів і професійні навички співу. Із спорудженням Софійського собору (1037) і перенесенням сюди митрополичої кафедри тут формується центр церковно-співочого мистецтва усєї Русі. Міцна професійно-співоча традиція виникла також у Києво-Печерському монастирі, Михайлівському Золотоверхому, співочі школи яких були взірцевою упродовж багатьох віків і зберегла своє значення аж до перших десятиліть ХХ століття. Цілком очевидно, що з обидвома центрами літургійного життя Києва в'яжуться адаптація, переклади і редагування літургійних книг, в тому й нотованих [див.: 24]. Створювалися літургійні рукописи з нотним знаками (до нашого часу таких збереглося бл. ста [26]). Ці пам'ятки засвідчують як пряме запозичення різних форм нотопису – екфонетична для опанування урочистих форм читання-рецитації уривків Святого Письма на церковних службах, тета-нотації для фіксації мелодичних вставок-каденцій у піснеспівах, – так і певну їх модернізацію і пристосування до місцевих умов – кондакарна і знаменна або кулизмяна як її називали українські джерела XVI–XVIII ст. Виникають місцеві репліки гимнічної творчості на честь руських святих і преподобних. Згодом на порозі ранньомодерної доби, коли прокотилася інтенсивна хвиля запозичень нового *калофонічного* стилю з Балкан і багатоголосих форм з Заходу, запроваджується цілком нова система запису музичного тексту – п'ятилінійна, яка пізніше отримала назву *київська квадратна нота (знамя)*.

В часи Нестора завершуються слов'янські переклади і редагування основного корпусу літургійних книг, передусім міней, який був здійснений в основному наприкінці X і в першій половині XI ст. в Болгарії чи на Афоні, а завершився цей процес на Русі в Києво-Печерській лаврі в 1066–1074 роках, що пов'язують з ім'ям Несторового патрона ігумена Феодосія [12; 33]. Водночас, цей репертуар був *озвучений*, тобто засвоювалися його співні форми, тож ймовірно, що до перекладів і редагування був залучений учень преп. Феодосія доместик Стефан (†1094), який після його смерті став ігуменом, згодом зайняв єпископську кафедру у Володимирі на Волині.

Питання перекладів з грецької мови на церковнослов'янську тісно пов'язане з проблемою як і в яких формах відбувалася адаптація співні компоненти візантійської гимнографії. Головною турботою перекладачів, як вважалося ще з часів Ватрослава Ягича (1838–1823), було відтворення богословського змісту, лексичної точності та збереження порядку слів грецьких оригіналів. А це порушувало норми церковнослов'янської мови й призводило до неясностей й плутанини у передачі змісту [19, с. v–xxxiv]. Слов'янські перекладачі не звертали уваги на віршові розміри, що, як виявилось пізніше, складало головну суть літургійної поезії у її єдності з мелодичним компонентом, оскільки гимнографічні тексти виконувалися співно [див. наприклад: 8].

Поступово формується інший погляд на питання перекладів слов'янською мовою, зокрема після появи 1919 року статті Романа Якобсона (1896–1982) про слов'янські переклади. Дослідник висловив думку про збереження у слов'янських перекладах грецької метрики [20; 32], що промовляло за збереження музичної основи. Згодом музиколог Мілош Велімірович (1922–2008), досліджуючи тексти ірмологіона, звернув увагу, що «окремі переклади зроблені з великою турботою про форму з подиву гідною здатністю зберігати метричні схеми своїх грецьких моделей» [35, с. 60]. Антоніна Філонов-Гове, спираючись на нову методологічну засаду Якобсона, виявила на музичному матеріалі як і в яких формах зберігалася поетика й мелодика візантійської гимнографії [31]. Цієї ж тези сьогодні притримуються Крістіян Ганнік [30], болгарські науковці, російські Майя Моміна, Анна Пічхадзе.

Отож гимнографічні тексти були невіддільними від музичного контексту, що впливало на форму і зміст їх перекладів слов'янською мовою. Важливий підсумок наукової полеміки навколо поетики слов'янських перекладів та історіографічний огляд цієї проблематики здійснив Красимир Станчев [16]¹. Слов'янським перекладам візантійських гимнів був властивий принцип мистецької «приблизності», що найвиразніше помітне у різночитаннях і редакціях одних і тих самих текстів [13, с. 37]. Тобто музично-поетична основа гимнографічних текстів ставила особливі завдання перед перекладачами слов'янською мовою, тоді як, наприклад, правничі тексти потребували насамперед передачі точності змісту (Кормча-Номоканон).

Літописець Нестор, як і переважна більшість ченців, зокрема, Києво-Печерської лаври, безсумніву був добре обізнаний з літургійним співом як невід'ємною складовою церковних богослужень. Після висвячення на диякона ігуменом Феодосієм ще міцніше пов'язався з літургійною практикою і церковним співом свого монастиря. Його писання у різний спосіб добре засвідчують як постійне звучання церковного співу. Правда, ці нотатки не мають характеру якоїсь системи, а передаються зазвичай принагідно у перебігу опису щоденного життя й побуту Печерського монастиря. Тож у той чи інший спосіб засвідчується розвинена практика церковного співу головної чернечої обителі Київської Русі. Зокрема, чимало таких фактів нотують писання Нестора, що ввійшли до Києво-Печерського патерика, як це передає Касіянівська редакція 1462 р., опублікована Дмитром Абрамовичем за українським списком 1553–1554 рр. (№ 157 з колишньої бібліотеки Києво-Печерської лаври) [1]. Зокрема, це стосується складеного Нестором Життя ігумена Феодосія.

У Несторових писаннях, що ввійшли до Києво-Печерського патерика, є згадки про церковний спів, які в основному стосуються співного виконання псалмів і окремих служб. Оскільки ці записи, як вже мовилося, мають переважно характер оповідей про щоденне життя Печерського монастиря, то тут немає емоційних характеристик літургійного співу, ні його виконавських чи богослужбових особливостей. Та все ж ці відомості мають велику культурно-історичну цінність, бо сповіщають про вже узвичаєні форми літургійного та позацерковного співу, як співи, що міцно увійшли у щоденну практику чернечого життя. Подаємо ці факти за публікацією Дмитра Абрамовича.

На вечірні: «по павечернѣм бо пѣнїи сѣдшу ему» (с. 40); «яко братїи навечерня молитвы поющих» (с. 52)

Всенощна: «вѣсташе пакы на нощное пѣнїе и поклоненїе колѣном творяше» (с. 40)

Спів на часах: «и тако вси, въкупѣ съшедшеся въ церковь, пѣнїя часовом творяху» (с. 37)

Спів на утрени: «начатокъ пѣнїю утрени сѣтворяху» (с. 37); «яко да полуднїю сущю почивають братїа нощных ради молитвы и утрениго пѣнїа» (с. 43); Феодосій «Абіе же вѣставъ,

¹ Див. також осмислення цієї проблематики у наших працях [23; 24; 25].

блаженный иде в нутреную кѣлю свою пѣти по обычаю правила своего» (с. 19); «И се год бысть утренему пѣнію, и пономареви по обычаю възгласившу» (с. 52)

Спів псалмів: «и изыде над печеру, обнаживъ тѣло свое до пояса и сѣдѣе, прядый волну и Псалтырь Давидову поя» (с. 37); при появі бісів перед ігумено Феодосієм він не злякався, «но оградився оружием крестным и вѣставъ, «начать пѣти Псалтырь Давидову», «и наченшу псаломское пѣніе, и гласъ» і біси щезли (с. 40); «Въ едину убо от ноши, поюшу ми в келіи обычныя псалмы» (с. 48); про Феодосія – «Бѣяше бо книгам хитр писати, и сый по вся дѣни и ноши писаше книги в келіи блаженнаго отца нашего Феодосіа, оному же псалтырь поюшу усты тихо и руками прядуща вълну или инокое дѣло, дѣоаюшу» (с. 49); при небезпеці – «съ блаженнымъ наставником и пастырем своим Феодосіем, и поющим утрения псалмы, устремшася на них [зліи челоуѣци] акы звѣріе дивіи» (с. 53)

На погребі: «и тако с селикою честію и с пѣніем погребоша честное тѣло угодник» (с. 52); після смерті ігумена Феодосія його тіло «несоша въ церковь и по обычаю святое пѣніе над нимъ сѣтвориша»

Спів: «слышаша гласъ поющих въ церкви» (с. 52); «дошедшим имъ мѣста того, ту же пѣніе и молитву сѣворше» (с. 65).

Писання Нестора також сповіщають про біла і клепала: як хто преставиться і всі брати зберуться, «блаженный повелѣ вдарити в било» (с. 52); чи оповіщення про початок служби: «начать клепати утрению» (с. 52).

В одному з епізодів Житія Феодосія йдеться про відвідини київського князя Святослава у його храмі: «и яко вниде въ храм, видѣже князь сѣдѣй, и се видѣ многы играюще предъ нимъ: овы гусленые гласы испущающим, и инѣм мусикийскыя пискы гласящим, иныя же органныя, и тако всѣм играющим и веселящимся, яко обычай есть пред князем» (с. 68).

У передсмертному прощальному слові Феодосій називає свого наступника – «Стефана игумена себѣ нарекошат быти, демественника суца церковнаго». Мабуть, тут визначення «демественника» є похідним від «доместик» (гр. *δομῆστικος*), тобто «начальник», головний співак на кліросі, *протопсалт*. Це певною мірою пояснює поширену пізніше практику «демественного пінія», тобто багатого прикрасами сольного співу, що особливо поширився в Московській Русі XVI–XVII ст. В українсько-білоруських нотолінійних ірмолоях ця назва не зустрічається, за винятком Супрасльського 1598–1601 років, де незмінні піснеспіви воскресних і празничних служб (т. зв. обиходні) мають заголовок «Пѣніе демественное» (НБУВ, I, 5391, арк. 271–291 зв.).

Вікопомна подія 988 року міцно збереглася у народній пам'яті, закарбована у національному мистецтві та літературі, у літургійному чині Київської Церкви. Одним з таких проявів є величання князю Володимиріу [21; 22].

Величання – це короткі прославні гимни утрени, що виникли у пізньовізантійською добу й пов'язан з новим стилем літургійного співу – каллофонічним [34]. Український історик церкви і бібліограф Володимир Барвінок (1879–1943) вважав, що величання були створені у XIV ст. Філофеем Монахом, логофетом молдавського воєводи Мірчі [5; 6]. Саме так ці гимни атрибууються в ірмолоях – наприклад, у Супрасльському 1601–1598 рр.: «твореніе Филофея монаха логофета бившаго Мирча воєводи» (НБУВ, I, 5391, арк. 565).

Невдовзі після вникнення величання стають відомими в Україні й поширюються у літургій практиці. Натомість в Росії ці величання залишилися невідомими. Один з найповніших комплектів величань містить Загорівський ірмолой середини XVII ст. (Институт русской литературы, собр. Перетца, 185, арк. 422–349). Правда, тут, як і в багатьох інших випадках, величання записані без нот, але з традиційною вказівкою на *болгарським* напівом. У цій пам'ятці зазначені також імена авторів величань. Перша група має назву «Блаженнаго Макария и священнаго мниха и честнаго философа и ритора господня Никифора Товлемида, избрание псалмов на такія праздникі и памяти святых» (арк. 322); друга – «Припѣлы праздником господским и всѣм святым нарочитым имущим полиелей, творение Филофея Монаха» (арк. 335 зв.). До створення першої групи величань Никифор Товлемид (Велемід), як встановив Володимир Барвінок (1879–1943), не мав відношення – йому належать лише вибрані псалми, але в рукописах така помилка трапляється досить часто.

Величання зустрічаються і в ненотних літургійних книгах – наприклад, в псалтирях – віленського друку Мамоничів 1576 р., київського 1624 р. та ін. У 1789 і 1818 роках у Почаєві було надруковано окрему збірку величань [9, с. 61]. Містять величання і друковані почаївські ірмолої.

У нотних текстах величань є невеличка мелодична вставка на слові *леге*¹, на що звернули увагу ще Дмитрій Разумовський [15, с.104] і Порфірій Бажанський [4, с. 10].

В нотолінійних ірмолоях зустрічаються також величання на честь місцевих святих і преподобних, зокрема, в пам'ять кн. Володимира (у хрещенні Василій), канонізація якого відбулася у 1255 або 1284 р. [10, с. 213]² Це величання, очевидно, було створене у XV ст. і на підставі наших матеріалів можна говорити про його дві текстові редакції:

Величаєм, благовѣрний княже Володимире и чтем святую памѣт[ь] твою, иж идолы попрошай и всю російскую землю святым крещением просвѣтившаго (ИРЛИ, Перетц 185, арк. 335 зв.)³;

Прийдите вси Россійстии собори похвалим праотца нашего Василя, леге, породившаго нас святым крещением (ЛННБ, ф. НТШ 235, арк. 247 зв.).

За мелодикою величання кн. Володимиру близькі до мелодій інших величань, що дозволяло записувати їх здебільшого без нотного тексту. Почаївські нотні видання замінили величання кн. Володимиру величанням патронів українських монастирів преп. Антонію Печерському (†1073).

Величання кн. Володимиру публікуємо за Ірмолом першої третини XVIII ст. з Сумщини⁴.

При - ди - те вси ро - си(й) - стї - и со - бо - ри
по - - - хва - ли^М пра - о^Т - ца на - ше - го Ва - си - лі - - - я
ле - - - ге по - ро - ди^В - ша - го на^Св(я) - ты^М кре - ще - ні - с^М.

Кнзго Владиме Кієвнго
Приди те вси ро сї и стї и со бо ри
по хва ли пра о ца на ше го ва си лі
ле ге по ро ди ша го на св ты кре ще ні є.

¹ Леге (*гр.*) – говори, називай.

² У деяких сучасних працях є спроби пересунути дату канонізації Володимира Святославовича на давніший час, в домонгольську добу (пор.: [14; 17].

³ Андрій Хойнацький подає іншу редакцію цього величання: «Величаєм тя, правовѣрний княже Владиміре, и чтемъ св. памѣть твою, идолы поправшаго и всю російскую землю святымъ крещениемъ просвѣтившаго» [18, с. 218]

⁴ Ще у XVIII ст. цей рукопис був придбаний до церкви Різдва Пресв. Богородиці села Волокитне, тепер Путивльського району, де знаходився і 1862 року. 1911 р. рукопис придбало Наукове Товариства ім. Шевченка у Львові за сприянням Михайла Грушевського у Києві; сьогодні зберігається в ЛНБ у фондї НТШ під № 235 (див.: [27, с. 285–286, № 449]).

Доба літописця Нестора стала важливим етап засвоєння й адаптації візантійського літургійного співу й заклала міцні основи подальшого розвитку української музики в її писемно-професійній традиції.

1. Абрамович Д. Києво-Печерський патерик / Д. Абрамович. – К., 1931. – 235 с. (фототипічний передрук: К., 1991).
2. Антонович М. Питоменності українського церковного співу / М. Антонович // Науковий Конгрес у 1000-ліття хрещення Руси-України : зб. праць. – Мюнхен, 1988–1989. – С. 458–471 (передрук : Антонович М. *Musica sacra*: збірник статей з історії української церковної музики [=Істоія української музики: Дослідження, вип. 3. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНА України]. – Львів, 1997. – С. 1–13).
3. Антонович М. Церковний спів Старокиївської доби / М. Антонович // *Καλοφώνια*, ч. 7. – Львів, 2014. – С. 219–231.
4. Бажанській П. Історія руского церковного пінія / П. Бажанській. – Львів : Ставропігійський Інститут, 1890. – 87 с.
5. Барвінок В. Время происхождения праздничных величаний и избранных псалмов в чине Всенощного бдения / В. Барвінок. – Киев, 1910. – (окрема відбитка з ТКДА).
6. Барвінок В. Никифор Влеммид и его сочинения / В. Барвінок. – М., 1911.
7. Грінченко М. Історія української музики / Микола Грінченко. – К. : Спілка, 1922. – 278, X с.
8. Залеський М. Основи візантійської ритміки // Альманах українських богословів / зібрав Антін Стельмах. – Львів, 1914. – С. 180–228; передрук: // *Καλοφώνια*, ч. 6. – Львів : Видавництво УКУ, 2012. – С. 133–171.
9. Запаско Я. Каталог стародруків, виданих на Україні / Запаско Я., Ісаєвич Я. [=Пам'ятки книжкового мистецтва]. – Кн. 2. – Част. 2 [=Пам'ятки книжкового мистецтва]. – Львів : Вища школа, 1984.
10. Історія української культури : у 5 т. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 2001.
11. Лісецький С. Про сучасну концепцію українського історичного музикознавства / С. Лісецький // Мистецтвознавчі записки. – Вип. 21. – К., 2012. – С. 3–9.
12. Момина М. Проблема правки славянских богослужебных гимнографических книг на Руси в XI в. / М. Момина // Труды отдела древнерусской литературы. – Т. 45 (1992). – С. 200–219.
13. Мурьянов М. Гимнография Киевской Руси. – 2-е изд. – М. : Наука, 2004. – 451 с.
14. Назаренко А. В. Крещение св. Владимира в устной и письменной традиции древнейшей поры (XI в.) / Назаренко А. В. // Восточная Европа в древности и средневековье : Историческая память и формы ее воплощения. – М., 2000. – С. 42–48.
15. Разумовский Д. Церковное пение в России / Д. Разумовский. – М., 1867–1868.
16. Станчев Кр. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве: История вопроса и некоторые проблемы изучения / Кр. Станчев // *La poesia liturgica slava antica / XIII Congresso Internazionale degli Slavisti, Lublana, 15–21 agosto 2003, Blocco tematico n° 14, Relazioni* / ed. Kr. Stantchev, Maria Yovcheva. – Roma – Sofia, 2003. – С. 5–22.
17. Успенский Б. Когда был канонизован князь Владимир Святославович? / Б. Успенский // *Paleoslavica*. – X – (2002/2). – С. 271–281.
18. Хойнацкий А. Западнорусские унияетские Апостолы, Евангелия, Псалтыри, Ирмологионы и Акафистники / А. Хойнацкий // Труды Киевской Духовной Академии. – (1868/11). – С. 468–518.
19. Ягич В. Служебные минеи за сентябрь, октябрь, ноябрь: В церковно-славянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. – Санкт-Петербург, 1886. – 944 с.
20. Якобсон Р. Заметки о древне-болгарском стихосложении / Р. Якобсон // *ИОРЯС*. – Т. 24 (1919/2). – С. 351–358.
21. Ясіновський Ю. Величання князю Володиміру / Ю. Ясіновський // *Українська музика* (2013/4). – С. 108–110.
22. Ясіновський Ю. Величання як жанр української гимнографії // Ю. Ясіновський // *Історія релігій в Україні*. Вип. 5. – Київ ; Львів, 1995. – С. 530–532
23. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і сакральна монодія у слов'янських перекладах / Юрій Ясіновський // *Українська музика* (2011/1). – С. 36–54.
24. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу / Юрій Ясіновський / ред. Крістіян Ганнік, Ярослав Ісаєвич [=Історія української музики: Дослідження, 18 / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. – Львів, 2011. – С. 27–44
25. Ясиновский Ю. Два канона Рождеству Христову в украинско-белорусских нотномлинейных Ирмологионах / Юрий Ясиновский // *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit / Beiträge einer internationalen Tagung, Bonn, 7.-10. Juni 2005* / ред. Hans Rothe, Dagmar Christians [=Abhandlungen der nordrhein-westfälischen akademie der Wissenschaften, Bd. 117; *Patristica Slavica*, Bd. 15]. Padeborn-München-Wien-Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh, 2007. – С. 315–324.

26. Ясиновський Ю. Кулизьяні нотовані пам'ятки княжої доби // Записки НТШ, т. 232: Праці Музикознавчої комісії / ред. Олег Купчинський, Юрій Ясиновський. – Львів, 1996. – С. 7–40.
27. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Юрій Ясиновський / ред. Ярослав Ісаєвич, Олександра Цалай-Якименко [=Історія української музики, вип. 2: джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. – Львів : Місіонер, 1996. – 623 с.
28. Antonowycz M. Oekraïne en de Byzantijnse ritus / M. Antonowycz. – Hoenbroek : Uitgeverij KoNeZa, 2000. – 369 с.
29. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik : Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas / M. Antonowycz // Wissenschaftlicher Kongress zum Millenium des Christentums in der Ukraine, Ukrainische Freien Universität. – München, 1990. – 374 с.
30. Hannick Ch. Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen / Christian Hannick // Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Beiträge einer internationalen Tagung, Bonn, 7.–10. Juni 2005, hrsg. Hans Rothe, Dagmar Christians. – Paderborn – München – Wien – Zürich : Verlag Ferdinand Schöningh, 2007. – С. 175–186.
31. Filonov Gove A. The Evidence for Metrical Adaptation in Early Slavic Translated Hymns / Antonina Filonov Gove // Fundamental Problems of Early Slavic Music and Poetry / Ed. Ch Hannick [=MMB: Subsidia, 6: Studies fragmenta Chilandarica palaeoslavica, 2]. – Copenhagen, 1978. – С. 211–246.
32. Jakobson R. The Slavic response to Byzantine poetry / Roman Jakobson // Congrès international des études byzantines, Ochrid 1961, Rapports VIII. – Belgrade – Ochride, 1961. – С. 249–265.
33. Momina M. Zum Problem der Korrektur slavischer gottesdienstlicher hymnographischer Bücher in der Rus' des XI. Jh. / M. A. Momina // Zeitschrift für Slavische Philologie. – 50& – (1990). – С. 16–49.
34. Simedrea T. Les «Pripûla» du moine Philophée / Teodor Simedrea // Romanoslavica. – XVII. – Bucureşti, 1970. – С. 183–224.
35. Velimirović M. *Byzantine Elements in Early Slavic Chant: The Heirmologion* / Miloš Velimirović [=MMB, Subsidia, 4 (Volum of Appendices)]. – Copenhagen, 1960. – 140 с., LXXV il.

Рассматривается церковное пение во времена летописца Нестора, в частности, за его писаниями. Подчеркивается эволюция этого пения от Византии до Киевской Руси. Выделяется Киево-Печерская лавра как один из самых больших центров литургического пения на Руси.

Ключевые слова: церковное пение, византийские истоки, эволюция, время Нестора-летописца.

The author discusses the music church at the times of the Saint Nestor the Chronicler, in particular his writings. The continuity in the development of the singing of the Byzantine Empire to the Kyiv Rus is being emphasized. The Kyiv-Pechersk Lavra is singled out as one of the largest centers of liturgical singing.

Keywords: liturgical singing, Nestor the Chronicler times.

УДК 783.65(47): 284+282«15/19»

Ольга Зосім

СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ДУХОВНА ПІСЕННІСТЬ XVI–XX СТ. ЯК РЕЦЕПЦІЯ ПРОТЕСТАНТСЬКОЇ ТА КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

Охарактеризовано особливості рецепції протестантської та католицької церковно-музичних традицій в українському, білоруському, російському духовно-пісенному репертуарі XVI–XX ст. Указано на зв'язок конфесійного середовища з функціональним призначенням духовних пісень, зокрема їх відношення до літургії та інших церковних відправ, що знайшло відбиток у мові пісенних творів, репертуарі та структурі пісенників.

Ключові слова: католицька церковно-музична традиція, протестантська церковно-музична традиція, східнослов'янська духовна пісня, паралітургічна пісенність, позалітургічна пісенність, православне церковне середовище, уніатське церковне середовище, літургічний календар, рукописний пісенник, «Богосланик».

Останні десятиліття в Україні ознаменовані сплеском студій східнослов'янської духовної пісенності XVII–XVIII ст. Це викликано зняттям заборони на дослідження національної духовної спадщини, новими можливостями у вивченні духовної пісенності української традиції та традицій інших східнослов'янських народів. Значним поступом у розробці зазначеної тематики стали праці, які розширили дослідницькі горизонти, передусім завдяки розвідкам джерелознавчого та текстологічного спрямування, у центрі яких – українська духовно-пісенна традиція (музикознавці Люд. Івченко, Ю. Медведик, І. Матійчин, літературознавці О. Гнатюк,

Дз. Матіяш, Н. Моршна), а також загальним працям з історії української музики, у яких висвітлюється роль духовної пісні у розвитку національної культури (Л. Корній, Т. Шеффер, О. Шресер-Ткаченко та ін.), роботам, які розглядають фольклорний шар духовно-пісенної традиції (О. Богданова, О. Сироїд). Однак на сьогоднішній день багато перспективних напрямків залишаються поза увагою широкого дослідницького загалу, серед яких варто виділити вивчення конфесійної і пов'язаної з нею літургічної складової східнослов'янської духовної пісенності. Зазначимо, що у XIX – на початку XX ст. конфесійні питання підіймалися у працях І. Котовича, Н. Мировича, А. Хойнацького, С. Щеглової, присвячених студіям «Богогласника», у яких дослідники відзначали католицькі елементи у цьому виданні. У XX ст. літургічний аспект східнослов'янської духовної пісенності став предметом розгляду у працях німецьких славістів – Г. Роте, Д. Штерна, А. Рабуса, а також словацького філолога П. Женьюха. Втім, питання конфесійної та літургічної специфіки східнослов'янської духовної пісенності ще й досі недостатньо усвідомлені в українській науці, попри те, що конфесійний і пов'язаний з ним літургічний компонент є визначальним у розвитку кожної з трьох національних традицій. Отже, метою статті є з'ясування ролі конфесійного чинника як важливої складової у розвитку східнослов'янської духовної пісенності XVI–XX ст. у її національних вимірах.

Важливо зазначити, що саме поняття «східнослов'янська духовна пісенність» є свого роду дослідницькою абстракцією, яка базується на протиставленні східнослов'янського православного світу західному католицькому та протестантському. Ця міфологізована єдність базується на таких постулатах: 1) спільність основного пісенного репертуару усього східнослов'янського ареалу; 2) православне середовище як єдиний культурний простір, у якому виникла та розвивалася духовна пісенність на східнослов'янських землях; 3) позабогослужбове призначення духовних пісень як єдино можливе, що узгоджується з православною церковною традицією; 4) використання у пісенних творах церковнослов'янської мови, яка робить східнослов'янський духовно-пісенний репертуар монолітним, 5) протиставлення запозиченого (передусім польського) репертуару від будь-якого східнослов'янського – українського, білоруського, російського. Втім, дослідники вже давно відзначають окремішність різних національних гілок східнослов'янської духовно-пісенної традиції: філолог О. Позднеев у середині XX ст. вказує на різницю у змісті російських та українських пісенників, у 80-х рр. XX ст. музикознавець Ю. Келдиш говорить про польські та українські впливи на становлення російського репертуару, джерелознавчі та текстологічні дослідження філологів та музикознавців 90-х рр. XX ст. та початку XXI ст. (Д. Штерн, О. Гнатюк, Ю. Медведик та ін.) відзначають домінування книжної української мови в українській духовній пісенності, І. Матійчин та особливо Н. Сулій у працях, присвячених духовній пісенності Галичини XIX – XX ст., активно впроваджують у науковий обіг термін «церковна пісня», підкреслюючи літургічний вжиток духовно-пісенних творів. Отже, сьогодні у спеціальних розвідках, присвячених українській, білоруській, російській духовній пісенності, акцентується увага саме на специфічних рисах кожної національної традиції, однак ще й досі не зруйновано міф про спільне ядро усіх трьох традицій – українську, білоруську, російську – та їх репертуарну й функціональну подібність, який імпліцитно впливає на сприйняття історії розвитку духовної пісенності на східнослов'янських землях, оскільки й досі тиражується у підручниках і посібниках. Нівелювання відмінностей, а звідти не зовсім вірна, а почасти й зовсім хибна інтерпретація національних рис духовної пісенності трьох східнослов'янських традицій, спричинено недостатнім усвідомленням конфесійного і пов'язаного з ним літургічного чинників у розвитку східнослов'янської духовної пісенності, які дозволяють повному подивитися на історію формування усіх трьох національних гілок, а також співвіднести із західною – католицькою і протестантською – традицією духовної пісенності. Репертуарні впливи західноєвропейської пісенності та особливості рецепції пісень в інонаціональному та іноконфесійному середовищі було ґрунтовно досліджено у монографії [5] та численних статтях автора цієї розвідки. Однак питання національної специфіки духовних пісень та відображення у ній особливостей конфесійного середовища, що вплинуло на функціональну переорієнтацію пісенного репертуару, у цих роботах розглядався лише у контексті залучення та адаптації західноєвропейських пісень: відмічено, наприклад, збільшення кількості запозичених творів у паралітургічній гілці, на відміну від позалітургічної, ззначено ще більшу їх кількість у літургічній пісенності XX ст., вказано на значну вагу польськомовних та латиномовних творів у паралітургічному репертуарі тощо. Втім, вплив конфесійного середовища на пісенний репертуар позначився не лише на кількості запозичених з Європи творів та особливостях їх адаптації у

східнослов'янському корпусі духовних пісень, а і на оригінальному репертуарі, що відбилося на текстах пісенних творів – їх мові, змісті, функціональному призначенні.

Охарактеризуємо національні гілки східнослов'янської духовної пісенності з точки зору ваги у їх генезі неправославних (католицьких та протестантських) елементів. *Протестантизм* мав найбільший вплив на розвиток *білоруської пісенності*. Завдяки підтримці кальвінізму Миколаєм Радзівілом Чорним (1515–1565) на білоруських землях Великого князівства Литовського було збудовано багато кальвіністських церков, відкрито школи та друкарні, які поширювали церковну і світську літературу. Із усіх східнослов'янських земель саме на білоруських теренах було видано друковані пісенники, серед яких першим був кальвіністський «Pieśni chwał Boskich» (1558), відомий як «Берестейський канціонал» (укладач Ян Заремба, видавець Станіслав Мурмеліус). З цього пісенника збереглася лише невелика частина: десять пісень повністю і два неповних фрагменти. Однак, на думку вчених, частина творів (38 пісень, з них 19 з мелодіями) увійшли у друге видання канціонала 1559 р. Яна Секлюціана «Pieśni chrześcijańskie», виданого у Крулевіці 1559 р. [10, с. 11–12]. У 1563 р. у Несвіжі було видано «Katechizm albo krótkie w jedno miejsce zebranie wiary. Psalmi i pieśni» (укладач Даніель Лянчицький, видавець Матей Кавчинський). Цей збірник, відомий також під назвою «Несвіжський канціонал», завдяки старанням укладача було пізніше передруковано у Вільно у 1581, 1594, 1598 та 1600 рр., ці видання отримали назву «Віленський канціонал». «Несвіжський канціонал» 1563 р. налічував 110 пісень та 54 псалми, у додатку до видання 1564 р. також містилося 5 псалмів та 8 пісень. Несвіжський та Віленський канціонали свідчать про знайомство білоруських протестантів із європейською протестантською музичною традицією: у цих виданнях використано низку мелодій з Французького псалтиря 1562 р., деякі мелодії близькі до чеських та німецьких пісень [10, с. 12–13]. Традиція друку протестантських пісенників продовжується і пізніше: у заснованій на початку XVII ст. кальвіністській друкарні у Любчі було видано низку канціоналів [10, с. 14]. Отже, починаючи з другої половини XVI ст., на білоруських землях друкувалися канціонали з духовними піснями, які мали важливе значення для розвитку білоруської культури. Зазначимо, що усі протестантські (переважно кальвіністські) канціонали містили твори польською, а не старобілоруською мовою, однак це не дає підстави не вважати їх феноменом білоруської культури, оскільки усі причетні до цих видань мешкали на білоруських теренах, а польська була однією з мов білоруської шляхти у Великому князівстві Литовському і Речі Посполитої.

Відзначимо важливість протестантського елементу з позиції його культуротворчого потенціалу у білоруській культурі: саме він задав європейський напрям подальшого розвитку білоруської духовної пісенності. Надалі європейський вектор руху продовжила католицька традиція, яка виявилася більш потужною, бо навіть у протестантських пісенниках так звані «фігуральні співи» були репрезентантами католицької, а не протестантської культури [4, с. 35].

Щодо української протестантської пісенності, то її вплив на розвиток національної культури є значно меншим. Із зразків, про які маємо відомості, варто назвати рукописний співаник кінця XVI ст., що зберігався у Познанській бібліотеці, який містив переклади п'ятдесяти духовних пісень, здійснених «з німецької на тодішню українсько-білоруську мову» [9, с. 76]. Більше відомостей про протестантську пісенність XVI ст. наразі не маємо, однак, можливо, з часом будуть віднайдені джерела, які збільшать наші уявлення про протестантський елемент у розвитку української музичної культури ренесансної доби, у тому числі й духовно-пісенної традиції. У цьому напрямку вже є перші напрацювання: у дисертації І. Кузьмінського [6], присвяченій ранньому партесному багатоголосю, протестантський елемент було виділено як значимий у процесі культурної взаємодії українсько-білоруської та західноєвропейської культури, що знайшло відбиток на церковному мистецтві і спричинило появу нових його форм.

Наразі можна констатувати відмінності між білоруською й українською духовно-пісенною традицією з точки зору значення у її розвитку протестантського елементу: 1) відсутність друку протестантських канціоналів на українських землях через значно менше поширення протестантизму; 2) протестантська пісенність у білорусів культивувалася виключно польською мовою, в українців (спираючись на дані тих нечисленних відомих зразків) – староукраїнською; 3) протестантська духовно-пісенна традиція не мала прямого впливу на українську, серед непрямих вкажемо на залучення деяких її жанрів, зокрема псалтирних пісень, культивованих переважно протестантами.

Назвемо також ще одну причину, чому протестантська пісенність не могла бути головним рушієм розвитку української і білоруської традицій. Попри те, що протестантські

пісенники і канціонали знайомили білорусів й українців з практикою західноєвропейського релігійного співу, їх функціональне призначення було дещо обмеженим: друковані та рукописні пісенники видавалися або переписувалися переважно для членів протестантських громад, пісні призначалися для протестантського богослужіння або ж домашнього співу, широко ними культивованими. Отже, протестантський репертуар не міг стати основою пісенності нового типу у країнах з православною традицією, однак саме він вперше познайомив українців і білорусів з новими тенденціями християнської музики.

Відзначимо також важливі відмінні риси між українською та білоруською духовно-пісенними традиціями, які вималювалися вже XVI ст.: при обопільному західному векторі українська традиція у цілому була менш орієнтована, ніж білоруська, на залучення західноєвропейського репертуару; українські автори, на відміну від білоруських, працюючи у нових пісенних жанрах, що прийшли з Європи, віддавали перевагу використанню національної мови.

Подальший розвиток української та білоруської пісенності у XVII–XVIII ст. відбувався під впливом *католицизму*. Запозичення пісенних форм та репертуару з католицьких джерел характерно і для української, і для білоруської традиції, однак форми рецепції та сила впливу були різними. Якщо наприкінці XVI – на початку XVII ст. духовна пісенність розвивалася переважно у православному середовищі як на українських, так і білоруських землях, то, починаючи з середини XVII ст., у зв'язку з посиленням латинізації в уніатській церкві на білоруських теренах поширилася та закріпилася низка латинських церковних практик: в уніатських храмах почали ставити органи, у музичному супроводі богослужінь стали брати участь інструментальні капели, у текстах церковних книг східного обряду з'явилися твори з латинської літургії, у літургічному календарі – католицькі свята (див. [7]). Латинізації східного обряду сприяла запровадження паралітургічного співу пісень [12, с. 326], що привело до появи нової гілки східнослов'янської пісенності – паралітургічної. Формування паралітургічної традиції на східнослов'янських землях розпочалося саме на білоруських землях, у другій половині XVII ст., і лише у XVIII ст. вона набула поширення на українських, остаточно закріпившись наприкінці XVIII ст.

Особливістю паралітургічних творів стало їх призначення, яке передбачало виконання пісень у храмі, у тому числі і на богослужінні. На відміну від протестантського, паралітургічний уніатський спів орієнтувався на використання книжної (староукраїнської або старобілоруської), а не польської мови, а також був більш поширений серед народних мас. Паралітургічний спів пісень глибоко укорінився у білоруській церковній практиці, що після переведення більшості білоруських уніатів у православ'я у 1839 р. православні ієрархи були змушені рахуватися з місцевою церковною практикою, і після дискусії у церковній пресі православним білорусам було дозволено спів духовних пісень за уніатською традицією [8, с. 33]. На українських землях паралітургічні практики виникають пізніше, у XVIII ст., а остаточно закріплюються наприкінці XVIII ст. Більш пізні їх впровадження було пов'язано з особливостями розвитку Уніатської церкви на українських землях. В історичній же перспективі українська традиція виявилася більш плідною та тривалою, бо саме на українських землях було уніфіковано (через друк «Богогласника») та збережено паралітургічний спів пісень, який існує і нині, тоді як на Білорусі протягом XIX – XX ст. він поступову виходив зі вжитку.

Паралітургічне призначення творів інспірувало пошуки форм пісенників, що містили національний репертуар, але наслідували структуру, вже апробовану на християнському Заході. Протягом XVIII ст. відбувалося поступова кристалізація пісенника церковного типу, першим з яких став почаївський «Богогласник» (1790–1791), виданий ченцями-василіанами. Цей пісенник, що призначався для паралітургічного співу, поділявся на чотири частини, де перші три – пісні на Господські свята, Богородичні свята, до святих – були угруповані за церковним календарем, аналогічно до православних та католицьких церковних книг, і лише четверта частина (пісні покаянні, молитовні, славильні) була більш вільною за будовою. Усі дослідники відмічають (див. наприклад, працю С. Щеглової [13]) близькість структури почаївського «Богогласника» до польських церковних пісенників. Втім, далеко не всіма усвідомлюється та підкреслюється причина такої структуризації. Так, у дослідженнях Ю. Медведика охарактеризовано чотири етапи формування українського духовно-пісенника: (перший – кінець XVI ст. – середина XVII ст., другий – 50–60-ті роки XVII ст. – до кінця 20-х років XVIII ст., третій – 30–80-ті рр. XVIII ст., четвертий – 90-ті рр. XVIII ст. – середина XIX ст. [9, с. 76]. Однак у роботі не акцентовано увагу на причинах саме такої еволюції, яку ми не бачимо, наприклад, у російських духовно-пісенниках позабогослужбового призначення, які і у XIX ст. не мали системної

структури. Отже, еволюція рукописних духовно-пісенників йшла у напрямку їх структуризації як пісенників церковного типу (паралітургічного призначення), що знайшло остаточне втілення у почаївському виданні. Важливим є те, що почаївське видання у своїй структурі та змісті відбиває основні риси *паралітургічної пісенності українського типу*, який пізніше став універсальним для східнослов'янського світу. У цьому можна пересвідчитися, порівнюючи його з білоруським рукописом середини XVIII ст. паралітургічного призначення – так званим Супрасльським богогласником (див. видання рукопису у [14]), переписаним у Супрасльському монастирі (Західна Білорусь, нині Польщі) монахами-василіанами. У цілому супрасльський рукопис та почаївський друк мають у структурі багато подібного, що свідчить про загальні процеси становлення східнослов'янського пісенника літургічного типу, що сформувався під впливом католицької літургічної традиції. Відзначимо, що католицькі риси є більш очевидними у білоруському рукопису (включення до пісенника перекладу-переспіву церковнослов'янською мовою католицького молебна «Godzinki» наприкінці рукопису, переклад секвенції «Dies irae» («День гнѣву»), трактованої як покаянна пісня передпісного циклу («Ўмнѣ в страшномъ судѣ»)), однак саме у ньому є цикл передпісних пісень (28 творів) як окремий розділ («Пѣсни духовныя в страшномъ судѣ»), якого немає у богогласниковій структурі (6 передпісних пісень «Богогласника» тематично входять до циклу великопісних), що апелює до православного календаря. У супрасльському рукопису відсутній окремий розділ покайних, молитовних, благальних, славильних пісень, які у католицьких пісенниках та канціоналах зазвичай містилися наприкінці видань, пісні покайної та прославної тематики зосереджено у розділах передпісних пісень та «Пѣсни от псалмов». У «Богогласнику» вже чітко виділено чотири розділи – Господські пісні, Богородичні пісні, пісні до святих, покайні, молитовні та славильні пісні, що у цілому наслідувало католицькі церковні пісенники. У цілому український варіант уніатства був більш поміркованим, а тому у «Богогласнику» відсутні пісні до таких святих як Ігнатій Лойола, Казимир Польський, Ян Непомуцен, Йосафат Кунцевич (про святих в уніатському календарі на білоруських землях див. [7, с. 13]). Однак католицькі риси у «Богогласнику» доволі помітні, наприклад, у ньому є пісні до католицьких церковних свят, як, до речі, і у супрасльському рукописі.

Почаївський «Богогласник», як і супрасльський рукопис, згідно західно-християнському календарю, розрізняє свята Зіслання Святого Духа (П'ятидесятницю) і Святої Трійці (останнє відзначається за тиждень після першого), тому у пісенниках окремо містяться пісні на свята П'ятидесятниці (№№ 61–63 (Пѣснь 1–3 на Сошествіе Святаго Духа) «Богогласника»; №№ 90, 92 (Пѣснь 1–2 Святому и животворящему Духу) супрасльського рукопису) і Святої Трійці (№№ 64–65 (Пѣснь 1–2 Пресвятѣй и живоначалнѣй Троицы) «Богогласника»; №№ 91 (Пѣснь Святѣй Троицѣ) супрасльського рукопису). У «Богогласнику» збільшується кількість католицьких церковних свят, які були у супрасльському рукописі. У «Богогласнику» у циклі Господських пісень вміщено твори на католицьке свято, встановлене у XIII ст. – Божого Тіла, включеного у XVIII ст. після Замойського Собору до уніатського церковного календаря (№№ 66–67 (Пѣснь 1–2 о Пресвятой Євхарістіи Тѣла и Крове Господна)), у циклі Богородичних пісень – твори «на Состраданіє Пресвятыа Богородицы» (№№ 101–103), день, який припадає у західно-християнському церковному календарі на 15 вересня (другий день після свята Воздвиження Чесного Хреста), пісні до свята Непорочного Зачаття Пресвятої Богородиці (№№ 94–97 (Пѣснь 1–3 на Непорочное Зачатіе Пресвятыа Богородицы, Pieśń 4 na Niepokalane Pocięcie Matki Boskiej)); у супрасльському рукописі також є пісня на Зачаття Богородиці, у тексті вказано про її непорочність, хоча у назві цього немає (№ 99, Пѣснь зачатой Пресвятой Богородици во утробѣ праведной Анны).

Незважаючи на суто католицькі свята, структура «Богогласника» у цілому не протирічила православному церковному календарю, а тому «Богогласник» із незначними змінами легко увійшов до православного середовища. Православні видання «Богогласника» XIX – початку XX ст. у цілому не міняли його структури. Втім, є видання, у яких структуризація творів наближена до православного календаря. У виданні 2002 р. [1], присвяченому століттю виходу Петербурзького «Богогласника», дещо змінено структуру збірника, і свята упорядковано за православним церковним календарем: пісенник відкривається не циклом різдвяних пісень, а творами до Різдва Богородиці, тобто святом, яке було першим у православному церковному календарі.

Однією з особливостей українського паралітургічного репертуару є його регіональне розмаїття: він представлений двома нерівними складовими – волинсько-галицько-лемківською, у становленні та розвитку якої важливу роль зіграли польські духовні пісні, та закарпатською (угро-руською), яка зазнала впливу словацької та угорської пісенності. Окрім репертуару, остання у XIX ст. відрізнялася специфічною мовою, насиченою діалектними словами.

Щодо особливостей розвитку російської духовної пісенності, то, попри значні впливи на неї української, її розвиток йшов дещо іншими шляхами, ніж української та білоруської. Відзначимо лише принципові відмінності. Окрім репертуару, який лише частково дублював український та білоруський, російська духовна пісенність відрізнялася тим, що культивувала лише один вид – позалітургічний. Позабогослужбове використання пісень особливо підкреслюється – так, у згаданому вище виданні «Богогласника» 2002 р. у назві зазначено, що це саме позабогослужбові піснеспіви. Навіть коли у російській репертуар потрапляли католицькі (транслітеровні кирилицею католицькі польські пісні у рукописах новоєрусалимського монастиря останньої третини XVII ст.) і уніатські (твори з «Богогласника» у XIX ст.) пісні, усі вони призначалися до виконання поза храмом і літургією.

Позабогослужбове виконання пісень не потребувало уніфікованої структуризації пісенника, тому у православному середовищі його так і не було сформовано. У новоєрусалимському монастирі було здійснено спробу упорядкування пісень за алфавітним принципом (про це див. [2]), однак цей принцип не став універсальним і існував лише у межах даного осередку. У пісенниках XIX ст. також відсутня структура, яка б нагадувала принцип впорядкування пісенників літургічного типу. Наведемо приклад рукопису з духовними псалмами, переписаного у 1838 р. у Ростові [11], де пісні угруповано таким чином: після пісень до Ісуса Христа йдуть пісні до Богородиці та її ікон, потім псалтирні, покаянні та різдвяні пісні; виділені нами мініцикли також є досить умовними, оскільки між ними та у них «вкраплені» пісні іншої тематики. Отже, структуризація пісенників у православному середовищі так і не відбулася, принаймні у рукописній традиції, а тому православні у своїй практиці користувалися друкованими виданнями «Богогласника», який набув своєї форми в уніатському церковному середовищі.

Особливістю російської духовної пісенності є збереження у репертуарі псалтирних пісень, які були значно менш вживаними в паралітургічному репертуарі. Вагому частину новоєрусалимського репертуару останньої третини XVII ст. становили поетичні парафрази з Псалтиря (див. [3]); у згаданому вище рукописному пісеннику XIX ст. з Ростова їх було близько десяти (нагадаємо, що у «Богогласнику» їх лише дві), причому у репертуарі збереглися як барокові твори (авторства Дмитрія Ростовського та Симеона Полоцького), так і доби класицизму (авторства Михаїла Ломоносова). Зазначимо, що псалтирні пісні та алфавітний принцип укладання пісенника – це елементи протестантської традиції, яка більш яскраво відчутна у православному російському середовищі. Цим російська традиція відрізняється від української та білоруської, де більш сильними виявилися католицькі впливи.

Отже, у становленні та розвитку східнослов'янської духовної пісенності у XVI–XX ст. важливе значення мало конфесійне середовище – протестантське, католицьке, уніатське, православне, яке впливало на особливості функціонування пісень, зокрема їх використання у літургічній практиці, репертуар, структуру пісенників. Тому у студіях, присвячених вивченню східнослов'янської духовно-пісенної традиції в її історичній динаміці, обов'язково треба враховувати конфесійну складову, оскільки її ігнорування може привести до хибних висновків, а історія розвитку східнослов'янської духовної пісенності буде висвітлена неповно та викривлено.

1. Богогласник: внебогослужбные песнопения на праздники Господские, Богородичные и святых. – М. : Издательский Совет РПЦ, 2002. – 184 с.
2. Васильева Е. Е. Музыкально-литургическое наследие никонова монастыря Нового Иерусалима / Е. Е. Васильева, Н. В. Заболотная, А. Н. Кручинина // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. – М., 2009. – Специальный выпуск к № 2. – С. 259–275.
3. Васильева Е. Е. Псалтирь в русской культуре второй половины XVII века: историко-стилистические процессы в музыкально-поэтическом творчестве / Е. Е. Васильева // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. – М., 2009. – Специальный выпуск к № 4. – С. 446–487.
4. Дадзімава В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзімава. – Мінск : Беларускае дзяржаўнае акадэмія музыкі, 2012. – 230 с.
5. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях : монографія / Ольга Зосім. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 204 с.

6. Кузьмінський І. Ю. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Кузьмінський Іван Юрійович. – К. : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2014. – 175 с.
7. Ліхач Т. Музичнае мастацтва уніяцкай царквы / Т. Ліхач // Віцебскі сшытак: Гістарычны навукова-папулярны часопіс. – Віцебск, 1996. – С. 12–24.
8. Ліхач Т. У. Музычная практыка праваслаўных храмаў Міншчыны другой паловы XIX ст. у люстэрку «Мінскіх епархіяльных ведамасцей» / Т. У. Ліхач // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2009. – № 14. – С. 31–35.
9. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть : монографія / Юрій Медведик. – Львів : Вид-во УКУ, 2006. – 324 с.
10. Саладухін А. М. Пратэстанцкі канцыянал на Беларусі ў XVI – першай палове XVII стагоддзя / А. М. Саладухін // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – Мінск, 2006. – № 6. – С. 10–14.
11. Сборник псалм на линейных нотах [Электронный ресурс]. – Российская государственная библиотека. – Ф. 304.П. – Ед. хр. 213. – 78 л. – Режим доступа : <http://www.stsl.ru/manuscripts /book.php?col=2&manuscript=213>.
12. Штерн Д. Відносини духовних пісень до літургії у східних слов'ян XVII–XVIII ст. / Д. Штерн // Slovensko-rusínsko-ukrajinské vzťahy od obrodzenia po súčasnosť. – Bratislava, 2000. – С. 321–330.
13. Щеглова С. Богогласник. Историко-литературное изслѣдование / С. Щеглова. – К. : Тип. Ун-та Св. Владимира, 1918. – 343 с.
14. Die Liederhandschrift F 19-233 (15) der Bibliothek der Litauischen Akademie der Wissenschaften / Eine kommentierte Edition von Dieter Hubert Stern : [=Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe B, Editionen ; Band 16]. – Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau Verlag, 2000. – 767 s.

Охарактеризованы особенности рецепции протестантской и католической церковно-музыкальных традиций в украинском, белорусском, российском духовно-песенном репертуаре XVI–XX вв. Указано на связь конфессиональной среды с функциональным предназначением духовных песен, в том числе их отношение к литургии и другим церковным службам, что нашло отражение в языке песенных сочинений, репертуаре и структуре песенников.

Ключевые слова: католическая церковно-музыкальная традиция, протестантская церковно-музыкальная традиция, восточнославянская духовная песня, паралитургическая песенность, внелитургическая песенность, православная церковная среда, униатская церковная среда, литургический календарь, рукописный песенник, «Богогласник».

Features of perception of the Protestant and Catholic church music traditions in Ukrainian, Belarusian, Russian sacred song repertoire of the XVI–XXth centuries are characterized. Communication of confessional environment with the functional purpose of sacred songs is specified, including their relationship to the Liturgy and other church services, which was reflected in the language of songs, repertoire and structure of handwritten songbooks.

Keywords: Catholic church music tradition, Protestant church music tradition, East-Slavonic sacred song, paraliturgical songfulness, extraliturgical songfulness, Orthodox church environment, Uniate church environment, liturgical calendar, handwritten songbooks, «Bohohlasnyk».

УДК 789.5(477);712.23

Богдан Кіндратюк

ДЗВОНИ 1778 РОКУ З ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА МІСТА ОСТРОГА: АНАЛІЗ ОФОРМЛЕНЬ І ЗВУЧАНЬ

У статті характеризуються два дзвони 1778 року виготовлення, які експонуються в Державному історико-культурному заповіднику міста Острога. Привертається увага до джерел дзвонарства Острога як давнього центру матеріальної та духовної культури України. Подаються основні характеристики згаданих дзвонів, виправляються помилки, які були допущені в попередніх публікаціях про ці пам'ятки художнього відливання. Уперше привернуто увагу до деяких позначень на цих дзвонах. Окреслюються перспективи наукового пошуку відносно їхнього місця виготовлення та використання, імені майстра.

Ключові слова: дзвони, місто Острог, історико-культурний заповідник, центр, джерела дзвонарства, відливання, опис дзвонів, обертони, перспективи досліджень.

Не кожен музей України може похвалитися давніми дзвонами, зокрема кінця XVIII ст. Таких ударних музичних інструментів із групи ідіофонів дуже мало залишилося з огляду на їхні реквізиції в роки світових воєн, знищення комуністичним режимом під час атеїстичних

кампаній. Тому Державний історико-культурний заповідник м. Острога (ДІКЗО) може пишатися двома пам'ятками дзвонівідлиництва 1778 року, переданих із місцевого краєзнавчого музею. Віднедавна вони експонуються підвішеними на спеціальних пристосуваннях. Це дає змогу зблизька любоватися виглядом цих могутніх музичних інструментів, розглядати вдале поєднання оздоблень на них, споглядати лаконічну мову чітких рельєфів разом з отриманням фахового тлумачення символіки зображень, її призначення, змісту й структури тощо. Водночас появилась можливість почути світлі, прозорі дзвеніння, милуватися палітрою їхніх звучань, що віддавна оздоровлювали тіло й душу християн. Про майстерне виготовлення згаданих пам'яток свідчить не тільки чистий відлив, вдалі пропорції, а й, якщо вдарити в інструменти, не скоре затухання обертонів – ці дзвони довго «тягнуть звук». Сприймання таких дзвонів допомагає краще усвідомити сакральне значення музики церковних дзвонів, легше поєднати думки й почуття з давньою Острожчиною, палітрою її можливих звукових барв.

Звичайно, подібні дзвони не залишаються поза увагою дослідників. Однак, те, що опубліковано про ці пам'ятки Володимиром Рожком (він же подав їхні світлини) [9, с. 94–95], виписок з Інвентарної книги колекції ДІКЗО Світлани Позіховської про згадані ідіофони з чіткими фото [7, с. 97], скупих відомостей в електронній базі даних «Давні дзвони України (XI–XVIII ст.)» [4] потребує виправлення допущених помилок, уточнення та доповнення, виділення основ розвитку дзвонарства Острожчини. У цьому ряду завдань бачимо опис пам'яток шляхом їхнього вивчення *de visu*, віднайдення фактів до розкриття технології відливання дзвонів наприкінці XVIII століття, характеристика окремих елементів оздоблень для подальшого пошуку імен майстрів (модельєра, відливника), місця виготовлення тощо, визначення тонів звучання.

Розвитку в XVII–XVIII ст. дзвонарства в цих краях передував тривалий період, початок якого, безсумнівно, сягає часів запровадження на Волині християнства, розвою меценатської діяльності князів Острозьких, створення в Острозі великого культурно-просвітницького осередку. Це місто вже на зламі XVI і XVII ст. було провідним духовним центром України. Тут функціонувала слов'яно-греко-латинська академія (1576–1636) з літературно-науковим гуртком і потужним видавництвом. Завдяки йому 1581 року вперше у світі надруковано Біблію церковнослов'янською мовою. Ренесансна архітектура Острога й околиць, іконопис, його церковне хорове мистецтво були взірцем для України [12]. Відповідні процеси відбувалися в маєтках князів Острозьких – найбільших магнатських володіннях Речі Посполитої. Мережа монастирів на Волині, де богослуження відбувалися цілодобово, сприяла формуванню наборів дзвонів, що, відповідно, було запорукою розвитку культури дзвонів. Звісно, що не все здобує в царині української духовності пропало після смерті князя Костянтина-Василя Костянтиновича Острозького (1526–1608). Вироблений рівень культури не зник безслідно. Залишалось відчутне підвищення рівня освіченості всього суспільства [5]. Адже, приміром, у пропаганді серед християн ролі й суті в прославі Бога музичних інструментів, зокрема ударних, має Біблія – основне джерело віри. Тут особливе значення посідає 150-й псалом – своєрідний гімн звучним знаряддям.

Про зміцнення людвистарства в Острозі свідчить переїзд сюди на проживання перед 1609 роком львівського ливарника Петра Маречковича. Він жив у місті, як встановив Володимир Александрович, ще 1618 року [1, с. 66]. Але чи відливав він дзвони, чи тільки гармати й інші предмети – цього нині ще достовірно не відомо.

Підтвердженням уваги до дзвонів цього ареалу Волині є згадка в «Острозькому літописці» під 1614 роком шкоди від великої бурі, що йшла мимо Острога від Заславля. У «с. Борисові церков була з трима верхи; знесло верхи всі <...> і позаношовано <...> так теже і звони, аж не борзо пастухи познаходили в полі розно звони» [6, с. 210]. Водночас можна здогадатися, що вони тоді не були великі, якщо буря їх могла віднести в поле, а також, як впливає з тексту, дзвони розміщались у цій парафії в церковних банях [6, с. 210].

Задовільненню в ті часи потреби парафіян різних конфесій краю в дзвонах і дзвінках сприяло те, що ці ідіофони можна було придбати на острозькому ринку (згідно з королівським привілеєм 1527 року в Острозі відбувалися два торги на тиждень). У XVII ст. сюди часто прибували з найрізноманітнішим товаром луцькі купці. Приміром, Дахно Горайович на червневий ярмарок привіз широкий асортимент товарів, серед яких були й дзвінки [3, с. 35]. Мабуть, дзвони, що виготовлялись у самому Острозі, продавали не тільки на цих торгах. Адже у місті, як відомо, працювало «дзвоньниковъ три», які 1635 року платили податку по одному золотому (таку ж суму давали котлярі, яких було два, та пекарі пшеничного хліба) [2, с. 334]. Водночас постають питання, коли перервалася традиція місцевого відливання дзвонів? Хто тут виготовив

останній із них? Чи згадані дзвони 1778 року є продукцією представників острозького мистецького осередку?

Віддавна звучання дзвонів використовували для повідомлення про початок і закінчення богослуження, відзначення його наурачистіших моментів, подання звістки про смерть парафіянина й при проводжанні його в останню путь, скликання на віча, попередження людей про стихійне лихо чи дзвоніння «на гвалт» тощо; музика дзвона та частини його пристосування для дзвоніння застосовували при потребі ворожіння. Відомо, що саме для гадання син міщанки Гапки з Острога в травні 1707 року відрізав під час замовленої нею Служби Божої декілька кусків шнурів від двох дзвонів, які висіли перед храмом Свято-Миколаївського братства Кам'янець-Подільського. Маючи підозру, що ця жінка хотіла використати частини мотузки для чародійства, братчики просили магістрат в'яснити, для чого потрібні були їй ці шматки. Про цей випадок зробили запис під № 4437 у книзі Кам'янець-Подільського магістрату за 1700–1713 роки [11, с. 374].

Перші відомі нині відомості про дзвони 1778 року постали в Інвентарній книзі «Державного історико-культурного заповідника м. Острога». Цю інформацію пропонуємо з виправленнями й доповненнями, а також подаємо розміри цих пам'яток за нашими вимірами. Перший дзвін (інв. № КН 32164/VX – 3407) важить 11 пудів 18 фунтів і заввишки 74 см (у т. ч. корона має 20 см) і нижній діаметр – майже 73 см. Другий дзвін (інв. № КН 32163/VX – 3406) має вагу 9 пудів 20 фунтів, заввишки приблизно 65 см (у т. ч. корона має 17 см), а нижній діаметр в одному місці – 67 см, а в протилежному – 67,5. Тобто, як ми помітили, у давніх дзвонів цей нижній їхній вимір не є абсолютно однаковим. Ширина дуг у вухах в обох дзвонів 2,5 см [14].

При поступленні дзвонів у Заповідник, його працівник Леся Мазуренко занотувала в Книзі надходжень про те, що метал окислився, помітні дрібні подряпини, рельєфні частини потерті. Нині обі пам'ятки відчищені, а окислення металу видно тільки на внутрішньому боці під шапкою дзвона. Вони майже однакові, грушеподібної форми, елементи якої м'яко переходять одна в одну. Дзвони зі смаком оздоблені. На них нема зайвої пишноти, симетрично розміщені образи.



Дзвін вагою 11 пудів 18 фунтів



Дзвін вагою 9 пудів 20 фунтів

Світлини дзвонів, їхніх елементів зроблені автором у грудні 2014 року й травні 2015 року

Профільовані тяги-валики на корпусах не просто підкреслюють членування частин, а сприяють їх укріпленню, зменшенню кількості дорогої в усі часи дзвонової бронзи на виготовлення таких ударних музичних інструментів.

Передусім кидається в очі завершення шквореня (закінчення корони, отвір, через який, певно, вливався розплавлений метал). В більшого дзвона – заввишки 2 см, у меншого – 1,5 см. Він в обох дзвонів дещо скося зрізаний, так, ніби майстер відкусив великим ножицями або щипцями метал, що почав остивати.

Мабуть, для кращої фіксації дзвона до окуття чи осі або балки, до якої він підчіплявся, запобігання його зміщенню роблять дещо видовженим завершення корони, де сходяться шість округлих перегинів дуги. Водночас це сприяє зміцненню цієї частини інструмента. Вуха корони в цих дзвонів без оздоблень.

Нашу увагу привернули геометричні позначення на коронах дзвонів. Якщо в більшого дзвона значки-виймки розставлені точно по уявній лінії квадрата, то в легшого – вони дещо зміщені в середину (див. фото). Їх однакова кількість – по 13. Що вони означають? Чому саме таке розміщення на одному й другому дзвоні? Якщо це клеймо (припущення Галини Марчук), то чому цей знак поставлений на такому місці, яке після підвішення дзвона, вже практично ніхто не побачить?



Завершення корони дзвонів вагою 11 п. 18 ф і 9 п. 20 ф. та позначення на більшому й меншому дзвонах

На шиях дзвонів між рельєфними тягами-валиками написи церковнослов'янською мовою: «Року Божого 1778».



Рік виготовлення на дзвонах однаковий

Одні з літер заввишки 1,5 см, інші – 1,8 см. Після року вибито долотом (думаємо, що саме вибито на відлитому дзвоні, а не «продряпано», як пишуть Л. Мазуренко й С. Позіховська), дещо скошеними вправо цифрами, позначення ваги: «11 п 18 ф» і «9 п 20 ф». З цього випливає,

що дзвони відлили, почистили, а потім зважили. Можна припустити, що це були єдині екземпляри, бо в іншому випадку, можна було викласти розмір ваги на подальших екземплярах. Правда, могло бути й так, що кожного разу при виготовленні дзвона вливалася різна маса металу, що впливало на ціну виробу, яка залежала саме від його ваги. Треба зауважити й таке: наприкінці XVIII століття, коли повсюдно переходили до позначення року цифрами, час відливання майстер, на наш погляд, за звичаєм, ще позначив буквами (перші дві накладені на одному трафареті, а дві останні – кожна окремо, тобто вони мінялися), а вагу – уже цифрами (див. світлину).

Після дати відливання дзвонів уміщено рельєф чотирипелюсткової роздільника-квітки; на її великих листочках ніби промені, що виходять із центру, вміщено ще невеликі пелюстки. Напис про час виготовлення, як і квітка накладені на виготовлену спершу форму майбутнього відливу.

У важчого дзвона під місцем, де сходять дуги вух, зроблено отвір, що дорівнює приблизно діаметру дуги вуха. У меншого дзвона такого просвіту нема. Цей отвір, що не позначився на міцності корони, певно, зроблений для економії металу.

Під написами про рік виготовлення – оздоблюючий фриз (заввишки майже 10 см). Цю декоративну рельєфну композицію у вигляді горизонтальної смуги, що обрамлює ший дзвонів, утворюють рослинні мотиви. Вони зібрані в фрагменти, довжиною приблизно 14 см. Їх окантовує рельєф, який унизу завершується китицею. Видно, що вони накладалися на форму дзвона. Оскільки діаметр ший в легшого дзвона менший, то один фрагмент має довжину 8 см. Він уміщує дещо скорочену композицію. Оскільки розмір окружності більший, аніж масштаби заготовленого трафарета, що мав уміститись однакову кількість разів, то там, де стикуються фрагменти оздоблень фриза, на більшому дзвоні зроблено невеличку вставку – рельєф трилисника, над яким вигнута гілочка з листочками (тобто трафарет могли виготовити для того дзвона, на якому форма для рельєфа уміщала однакову кількість разів).

У центрі кожного фрагмента в переплетенні бачимо геральдичну фігуру на взірці латинської літери «W», що належала до шляхетського герба. Валик, що окантовує оздоблення на ший дзвона, плавно переходить з одного фрагмента, що викладався однією формою, на інший. Створюється враження суцільної лінії.



Фрагмент фриза й вибита вага дзвона – 11 п (справа вверху)

Як вважає Олег Сидор, елементи декоративного орнаменту, утвореного з переплетення залузок, вигинів флористики із закрученими кінцями, кожен може трактувати по-своєму. Якоїсь виразної знаковості немає. З історико-стильового погляду, на його думку, орнаментальні мотиви мають пізньобароковий характер. Інший мистецтвознавець – Петро Слободян визнає, що на дзвонах використана типова орнаментика другої половини XVIII ст., елементами якої є різновидові орнаменти, створені під впливом бароко й рококо [14].

Виробництво дзвонів мало свої певні етапи й було досить трудомістким процесом. При підготовці до виготовлення дзвона, його прообраз формували на міцній серцевині. Цей стри-

жень обточували до визначеної відповідності внутрішньому профілю дзвона. Після просушування на нього накладали сало, змішане з розмеленим деревним вугіллям, або віск. Вони були такої товщини й конфігурації, як майбутні стінки дзвона. Далі формували написи й інші оздоблення. Після цього його прототип поступово покривали шарами рідкого глиняного розчину, перемішаного з кінським волоссям. Кожний наступний після висихання попереднього. Так утворювався кожух або сорочка. Це обплітали залізними обручами й ставили в ливарну яму для випалювання сала чи воску й висушування. У створену таким чином порожнину пізніше заливали розплавлену бронзу. Таким, як думається, міг бути процес виготовлення цих дзвонів.

Про деякі відомості стосовно тогочасної технології відливання дзвонів, їх оздоблення свідчить те, що одну й ту ж форму для рельєфів *Трійці Новозавітної* було використано для обох дзвонів (ширина ікони на них 15,5 см, а заввишки вони – по 20 см). Друга ікона на дзвонах однакової висоти, а саме 16 см. У важчої пам'ятки – це св. Миколай, у легшої – Богородиця з дитям. Тобто, не зважаючи на дещо менші розміри легшого дзвона, при їхньому виготовленні використали однакові елементи оздоблень.

На думку П. Слободяна, форми, якими наносили оздоблення на дзвін, були відлиті. Їх переставляли із дзвона на дзвін. Майстер міг обрізати, аби не робити нової спеціальної форми для оздоблення. Бачимо класичний наріз, що зустрічається на багатьох дзвонах. При їхньому виготовленні, на думку цього ж дослідника, використана технологія лиття «на втрачений віск».

Огляд дзвонів показує, що форму, яку виготовили із сала чи смальцю або воску потім обточили за допомогою трафарета, який обертали (на корпусах дзвонів видно малопомітні горизонтальні лінії). Цим вдалося досягнути в усіх місцях розрізу однакового профілю. Пізніше майстер, який виготовляв модель дзвона, наклав трафарети на корпус з образом святого, Трійці Новозавітної, інші оздоблення. Штампи їхніх майбутніх форм, мабуть, виготовляли з дерева, де виточували потрібні зображення, чи відливали з металу, або викували з бляхи.

Характерно, що в обох дзвонів рік відливання вміщений із того боку, куди виходить проміжок між парами вух. Якщо стати обличчям до року відливання, то зліва на плащах дзвонів майстер-модельєр розмістив ікону *Трійця Новозавітна*, а на звороті справа в більшого дзвона ростове зображення св. Миколая, а меншого – Богородицю з дитям. Бачимо чіткі елементи рельєфних ікон, легко, при збільшенні світлини, читаються написи церковнослов'янською, зокрема на образі Трійця Новозавітна. Під нею два ангели тримають напис: *Свят, свят, свят господь Саваоф*.



Образ Трійці Новозавітної



св. Миколай



Богородиця з дитям

Нижні частини плащів перед валами дзвонів, як прийнято, оздоблені більшими профільованими укріплюючими тягами високого рельєфу (ширина відповідно 3 см і 2,3 см). На валах дзвонів традиційні зміцнюючі потовщення.

Дзвони мають із внутрішнього боку внизу плаща виразні, майже однакові, сліди зносу від ударів язиком (див. фото).



Сліди зносу від ударів язиком на важчому дзвоні

Обі пам'ятки, певно, використовувались у православному храмі, оскільки пошкодження від дзвоніння язиком є на ударних кільцях не з протилежних сторін (якщо інструменти походили б із католицької чи греко-католицької парафії, де дзвонять розгойдуючи дзвони, то сліди зносу постали б точно навпроти один одного). В 11-ти пудового дзвона із широким слідом зносу, що має неоднакові розміри (див. світлину), спостерігаємо поруч вибите дещо менш глибоке місце. Це може свідчити про те, що дзвонар або перевісив дзвін, що малоймовірно, або поміняв місце цього дзвона в тій системі балансування інструментів, що сформувалася на дзвіниці, з якої походять ця пам'ятка. У 9-ти пудового дзвона одне виразне місце зносу від ударів язиком. Воно виблискує золотистим кольором дзвонової бронзи. Правда, припускаємо, що в цих дзвонах внутрішні суцільні пошкодження (?) на ударних кільцях можуть говорити про давніше дзвоніння язиком по всій окружності ударного кільця.

Скоби для підвішування язика в обох дзвонів виготовлені зі сталі, тому вони покрились іржею (див. світлину). Їх вставили у форму, куди пізніше влили розплавлену дзвонову бронзу.



Скоба більшого дзвона для підчеплення язика

Наша спроба відшукати в праці Миколи Теодоровича «Историко-статистическое описание Волынской епархии» (зокрема, у підрозділі «Острожський повіт») за роком виготовлення дзвонів їхню приналежність тій чи іншій парафії не увінчалися успіхом, оскільки в цьому томі відсутні розширені згадки про дзвони парафій. Світло на приналежність до того чи іншого храму дзвонів 1778 року може пролити вивчення інвентарів Острога та Острожчини кінця XVIII – першої половини XIX ст. (їх планувала опублікувати група упорядників на чолі з М. Ковальським [5]).

Ще з часу виготовлення перших дзвонів на них майстри часто залишали своє ім'я чи відомості про ливарню. Однак про відливника цих дзвонів нічого не відомо. Але їхнє вивчення переконає, що вони виготовлені в одній і тій же майстерні, певно, одним і тим же відливником. З якихось причин він не залишив на дзвонах відомостей про себе. Оскільки нема також інформації про фундаторів відливання ідіофонів і церкви, до якої вони призначені, припускаємо, що їх виробляли на продаж. Адже могло бути так, що при розширенні в ту пору кількості парафій, зростанні потреби оснащення дзвіниць наборами дзвонів та вдосконаленні технології виготовлення таких інструментів тощо збільшилась їхня пропозиція на ринку. Їх відливали вже на продаж і тому не вказували куди саме призначався дзвін. Дзвони могли придбати до однієї парафії, або пізніше привезли в краєзнавчий музей із різних місць. Нагальна потреба в дзвонах приводила до відливання простих в оформленні дзвонів, використання трафаретів при їх оздобленні тощо.

Основною характеристикою всякого дзвона є, звичайно, його звучання. У нашому експерименті для визначення основного тону й обертонів дзвонів спочатку били в їхні ударні кільця зверху дерев'яною палицею, а потім – металевим прутом (автор висловлює щире вдячність Людмилі Козловській – працівнику ДІКЗО та Роману Калину – оператору Івано-Франківського радіо «Дзвони» за допомогу у визначенні палітри обертонів). Так, при вдарянні дерев'яною палицею звучання основного тона дзвона вимірювалося 236,7 герцами; наступного – 468 герцами (середнє між ля і сі-бемолем першої октави); третього чутного тона – 577 герц. Дзвоніння металевим прутом у більший ідіофон видавало 236,7 герц (сі-бемоль малої октави), наступний тон – 473,5 герц (сі-бемоль першої октави), третій – 577 герц (середнє між ре і ре-бемоль; якби вимірювали в чвертьтоновій гамі, то можна б точніше визначити її ноту), далі 703 герц і останній тон – 1083 герц (до третьої октави). Більш чисте звучання ре вверху, тобто вибудовується сі-бемоль мажор (тональність духових інструментів).

Ударяння дерев'яною палицею в менший дзвін породжувало звучання основного тону 309,5 герц (середнє між ре і мі-бемолем); наступного тону – 526 герц (до другої октави); останнього тону приблизно 664 герц (мі другої октави). Коли ж били металевим прутом у цей інструмент, то основний тон мав уже 318,55 герц, це приблизно мі-бемоль (наближається до нього, 316,8 герц) першої октави; 520 герц (ближче до другої октави); 664 герц, тобто звучить збільшена октава, що на 0,5 секунди вище. Основний тон змінився на чверть тона. Щоб його почути – треба мати неабиякий тонкий музичний слух.

Зауважено, що сильніший удар породжував більшу кількість обертонів, звучання важчого дзвона залишалося без змін, а обертонові характеристики легшого інструмента мінялися; дзвоніння в мі-бемолі «поплило» від зміни палиці на удар металевим прутом, а дзвін у сі-бемоль «тримав» акорд незалежно від того, чим ударили. Якщо в перспективі до дзвонів підібрати й підчепити відповідні їхній вазі язики, то обертонова палітра, мабуть, дещо б відрізнялася. І останнє. При одночасному звучанні обох інструментів сприймається характерне поєднання обертонів, що своєрідно паруються при їхньому затиханні. Могло бути й так, що з урахуванням цього, дзвони парафіяни підібрали один до одного чи до тих, що вже могли бути в них на дзвіниці.

Вивчення двох дзвонів 1778 року, що експонуються в Державному історико-культурному заповіднику м. Острога, свідчить про багатство кампанологічного спадку України. Аналіз їхнього мистецького оформлення переконує у виготовленні цих пам'яток в одній відливарні. Їхнє звучання підтверджує неабияку вправність тогочасних майстрів, високі вимоги до подібної дорогої в усі часи продукції й тонкий смак покупців-парафіян. Перспектива кампанологічних пошуків бачиться в ознайомленні з візитаціями парафій, порівнянні відомостей про подібні дзвони, зокрема Волині. Важливим джерелом подальших студій стане Картотека дзвонів в Іменному фонді Ігоря Лозов'юка, що знаходиться в Державному історико-культурному заповіднику м. Дубно. Зібрані дані допоможуть правильному розкодуванню окремих позначень на таких пам'ятках, визначення імен, прізвищ майстрів, місця виготовлення тощо.

1. Александрович В. Мистецьке середовище Острога епохи Академії (1570-і – 1630-і рр.) / Володимир Александрович // Острозька давнина. Дослідження і матеріали [від. ред. Ігор Мицько] / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Т. І. – Львів : [б. в.], 1995. – С. 59–68.
2. Заява Острозького бурмістра про сплату податку з Острозьких ремісників. 1635 р. // Описи Острожчини другої половини XVI – першої половини XVII століття / упор. В. Атаманенко; ред. Л. Винар. – К. ; Острог : [б. в.], 2004. – С. 334–335.
3. Заяць А. Економічний розвиток Острога в XVI – першій половині XVII ст. // Острозька давнина. Дослідження і матеріали [від. ред. Ігор Мицько] / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Т. І. – Львів : [б. в.], 1995. – С. 32–36.
4. Електронна база даних «Давні дзвони України (XI–XVIII ст.)» (на CD) // Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України : монографічне дослідження / Богдан Кіндратюк ; [наук. ред. Ю. Ясіновський]. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2012. – 898 с. + CD. – (Історія української музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України).
5. Острозька давнина. Дослідження і матеріали [від. ред. Ігор Мицько] / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Т. І. – Львів [б. в.], 1995. – 156 с.
6. Острозький літописець // Галицько-Волинський літопис / відп. за вип., автор вступ. слова і упоряд. Р. М. Федорів. – Львів : Червона калина, 1994, с. 201–218.
7. Позіховська С. Дзвони у колекції Державного історико-культурного заповідника м. Острога / Світлана Позіховська // Дзвони в історії і культурі народів світу : матер. IV Міжнар. наук.-прак., іст.-краєзн. конф. (22 серп. 2014 р., Луцьк, замок Любарта) : наук. зб. / [уклад. Г. Марчук]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2014. – Вип. 4. – С. 97–72.
8. Посільська Е. Історія дзвонів Свято-Георгіївського храму на Сурмичах / Еліна Посільська // Дзвони в історії і культурі народів світу : матер. IV Міжнар. наук.-прак., іст.-краєзн. конф. (22 серп. 2014 р., Луцьк, замок Любарта) : наук. зб. / [уклад. Г. Марчук]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2014. – Вип. 4. – С. 78–81.
9. Рожко В. Дзвони Божих храмів історичної Волині X–XX ст.: історико-краєзнавчий нарис / В. Є. Рожко. – Луцьк : ПрАТ «Волинська обласна друкарня», 2011. – 220 с.
10. Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии : в 4 т. / Николай Теодорович. Т. II : Уезды Ровенский, Острожский и Дубенский. – Почаев : Типография Почаево-Успенской лавры, 1889. – 1820+VII с.
11. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край... Материалы и исследования, собранные П. Чубинским. – Санкт-Петербург : [б. в.], 1872. – Т. I. – Вып. 1. – 461 с.
12. Цалай-Якименко О. Музичне мистецтво давнього Острога / Олександра Цалай-Якименко, Юрій Ясіновський // Острозька давнина. Дослідження і матеріали / [від. ред. Ігор Мицько] ; Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Т. І. – Львів : [б. в.], 1995. – С. 74–89.
13. Державний історико-культурний заповідник м. Дубно. Іменний фонд Ігоря Лозов'юка: Картотека.
14. Матеріали експедиційно-польових досліджень 2014–2015 рр. (Домашній архів автора).

В статтє характеризуються два колокола 1778 года изготовления, что экспонируются в Государственном историко-культурном заповеднике города Острога. Привлекается внимание к источникам

звонарства Острога как давнего центра материальной и духовной культуры Украины. Приводятся основные характеристики описываемых колоколов, исправляются ошибки, которые были допущены в предшествующих публикациях об этих памятниках художественного литья. Впервые привлечено внимание к некоторым пометкам на этих колоколах. Очерчены перспективы научного поиска их места изготовления и использования, имени мастера.

Ключевые слова: колокола, город Острог, историко-культурный заповедник, центр, источники звонарства, литьё, описание колоколов, обертоны, перспективы исследований.

The article characterizes two the bells produced in 1778, being exhibited in the State Historic-Cultural Reserve of Ostroh City. The attention is drawn to bell-ringing sources in Ostroh as an ancient centre of material and spiritual culture of Ukraine. Principal characteristics of the mentioned bells are given, mistakes made in the previous publications concerning these bells are put right. First time bell marks on church bells are described. Prospects of scientific researches into their place of molding and employing, a master's name are outlined.

Keywords: Historic-Cultural Reserve of Ostroh City, city centre, sources of bell-ringing, study perspective, overtones.

УДК 246.3 (477) «XIX»

Ірина Дундяк

ПОСТАТЬ МИКОЛИ БІДНЯКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ЦЕРКОВНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

В статті здійснено аналіз окремих аспектів творчості відомого художника української діаспори М. Бідняка. Його постать є однією з об'єднуючих ланок між церковним мистецтвом української діаспори та сучасним українським церковним мистецтвом. Основну увагу зосереджено на його творах у галузі церковного мистецтва та викладацькій діяльності на кафедрі сакрального живопису ЛНАМ у останні роки свого життя.

Ключові слова: релігійне мистецтво, церковне мистецтво, навчальні заклади, українська діаспора.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Упродовж українських історичних реалій другої половини ХХ ст. церковне мистецтво було практично знищене, тому зараз триває процес його відновлення і в ньому беруть участь як церковні, так і світські інституції. Для ґрунтовного вивчення й аналізу проблеми спадкоємності, відродження, трансформації в сучасному церковному мистецтві та культурі важливим є дослідження досвіду української діаспори галузі церковного мистецтва цього часу. Однак формат статті дозволяє висвітлити лишень деякі аспекти цієї проблеми, тому зупинимося на розгляді творчого доробку та викладацькій діяльності відомого українського живописця М. Бідняка, народженого у Канаді, який працював у галузі живопису, графіки та монументального мистецтва.

Аналіз досліджень і публікацій. Загалом праць з сучасного церковного мистецтва є не так багато і вони переважно стосуються окремих сучасних пам'яток України або висвітлюють творчість окремих майстрів. Окремі аспекти спадку українського церковного мистецтва української діаспори вже були предметом наукового розгляду. Серед них можна виокремити праці Дмитра Степовика. Особливо важливою була його розвідка про сучасний іконопис української діаспори [7]. Про М. Бідняка є доволі багато статей у періодиці. Особливо хочеться відзначити наступні [2], [5], [6]. Майже немає відомостей про сучасну підготовку фахівців у галузі церковного мистецтва. Окремі дані можна віднайти на офіційних сайтах навчальних закладів, наприклад, про кафедру сакрального живопису ЛНАМ [3].

Метою розвідки є висвітлення творчого методу М. Бідняка у галузі церковного мистецтва, аналіз основних його творів у церквах діаспори. Окремо важливо зупинитись на його педагогічній діяльності у останні роки життя на кафедрі сакрального живопису ЛНАМ.

Виклад основного матеріалу досліджень. Після заборони релігії та запровадження нових радянських вимог до мистецтва у післявоєнний період, релігійне мистецтво офіційно не існувало в Західній Україні, а на решті території цей процес тривав ще з 20-х років. І, відповідно, ця галузь не розвивалась повноцінно. У 50–60-ті рр. деякі з митців, що були відомими ще в «дорадянські часи» й не бажали ставати на «рейки соціалістичного реалізму», таємно виконували замовлення церковних громад (поновлювали ікони, іконостаси, розписували церкви тощо).

Зовсім іншу картину спостерігаємо у мистецьких колах української діаспори. Великий пласт української культури, створений українською діаспорою, не був включений до вивчення і використання тим народом, для якого ця культура творилася у першу чергу. Від самого початку масової еміграції українців за океан емігранти вели у країнах свого поселення інтенсивне церковне будівництво, яке триває і донині. Дослідники української діаспори, як би вони те будівництво не оцінювали в цілому, одностайні в одному: церкви відіграли помітну роль у духовному житті родин і громад, у збереженні почуття української ідентичності серед кількох поколінь діаспори в іншоетнічних середовищах, у підтриманні на високому рівні національної самосвідомості [7]. Радянська влада створила між українцями на Батьківщині і українцями в діаспорі глибоку прірву. Серед творчих особистостей діаспори багато митців займалися цікавими та вдалим пошуками у церковному мистецтві. Там працювали такі великі майстри цієї галузі як Святослав Гординський, Михайло Осінчук, Петро Андрусів, Яків Гніздовський, Омелян Мазурик, Мирон Левицький, Віра Лазарович-Сеньчук, Христина Дохват, Іван та Володимир Денисенки, Михайло Дмитренко, Ювеналій Мокрицький та багато інших. Традиційно стилістика та бюджети таких робіт вирішувались у парафіях – ґрунтовно, демократично, хоч не без зіткнення думок та концепцій. Однак переважала думка, що храм у його архітектурній і мистецькій частині повинен в'язатися з традиціями України.

Знання й інтуїція віруючих діаспори важать чи не найбільше при вирішенні питання, якими мають бути храми та їх оздоблення. Проектувальники і митці мусли лише знайти конкретні форми для задоволення побажань громади. Окрім того, як зазначає дослідник мистецтва діаспори Д.Степовик, ієрархи, котрим за саном належить затверджувати проекти храмів і освячувати їх по завершенні побудови, мають, певна річ, свої мистецькі уявлення і уподобання, які теж враховуються архітекторами і живописцями, при умові, що ці уподобання не розходяться з думкою громади, яка фінансує проект [7]. Тому серед митців діаспори є ті, які тільки пишуть ікони, займаються іконописом регулярно поряд із світською творчістю, або звертаються до іконопису зрідка і як до експерименту. Однак в усіх випадках це підкреслює тенденцію: нинішній стан розвитку іконопису в діаспорі є органічною частиною українського малярства і становить одну з основних його тематичних ліній [7].

Український художник із Канади Микола Бідняк належить до найдраматичніших постатей другої половини ХХ ст. (талановитий живописець, графік, майстер релігійного станкового та монументального малярства). Адже не було в цього чоловіка особливих життєвих щедрот (залишився в молодому віці калікою без рук), виняткових матеріальних благ (заробляв на себе сам малюванням, римаючи пензлі в устах), але була величезна воля до життя, тонке почуття гумору та могутній талант, помножений на працелюбність. Це дозволило йому здобути низку дипломів і медалей, Апостольське благословення Папи Римського Павла VI, членство у Спілці художників України, орден князя Ярослава Мудрого, лауреатство Державної премії імені Т. Шевченка, хоча сам він був громадянином Канади тощо.

У Канаді він здобув фахову освіту: закінчив Інститут технології і мистецтва (м.Едмонтон) та Онтарійський коледж мистецтва в Торонто. Вже студентом виявив себе як талановитий художник. Жив у Канаді, а оспівував Україну. Став членом Спілки образотворчих мистецтв (УСОМ), 1964-го – членом Всесвітньої Асоціації художників, які малюють вустами та ногами. На той час ним уже було написано серію портретів видатних українців, створено численні полотна і ліногравюри, розписано також кілька українських церков. Міг реалізувати свої здібності на чужині, адже його непересічний талант, гострий розум, неймовірна працездатність і наполегливість стали б перепусткою до творчої еліти країни. Однак завжди малював «свою Україну». Ємануїл Мисько за життя був приятелем Миколи Бідняка, щиро дивувався його феноменові: «Чи не загадка Миколи, який виріс, студіював у чужеземному модерному середовищі, і залишився українцем за фахом, покликанням, творчим спрямуванням; чим не зразок для деяких наших доморошених естетів, які намагаються перевершити космополітів, вразити формалістичний світ!» [2].

Церковне мистецтво у творчості Миколи Бідняка у доробку майстра представлено масштабно. Сакральна тематика розкрилася для нього з широким охопленням візантійської культури, і, водночас, в рамках українського ікономалярства. Ще в часи духовної напруги 60-х М.Бідняк, як ніхто з інших майстрів, котрі розмальовували церкви в діаспорі, глибоко пройнявся дисидентським рухом в Україні, співпереживаючи зі своїм повірником, видатним поетом політв'язнем Василем Стусом. Все це впливало на вирішення образів, що наділялися глибокою

емоційністю, нерідко невимовною скорботою, позначаючись на пластичній мові підкресленою живописністю. «Спочатку, пробуючи власні сили, Микола Бідняк зважився для самого себе намалювати Христа в усьому білому, який сидить «яко суддя» з великим мечем на троні – Господь судить людей на землі. Образ непідкупної Справедливості й караючої Сили витворився узагальнено і документально під дією всього пережитого, вистражданого, передуманого, як згусток думок про сутність того, що твориться на землі», зауважує Степан Карачко [5]. І хоча художник відчував свою недосвідченість, ця ікона не довго залишалася в майстерні. Такі були його перші кроки. І вже набагато пізніше Дмитро Кривавич говорив про Бідняка: «Це – титан українського іконопису ХХ століття. Сильнішої індивідуальності в сакральному мистецтві нашого часу не маємо. Думаю, що творити такі шедеври може тільки багата на красу – і красу неземну – людина, якій є доступним інший висотний світ. Творчість цього геніального Маєстро – різноманітна за жанрами, унікальна складною технікою виконання та багата палітрою кольорів. Вона настійно вимагає глибокого всебічного вивчення. Ми ще не знаємо, ким є для нас Микола Бідняк, не усвідомлюємо, поруч із ким ходимо» [2].

Митець впевнено синтезує візантійське мистецтво та давньоукраїнський іконопис. Він створив власне бачення сучасного іконописного образу. Весь час у Канаді працював над розписами іконостасів українських церков. Він розписав іконостаси для храмів Канади у містах Калгарі (1954), Ошаві (1965), Кітченері (1979). Для української церкви Преображення (м. Кітченер) намалював вісімнадцять ікон у візантійській стилістиці. Все це впливало на рішення образів, що наділялися глибокою духовною силою, емоційністю, живописністю. Суворий погляд очей Христа Вседержителя пронизує глядача в іконі 1964 р. Цей твір примітний сміливим експериментом майстра. Спеціально зістарений фон ікони контрастує з майстерно і делікатно прописаною постаттю Христа. Дрібні прориси на лику та на складках одягу акцентують увагу на погляді та благословляючому жесті правої руки. Так само й образ архистратига Михаїла в Миколи Бідняка (1980 р.) – образ мужнього воїна, вольового, сильного, непохитного [5]. Вражає у цьому творі, зважаючи на фізичні вади художника, детально промальовані декоративні крила Михаїла, його обладунки, орнамент на піхві меча. Постаці Христа й Богородиці (в іконі Одигітрія 1972 р.) – переконливі, сповнені внутрішнього світла, чітко виділяються на золотому декорованому рапортним орнаментом тлі. Особливу увагу звертають на себе лики святих – врівноважений погляд очей, які випромінюють добро. Привертають увагу й тонкі руки постацій, із довгими пальцями, які ніби прагнуть пригорнути до себе весь світ. В знаковій іконі «Три Марії» іконописець взяв за основу три Богородиці – візантійського зразка, католицького і київської Оранти – закликає нас до духовної єдності навколо вічних людських цінностей та соборності України [5]. Майстер об'єднує три класичні іконографічні типи Богородиці (Оранту, Елеуса, Одигітрію), які втілюють основні надії і очікування вірних – молитву, любов, вірність обраному шляху. В церкві в Ошаві М.Бідняк створив дві великі композиції на історичну тему – «Хрещення Русі» та «Коронація князя Данила Галицького». А ще одну зі своїх ікон – «Плащаницю» – виконав на замовлення для Папської колекції у Ватикані.

Зауважимо, що зважаючи на фізичні вади, художник малював настінні композиції на полотні з подальшим наклеюванням на стіну (оскільки йому тяжко було щораз підніматися вгору, остерегаючись впасти з небезпечного риштування). Тому творчість Миколи Бідняка у церковному мистецтві можна назвати своєрідним мистецьким подвигом. Його називали «Митцем від Бога», «Титаном духу», «Титаном українського іконопису другої половини ХХ століття». Ієромонах Севастіян Дмитрух, говорив: «Микола Бідняк дотримувався канонів сакрального мистецтва в малюванні ікон, але водночас випрацював свій стиль. Поєднав стиль неовізантинізму та модернізму й не втратив духу ікони. Коли в Україні не можна було малювати ікони, він це робив за межами України. Маємо неоціненний скарб другої половини ХХ століття, який творив Микола Бідняк» [6].

Львів надихнув митця на створення картини-ікони «Ангел над Львовом», яка стала своєрідним символом міста. Ангел з золотою трубою в руках та великими крилами немов своїм покровом охороняє Львів, пролітаючи над його вежами й банями церков. Ще один відомий твір Миколи Бідняка «Чорнобильська Богоматір» – шедевр, в якому сконцентровано всі переживання митця за долю української землі. Образ Богоматері, з почорнілим від смутку ликом, іконописець подає стривоженим і скорботним. Богородиця зігнулася від болю і відчаю. Однак у цій постаці прочитується мужність і зібраність й готовність прийти на поміч своїй нещасній скаліченій землі й людям, захистити їх, заступитися. Про це нам промовисто розповідає посу-

дина з пахощами у правій руці, яку художник вкладає Богородиці. Цими ефіриними оліями намащували тіло її мертвого сина, віруючи, тому Божа Матір допоможе нимивилікувати землю Чорнобиля і перетворити її знову на придатну до життя. На її хітоні зверху – знак атома, на обох плечах – знаки радіаційної небезпеки. Чорнобильська Мадонна попереджує про глобальну ядерну небезпеку, беручи на себе наш біль. «Чорнобильську Богоматір» митець подарував Національному художньому музею України в Києві [6]. Такі вкраплення історичних подій сучасності у класичні іконографіні сюжети загалом були притаманні історичному розвитку українського церковного малярства.

Своє слово про Миколу Бідняка висловив і відомий львівський мистецтвознавець Володимир Овсійчук, який працював поряд з маестро на кафедрі у Львівській академії мистецтв: «Для України він – явище незвичайне, об’ємне і масштабне. Жив інтересами нашої історії, емоціями. Його весь час хвилював неспокій. Йому треба було пережити трагедію фізичну, аби здобути моральну перемогу» [6]. Проблема навчання митців у галузі церковного мистецтва є нагальною для України і це добре розумів М. Бідняк, повернувшись у 90-х роках в Україну до Львова. Тому логічною була викладацька діяльність Миколи Бідняка це ще один вагомий штрих до портрету цієї світлої постаті в контексті українського церковного мистецтва.

Зауважимо принагідно, що на території Західної України вже більше двадцяти років доволі успішно працюють різні світські та церковні заклади, які готують фахівців у галузі образотворчого та декоративно-ужиткового церковного мистецтва. Як зазначає Р. Василик, такі спеціалісти є вкрай необхідні, бо: «...через брак спеціалістів за справу нині беруться випадкові люди, які перемальовують вцілілі ще за часів атеїстично-більшовицького періоду роботи в храмах таких відомих майстрів пензля, як К.Устияновича, А.Монастирського, М.Осінчука, П.Ковжуна, М.Сосенка, М.Бойчука, В.Дядинюка, безіменних художників, що становлять величезну мистецьку цінність. Некомпетентність громади, а подекуди й духовних осіб, особливо у віддалених районах, їхня безвідповідальність, призводять до жахливих наслідків. Так, на Дрогобиччині, вже в час незалежності, було спалено ікони, передані громаді Національним музеєм у Львові» [1, с. 236].

Львів – місто давніх культурно-мистецьких традицій, зокрема й у галузі церковного мистецтва, що було добре відомо М. Бідняку. Тому логічним було запрошення маестро до викладання у академію. За часів незалежності власне тут відкривається кафедра сакрального малярства Львівської національної академії мистецтв. Концепція діяльності кафедри, яку розробив на початку 1990-х рр. професор Роман Василик, передбачає реалізацію довготермінової програми відродження і розвитку українського іконопису з його самобутньою стилістикою, а також з відомих причин знищеної вікової традиції суміжних жанрів сакрального мистецтва – сакральної металопластики, священничого одягу, золотого шитва, мистецтва книги, сницарства тощо [3]. Наприкінці 1980-х власне Роман Василик уперше у Львівській академії мистецтв упровадив до навчальних програм завдання на сакральну тематику. В 1990-х роках став одним із ініціаторів відновлення школи іконопису при монастирі студитів у Львові. Ініціював та створив у 1995 р. першу в Україні кафедру сакрального мистецтва [4].

Творча робота викладачів та студентів кафедри сакрального малярства здійснюється за такими основними напрямками, як художнє оформлення інтер’єрів сакральних споруд (поліхромія храмів), виконання творів сакрального мистецтва в техніках настінного малярства, мозаїки, вітражу, іконописних творів, станкове малярство, виставкова діяльність. Підготовку фахівців сакрального мистецтва від часу заснування кафедри здійснювали провідні фахівці – М. Бідняк, К. Звіринський, В. Овсійчук, о. Л. Пушкаш; Р. Василик, М. Кристопчук. Для викладання в різний час запрошувалися авторитетні науковці й теологи. До викладацької роботи були залучались фахівці в галузі сакрального мистецтва – К. Маркович, Р. Кислий, С. Юзефів, Л. Скоп, Р. Косів, Л. Яцків, І. Шабан [3]. Дипломні та курсові роботи студенти кафедри найчастіше виконують на реальних об’єктах. Це, зокрема, проекти, вітражі, поліхромії, ікони для церков у Перемишлі (Польща), Нансі (Франція), храму Різдва Пресвятої Богородиці та церкви Святого Духа у Львові, меморіальної каплиці пам’яті полеглих вояків УПА в с. Білий Камінь (Золочівський район на Львівщині), каплиці ВМС України в Севастополі, реставрація твору видатного художника першої половини ХХ ст. Антона Монастирського в храмі Преображення Господнього в м. Бориславі тощо.

Відомо, що до такого вражаючого здобутку студентів та викладачів кафедри немало зусиль доклав й Микола Бідняк. Ті студенти, що чули його лекції і ставали учнями кафедри сак-

рального мистецтва Львівської академії мистецтв назавжди мають в серці відбиток пам'яті митця. Бо мати за вчителя успішно практикуючого впродовж півстоліття майстра українського церковного мистецтва це, звичайно, престижно й відповідально. За відгуками спудеїв художник був надзвичайно вимогливий до студентських робіт, як, зрештою, й до себе. Маєстро відмовлявся від оплати праці на користь академії, ще й призначає стипендії обдарованим студентам, надає матеріальну допомогу малозабезпеченим. Спонсорує академії видавництво журналу «Академічний вісник». Започаткував був престижну стипендію для найбільш здібних студентів Академії мистецтв у Львові. Він загалом протягом життя постійно дбав про українську творчу молодь у Бразилії, Канаді, США, опікував будинки для престарілих, сиріт, студентів, учнів.

В Україні працював задля її майбутнього. Його підтримки потребували і учні дитячої Академії мистецтв у Підбужжі (Львівська область). Шевченківську нагороду поділив між Львівським фондом культури, журналом «Українська культура», музеєм у Лаврі. Під час фінансової кризи підтримав Наукову бібліотеку ім. В. Стефаніка у Львові. Мав мрію створити фундацію для здібних студентів-інвалідів.

Висновок. Микола Бідняк був одним з провідних майстрів церковного мистецтва української діаспори Канади. У своєму творчому методі він влучно поєднував риси візантійського церковного мистецтва з кращими особливостями середньовічного українського іконопису. Власне іконописними творами, в яких збережено дух середньовічного українського малярства, однак трактованими сучасною мовою, Микола Бідняк зробив значний внесок у розвиток українського церковного мистецтва др. пол. ХХ ст. Особливо важливим є те, що свої практичні та теоретичні вміння протягом декількох років він мав змогу передати студентам кафедри сакрального мистецтва Львівської академії мистецтв, яка на сьогодні провідною інституцією у галузі підготовки професійних майстрів-практиків у сфері церковного мистецтва. Своім життєвим прикладом, високою професійною майстерністю і силою духу Микола Бідняк успішно розвивав теоретичні та практичні засади сучасного українського іконопису.

1. Василик Р. Роль сакрального мистецтва у вихованні молоді довузівського навчання / Роман Василик // Вісник Львівської академії мистецтв : зб. наук. пр. : Спецвипуск. Мистецька школа напередодні III-го тисячоліття / за ред. Р.Т. Шагала. – Львів : Українські технології, 1999. – С. 234–238
2. Єгорова І. «Ангел у леті», не дай нам забути митця! [Електронний ресурс] / Ірина Єгорова. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/taym-aut/angel-u-leti-ne-day-nam-zabuti-mitcya>. – Назва з екрана.
3. Кафедра сакрального мистецтва ЛНАМ. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.lnam.edu.ua/departments/ua/3/16/103>.
4. Ключковська І. Роман Василик. Шлях до ікони [Електронний ресурс] / Ключковська І. – Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/uk/article/cuspilstvo/roman-vasilik>.
5. Крачко С. Малюючи вустами духовну красу світу [Електронний ресурс] / Степан Крачко. – Режим доступу : <http://bukovina.biz.ua/news/2271>. – Назва з екрана.
6. Музичук Н. Життєвий подвиг Миколи Бідняка [Електронний ресурс] / Надія Музичук. – Режим доступу : http://www.hromada.hu/2011/nom_113/ukrznavstvo/bidnyak.html. – Назва з екрана.
7. Степовик Д. Сучасний іконопис діаспори [Електронний ресурс] / Дмитро Степовик. – Режим доступу : <http://uop.net.ua/dmytro-stepovyk-suchasnyj-ukrajinskyj-ikonopys-diaspory>. – Назва з екрана.

В статтє осуществлен анализ творчества известного художника украинской диаспоры М. Бидняка. Его фигура является связующим звеном между церковным искусством украинской диаспоры и современным украинским церковным искусством. Основное внимание сосредоточено на его произведениях в отрасли церковного искусства и преподавательской деятельности на кафедре сакральной живописи Львовской академии искусств в последние годы своей жизни.

Ключевые слова: религиозное искусство, церковное искусство, учебные заведения, украинская диаспора

This article analyzes the many creative facets of a body of work by a very well known Ukrainian artist, M. Bidnyak. His work bridges the gap between the old, classical style of Ukrainian religious art and modern religious expression. Special attention is centered on his role as an educator and mentor during his tenure at Lviv Academy of Arts in the years prior to his passing

Key words: religious art, church art, schools, Ukrainian diaspora.

ФІЛОСОФІЯ, КУЛЬТУРОЛОГІЯ, ПСИХОЛОГІЯ, МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

УДК 78.071.1 (477)

Алла Терещенко

МОДЕРНІСТСЬКІ ЗАСАДИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЕУТВОРЕННЯ В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ЗАХОДУ ТА СХОДУ УКРАЇНИ: СПІЛЬНА МОВА ТА РЕГІОНАЛЬНІ ДІАЛЕКТИ

У статті розглянуто становлення в умовах перших десятиліть минулого століття нових векторів кантатно-ораторіальної творчості. На прикладах аналізу вокально-інструментальних творів видатних композиторів України, ще розділеної кордонами різних імперських держав – Заходу («Українське весілля» В. Барвінського, сл. народні) та Сходу («Зима» Л.Ревуцького, перша частина циклу «Щороку», сл. О. Олесь), визначено інноваційні засади творчих процесів, що утверджували, в річищі потужного прояву в мистецтві національної ідеології, концепти європейського модернізму.

Ключові слова: кантатно-ораторіальна творчість, модернізм, неофольклоризм, В. Барвінський, Л. Ревуцький.

Заявлена в назві статті проблема є вельми масштабною, тому й потребує уточнення параметрів її висвітлення. В центрі уваги – постаті двох знакових для української культури композиторів – Левка Ревуцького та Василя Барвінського, на творчості яких, періоду перших десятиліть минулого століття, виразно позначилися ознаки модернізму.

У колі спостережень – два твори великої вокально-інструментальної форми, написані ще зовсім молодими композиторами майже синхронно, однак в розмежованих, на той час, державними кордонами країнах Заходу та Сходу України: в Галичині – «Українське весілля» В. Барвінського та Наддніпрянщині – вокально-симфонічний цикл «Щороку» Л. Ревуцького, зокрема його перша частина «Зима», остаточно завершена і оркестрована автором. Оскільки розгляд цих композицій спрямовано на виявлення спільного та специфічного, насамперед про те, що поєднує ці твори та їх авторів.

По-перше, названі композиції були створені в річищі стильових прикмет часу, визначеного в мистецтвознавчій літературі як *fin de siècle*, у вирі найрізноманітніших проявів європейської стилістики. Обидві мають не лише історичне значення, презентуючи дивовижний музичний феномен українського модернізму – поміркованого відгалуження авангарду, що кілька десятиліть поспіль в нашій культурі переслідувався, викорінювався, або просто замовчувався, але й значну художньо-мистецьку вартісність. Саме в цьому річищі, поряд із іншими стильовими орієнтирами, відбувалося формування такого помітного спрямування як неофольклоризм, що у загальноєвропейському контексті особливо переконливо увиразнювали такі метри, як Ігор Стравинський та Бела Барток¹.

Зазначимо, що неофольклоризм у незалежних державах Європи, залишаючись оберегом національного, мав дещо інші виміри. Виступаючи складовою багатовимірною стильового спектру модернізму, що альтернативно змінив усталену модель романтизму, це стильове відгалуження знаходить нові естетичні та стильові вектори, гранично оновлює музичну мову та композиційні структури, при цьому, фольк (народне) – як початковий імпульс образного змісту, поступається авангардному композиторському втіленню цього змісту. Натомість, формування базової парадигми неофольклоризму в українській музиці відбувалося в річищі помітної активізації ідеології національного відродження і було щільно пов'язано з соціокультурною ситуацією як на Сході, так і на Заході країни. Його провідну тенденцію склала усталена романтизмів тенденція звернення до специфічних ознак фольклору, як засобу музичної національної самоіндифікації, а модернізацію визначило інноваційне композиторське опрацювання цих ознак. До того ж, утвердження модернізму в українському мистецтві мало ще одну відмінність. Залучення до власної творчості європейського досвіду відбувалося у «прискореному темпі» його опанування, «вписування самих себе у європейський музичний контекст». На цьому наго-

¹ Ігор Стравинський – композитор українського походження, до Першої світової війни жив у власному маєтку на Волині (в Усти-Лузі), його творчість була добре знаною в Україні. Натомість Бела Барток підтримував дружні і творчі стосунки більшою мірою із митцями Львова, зокрема, з відомим фольклористом, академіком Ф. Колесою та його сином, композитором і диригентом М. Колесою.

лошує О. Козаренко, роблячи висновки, що «етноцентризм українського модерну, романтичний «акцент» в естетичному пережитті дійсності зумовили поміркований (у сенсі новацій) характер української музичної продукції першої третини ХХ століття, особливо виразний на тлі екстрем західноєвропейського музичного модерну» [1, с. 134, 146–147].

По друге, і це мабуть є головним в тогочасній строкатій стильовій ситуації української музичної культури, обидва твори увиразнює національний почерк. Вже в романтизмі ХІХ ст. в музичному мистецтві західноєвропейських країн, зокрема й України, звернення до етнотрадиції – прадавньої історії, образів, звичаїв, обрядовості, форм та семантики народної творчості були ефективним засобом впливу на суспільну свідомість. Національний аспект продовжує бути особливо важливим для гуртування української спільноти, що невдовзі, об'єднавши зусилля всіх регіонів, рішуче виявила своє прагнення до незалежності і самостійності. Українська ідея на зламі епох не втрачає динаміки, інспіровані нею імпульси майже до кінця 20-х років активно живила культурні запиту суспільства, а прагнення до автентичності, що розумілося як орієнтація на прадавні джерела та більш наближену до нашого часу народну культуру, забезпечувало, по обидві сторони Збруча, самобутність і неповторність творів.

Врешті, обох митців єднає високий рівень і різносторонність професійного вишколу¹. До того ж, обидва були не лише композиторами, але й концертуючими піаністами, науковцями, критиками, педагогами, суспільними діячами і, в умовах буремної та непередбачуваної епохи, представляли авангард української духовної еліти.

Спільні ознаки єднають не лише творчість, але й долі композиторів. Протягом значного часу, з різних причин, в основному ідеологічних, зазначені твори були позбавлені виконавської практики та вилучені з наукового обігу, значна частина нот творчої спадщини втрачена, а її геніальних авторів, у різний спосіб, морально і фізично переслідували жорстокі реалії радянської дійсності².

Зосереджуючись на суто творчих процесах, свідомо оминаємо, підтвержені в науковій літературі численними фактами, щирі й приязні стосунки композиторів, спільні художньо-естетичні настанови в оцінках музичної творчості³.

Імпульсом для творчості обох композиторів стала тогочасна виконавська практика – могутній сплеск хорового руху, значне посилення його соціальних функцій. За цих умов, по обидві сторони Збруча, лідером у жанровому просторі, здатним найбільш переконливо виразити національну ідею в контексті нового мистецького світосприйняття реалій, стає мобільна масштабно розгорнута хорова форма, що, поряд із прагненням до подальшого розвитку національних засад, демонструвала перманентні впливи естетичних пошуків тогочасної західноєвропейської культури.

Інтерес до автентики представників молодшої генерації українських композиторів того часу, як східного, так і західного регіонів країни, увиразнювався у різних естетичних вимірах її сприйняття, що значно розширювало виражальний спектр – від підкреслено автентичного цитування до художніх метафор, прихованих алюзій, символів, інтуїтивно-чуттєвих рефлексій тощо. У літературі та мистецтві прикметним стає акцент пантеїзму світосприйняття, відтворення гармонічної єдності людини з природним довкіллям, міфологічних уявлень тощо. Ці ознаки знаходили особливо переконливе втілення у тогочасній українській поезії: П. Тичини, М. Вороного, О. Олесья, на західноукраїнських теренах – Б.-І. Антонича, Б. Лепкого та інших. Оскільки константною жанровою ознакою творів, що розглядаються є вербальність, у В. Барвінського – це народно-пісенна основа, у Л. Ревуцького – авторська поезія – їх ознаки суттєво позначилося на

¹ Л. Ревуцький був учнем Р. Глієра (народженого в Україні представника Московської школи) і послідовником лисенкової школи, В. Барвінський – навчався у Львові у відомого піаніста Вілема Курца та в Лейпцігу, у чеського композитора Вітезслава Новака, учня Антоніна Дворжака.

² В. Барвінського, тоді ректора Львівської державної консерваторії, разом із дружиною, дочкою І. Пулія, було заслано на 10 років на каторгу до Мордовії, а його творчу спадщину було знищено. Л. Ревуцький болісно пережив родинну трагедію – жорстоке вбивство улюбленого старшого брата та його дружини агентами НКВС, що занадто рано призупинило його творчу діяльність. Значна частина нот Л. Ревуцького згоріла під час війни. Про це див.: Кузик В. Дмитро Ревуцький. Репресований посмертно. Ще раз про «міфотворчість радянських істориків // СЛОВО Просвіти. – 2006. – Ч15. – 13–19 квітня.

³ Докладно про це див. в розвідках Б. Фільц. Левко Ревуцький і митці Галичини (с.49–58) та В. Грабовського. Василь Барвінський в колі Ревуцьких (с.82–88). // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії / зб. наукових праць ІМФЕ НАН України, №15. (упорядник В. Кузик). – К., 2015.

пісенно-інтонаційній, ладо-гармонічній, метро-ритмічній, тембрально-фонічній виражальності творів.

У річищі пошуків синтезу національної традиції та ознак модерної стилістики, де, поряд із неонародництвом, увиразнювалися прикмети символізму, імпресіонізму, сецесії, експресіонізму тощо, задумує «Українське весілля» В. Барвінський, залучаючи до виражальності тематизм обрядових пісень галицького краю, позначених особливо виразним місцевим діалектом та Л. Ревуцький, звертаючись до творчості Т. Шевченка (кантата «Хустина») та напрочуд популярної в ті роки модерністської поезії Олександра Олеся, зокрема його поеми «Щороку», у якій, за Т. Гундоровою, «основа світовідчуження, з характерним апокаліптичним протиставленням тлінного минулого і безкінечного», реалізується «в тонкій духовно-дисгармонійній і водночас рухливо-змінній архітектоніці, ... в пантеїстичному універсумі голосів природи, людини та історії» [2, с. 14].

Щодо підходів до вирішення наскрізного розвитку драматургічних засад великої вокально-інструментальної форми, що забезпечують її цілісність, то В. Барвінський спрямовує драматургічний розвиток двох частинного циклу «Українське весілля», за жанровим визначенням автора «музично-етнографічні картини», до сценічно-театральної специфіки [3]. До порівняння, задумана як чотирьох частинний цикл композиція «Щороку» Л. Ревуцького, відтворює жанровий нахил також до оперно-театральної специфіки, із значним акцентом симфонічно-оркестрових засобів, «на кшталт хорової опери», – зазначає В. Кузик [5, с. 32].

Натомість, генеза присутніх у цих творах ознак неофольклоризму має певні відмінності. Так у В. Барвінського ці ознаки визначилися ще під час празьких студій в класі професора Вітеслава Новака, який послідовно, однак при цьому, дуже тактовно й обережно «підштовхував» свого студента до модерного опрацювання національних джерел. Як згадує композитор у своїх Замітках, – «Новак заставив мене студіювати українські народні пісні і гармонізувати їх не з точно випрацьованим голосоведенням, а тільки, так сказати б, «підмальовувати гармонічне тло» [4, с. 136–174]. Саме неофольклористичне спрямування творчості композитора особливо переконаливо доводить розпочата у Празі масштабна, розгорнута, в двох частинах вокально-симфонічна композиція «Українське весілля», остаточно завершена у Львові в 1917 році. Базисною основою твору стала пісенно-поетична творчість весільного обряду, чи не найбагатшого, за жанровими витоками, народного дійства, що органічно поєднало хоровий і сольний спів, інструменталізм, моменти театральності, хореографії, символіку народно-ужиткового мистецтва.

Зберігаючи канонічну послідовність перебігу традиційної весільної церемонії, зокрема її початкового, особливо важливого епізоду запрошення коровайниць (перша частина твору) та ритуал випікання короваю (друга частина), композитор акцентує увагу не стільки на відтворенні змістовних моментів обряду, скільки на особистісній, емоційній рефлексії їх сприйняття. «Дві музично-етнографічні картини є цілком свobodним опрацюванням декількох пісень (із виданого ще за царської Росії, мабуть, в Одесі збірничка українських народних пісень «Українське весілля» (видавцем мабуть був Єдлічка), з метою передати «настрої» українських весільних пісень у дещо ширше розроблених формах», – пише композитор у згадуваних Замітках.

Зміст першої частини – автор визначає її як «вокально-інструментальна прелюдія» – змальовує початок обряду, коли за традицією, батьки наречених, запрошують для випікання весільного короваю щасливих у шлюбі жінок – коровайниць.

У другій частині циклу (тричастинна форма скерцо) контрастно співставляються різнохарактерні епізоди – святковий, пісенно-танцювальний, жартівливий («Помела, дружбонько, помела...») та сумно-печальний, драматично забарвлений епізод «Зійшов місяць, зійшов ясний...» (у своїх «Замітках» автор визначає його як «вокально-сольний квартет»), де використано інтонації традиційних в українському весільному обряді тужливих сирітських пісень, що посилюють відчуття смутку, розпачу. Подібне контрастне співставлення тематизму привносить до радісної пісенно-танцювальної образно-емоційної палітри нову драматичну барву, активізує дієвість драматургічного розвитку, що, врешті, й увиразнює театральньо-видовищний аспект твору.

Звертаючись до традиційно синкретичного народно-обрядового жанру, композитор залучає до виражальності семантично усталений виражальний комплекс весільно-обрядового пісенного фольклору. Однак, при цьому, демонструє значний обсяг фольклорних зацікавлень, органічно поєднує ознаки національного різнохарактерного мелодизму – властиві обрядовому

дійству архаїчні і більш пізні народно-пісенні поспівки, регіональні особливості різних пісенних варіантів, що побутували на Галичині. Ці ознаки органічно асимілюються з новітніми засадами музики пізньоромантичної орієнтації, засвоєними ще під час навчання в Празі. Акцентується увага на новій манері відтворення музично-поетичного, мовно-речитативного інтонування, ускладнюється ладо-гармонічна складова хорової та оркестрової звучності (в першій редакції – двох фортепіано), композитор вільно оперує варіативним та поліфонічним розвитком тематизму, суттєво збагачує метро-ритмічну організацію матеріалу. Подібна світоглядна позиція молодого В. Барвінського підтверджує справедливості характеристики композитора, як «своєрідного «предтечі» українського модерну в музиці» [6, с. 190].

Дещо інший підхід до формальних і жанрово-стильових ознак виявляє створена у 1923 році вокально-симфонічна композиція Л. Ревуцького «Зима». Її смислові комплекси актуалізують симультанна взаємодія матеріального і духовного, а картинність зображувального ряду метафорично відтворює як природні явища та особистісні чуттєві прояви їх сприйняття, так і психологізм осмислення людського буття. У контрастних епізодах цього твору композитор прагнув втілити романтично-символічну образність, у різний спосіб визначену пантеїстичним сприйняттям явищ природи, настроїв та уявлень, пов'язаних із перебігом річного коловороту.

Пізньоромантичні ознаки твору, зокрема, не без впливу вагнерівських оперних засад та інструменталізму К. Дебюссі, ускладненість гармонічних засобів, гранична насиченість оркестрової фактури, значний діапазон контрастної динаміки та тембральної палітри, приховуючи внутрішній контраст, посилюють напругу, драматичну експресію, стимулюють розвиток тематизму. А в ліричному контексті – привносять до музичного висловлювання модерний флер, розмитість чітких контурів, своєрідне музичне сфумато - сприйняття реалій ніби крізь заткане морозним інеем віконне скло, що породжує аналогії з естетичними вимірами творчості французьких імпресіоністів.

Хоча за жанровими ознаками «Зима» наближується до ліричної кантати-поєми, її композиційна структура представляє форму рондо-сонати, де головна тема – сповнена радісним подивом хорова заставка («Снігу, ой снігу якого!»). Надалі, ця тема в загальній будові композиції виконує ще й функцію рондального рефрену, тричі проведеного в основній тональності. Натомість, побічна тема представлена епізодом соло мецо-сопрано («Наче тут паслися гуси») [2]. До того ж, фрагменти із сольною звучністю (solo мецо-сопрано з хором та solo тенора) в загальній будові твору виконують функцію двох розгорнутих епізодів і найбільш переконливо увиразнюють театралізовані ознаки його драматургії.

Намічені в рефрені символічні асоціації зимової природи з реаліями сільського життя (вкриті снігом «гори, степи і долини», що нагадують «свитку з найбільшої вовни») продовжуються в першому сольному-хоровому епізоді (Menu moso), де зимові пейзажі сприймаються то як «білий гусячий пух», то як «хвилі вишневого цвіту». Врешті, в цьому таки символічному ряду, вирізняється майже реалістичне, унаочнене відтворення образу-персонажу дівчини-багатирки», яка «всюди розкидала рядна й полотна», – випраний, вибілений шлюбний посаг.

Образ молоді селянської дівчини стає центром всієї композиції, оскільки певною мірою, символічно персоніфікується з узагальненням образу Зими. «Зима – богатирка свавільна і горда»... Мороз – ніби парубок, який «в'ється, ...стискує руки, і в щоки цілує», – коментує поетичний задум О. Олеся О. Кушнірук [7, с. 107]. Метафоричність поєднання в художньому образі-персонажі життєвої реальності та символічного узагальнення, відтворює пряма мова дівчини-багатирки, проте, композитор озвучує її не сольним, а хоровим співом: основна тема звучить спочатку в партіях перших та других сопрано, на тлі протяжних вигуків «Гей!» у інших хорових голосах (ланцюгове дихання – басів, альтів тенорів, на квінтовій опорі Es), а в подальшому розвитку – вона викладена щільними акордами поділених div. всіх хорових партій.

Сюжетний розвиток образу пов'язаний також із сутністю веснянкової обрядовості, що символізує пробудження життєдайних сил землі та початок подружнього життя, як продовження людського роду. Поступове насичення хорової звучності увиразнює прикмети життєво-реалістичного, експресивного образу працелюбної сільської дівчини. В кульмінації його розвитку проступають ще й певні ознаки еротики (дівчина мріє про чуттєве кохання – парубочі обійми, поцілунки). Напруженість, екзальтацію почуттів героїні підкреслюють висока теситура хорового унісону сопрано і тенорів, експресивну звучність якого підсилює оркестр – акцентовані, на динаміці ff септакорд малотерцової будови та наступні хроматизовані вертикалі оркестрового tutti.

У другому епізоді – *Piu tranquillo* (соло тенора), що контрастує із попереднім, зимовий пейзаж змальовує не реальна картинність, властива естетиці пантеїзму, а трансформований образ природи, символічно відтворений у її «зимових снах». Крихка грань реального та фантастичного єднає світ людини та природи, якій сняться «прозоре море», «дно його яснозелене», «хвилі чи хмари над ним», «ночі в серпанках сріблястих», «зорь тихосіяні лампади» тощо. Психологічний підтекст цих снів-спогадів символізує мрію, чекання, надію на радісні зміни не лише у часовому колообігу, але й в людському житті. Реальний час також визначає образ-алегорія тенорового соло: ірреальний мірошник «сіє крізь хмари муку», засипає землю снігом. У тематизмі цього епізоду відверто відчутні імпресіоністичні рефлексії: образи сну втілюють стишена звучність, баркарольні фігурації оркестру, насичені хроматикою вишукані гармонічні комплекси, складні політональні поєднання, хроматичні зсуви секвенцій тощо.

Початкову фразу останнього проведення хорового рефрену повторює оркестрове *tutti*, його акорди звучать могутньо, *markatissimo*, на *ff* (головна кульмінація всього твору). Однак напруга інструментальної звучності поступово згасає. Стишені звуки хору на тлі прозорих оркестрових тремоло і поступово затухаючої динаміки (до *ppp*), узгоджуючись із поетичною образністю («в білих снігах потонули гори, степи і долини») завершують композицію майже реальним відчуттям тиші застиглого зимового пейзажу.

Розпочате в 1914 році «Українське весілля» Василя Барвінського у завершеній авторській редакції вперше було виконано у Львові в 1917 році. Після прем'єри твір більше не виконувався. Вповні завершена у 1923 році вокально-симфонічна композиція «Зима» Левка Ревуцького, зміст і характер якої увиразнює художній задум задуманого циклу «Щороку», вперше прозвучала в Києві та Чернігові вже в другій половині минулого століття¹.

Вокально-симфонічні твори В. Барвінського та Л. Ревуцького довгий час не могли вповні реалізуватися, однак, пошуки композиторами суголосної добі модернізму інноваційної семантики, відчутно намітили в українській музиці вектор подальшого розвитку модерністського спрямування, що, на жаль, на кілька десятиліть перервали жорстокі реалії радянської дійсності.

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 286 с.
2. Гамкало І. Миттєві спілкування з композитором / І. Гамкало // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових праць ІМФЕ НАН України, №15. / упорядник В. Кузик). – К., 2015. – С. 62–70.
3. Гундорова Т. Історія української літератури. XX ст., у двох книгах / Т. Гундорова, ред. В. Дончик. – Кн.1. – К., 1994. – 781 с.
4. Барвінський В. Коментований список творів (замітки композитора). // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / упорядник В. Грабовський. – Дрогобич, 2004. – 256 с.
5. Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький / В. Кузик. – К., 2011 – 89 с.
6. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль, 2000. – 340 с.
7. Кушнірук О. Левко Ревуцький та імпресіонізм / О. Кушнірук // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії : зб. наукових праць ІМФЕ НАН України, №15 / упорядник В. Кузик. – К., 2015 – С.106–115.

В статтє рассмотрено становление в условиях первых десятилетий прошлого столетия новых векторов развития кантатно-ораториального творчества. На примерах анализа вокально-инструментальных произведений композиторов Украины, ещё разделённой границами разных имперских государств – Запада («Українське весілля» В. Барвинского, сл. народные) и Востока («Зима», первая часть цикла «Щороку», сл. О. Олеся), обозначены инновационные принципы творческих процессов, утверждающие, в русле мощного проявления в искусстве национальной идеологии, концепты европейского модернизма.

Ключевые слова: кантатно-ораториальное творчество, модернизм, неофольклоризм, В. Барвинский, Л. Ревуцкий.

¹ Виконання першої частини циклу «Зима» відбулося завдяки неабияким зусиллям відомих композиторів В. Кирейка та В. Степурка – учнів і послідовників Л. Ревуцького. Тоді ж було здійснено фондовий запис твору. Про це докладніше в ст. В. Кузик. Виконання творів Левка Ревуцького у програмах фестивалей Національної спілки композиторів України. // Вище згадана зб.: Українське мистецтвознавство. №15, с.169–174.

This article deals with the incipience of new vectors in cantata-oratorio art during the first decades of previous century. The innovational features of art processes are defined as the analysis of vocal and instrumental pieces of prominent Ukrainian composers, that were separated by two empires – Western conference (Vasyl Barvinskyi's «Ukrainian wedding», that is combined with folk text) and Eastern conference (L. Revutskyi's «Winter», the first part of «Every year» cycle, words by O. Oles). With help of these features, the concepts of European modernism have been established, as the strong display of national ideology.

Keyword: cantata-oratorio art, modernism, neufolklorism, W. Barwinskyi, L. Revutskyi.

УДК 792.54 (477)

Олена Немкович

ДЕЯКІ КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ ПЕРІОДИЗАЦІЇ ІСТОРІЇ КИЇВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ¹

Стаття присвячена концептуальним підходам до осмислення періодизації історії Київського оперного театру, який у другій половині 1920-х рр. почав розкриватись як сформоване в основних рисах щодо фахових засад, видової та національної специфіки українське мистецьке явище. Усвідомлення історичної масштабності вказаного явища визначає принциповість більш об'ємного й комплексно-цілісного підходу до наукового осмислення його хронологічного обсягу – розгляду цього театру як конкретного осередку й водночас одного з визначних явищ української культури.

Ключові слова: Київський оперний театр, історія, періодизація, концептуальні підходи.

Оперний театр для будь-якої національної культури – це одне зі свідчень її зрілості. Не випадково театральне мистецтво в різних його формах відіграло істотну роль у європейсько-українському національному процесі XIX ст., у тому числі у становленні української культури як суб'єкта світового культурного простору. Пізніше, коли в Україні сформувалася власна оперна культура, оперні театри, насамперед столичний, ставали одними з її своєрідних візиток під час репрезентації досягнень національного мистецтва за межами України. Попри гостру, часом справедливу критику, що подеколи звучала на адресу Київського оперного театру в пресі, він був на попередніх історичних етапах і залишається дотепер провідним центром оперно-балетної культури України. В умовах сучасної жорсткої конкуренції театрального ринку він є також одним із помітних осередків театрального мистецтва у світі, що викликає зацікавлення імпресаріо різних країн. Зважаючи на вищезазначене, природно, що мистецтво названого театру впродовж його тривалої історії було постійним предметом уваги в численних друкованих і рукописних матеріалах критико-публіцистичного, мемуарного, епістолярного та ін. характеру, а в останні десятиліття привертає також увагу музикознавців-науковців, аналізується, зокрема, в дисертаційних дослідженнях. Поміж авторів, публікації яких мають найбільше значення для осмислення історії цього визначного мистецького осередку української культури, варто назвати насамперед двох українських театрознавців-корифеїв. Це – Ю. Станішевський і Р. Пилипчук. Перший, як ніхто інший, знав Київський оперний театр «із середини», відчував кожну деталь театрального процесу всім своїм єством, володів колосальним фактичним матеріалом, здійснив видатний внесок у вивчення історії названого театру. Праці другого, зокрема унікальні джерелознавчі дослідження, присвячені українському класичному театрові XIX ст., мають істотне значення й для осмислення того періоду формування в Києві оперної культури. Адже, як відомо, національне оперне виконавство на перших порах формувалось у лоні національного музично-драматичного театру, тобто в синкретичній єдності з драматичним мистецтвом.

У сукупності праць різних дослідників сучасного й минулих поколінь, численних публікацій у періодичних виданнях вимальовується досить чіткий погляд на те, як Київський міський театр, що відкрився 1805 (за даними театрознавчих досліджень Р. Пилипчука [30] і Ю. Станішевського [40]) або 1807 (за даними досліджень із архітектури [44]) року, став спочатку російським оперним, а потім, власне, українським оперним. Так, до середини 19 ст. Київ здобув славу театрального міста, отже, в його культурній громадськості було сформовано потребу в театральному мистецтві, зокрема оперному й балетному. Адже в репертуарі діючих у першій половині XIX ст. у Київському міському театрі антреприз і багатьох гастролуючих труп поряд із драматичними й музично-драматичними творами були також опери й балети. Не випадково, коли Т. Борковський, який 1959–64 орендував нововідкритий (споруду старого, дерев'яного, театру, було знесено 1851 р. через її аварійний стан) міський театр, став включати до репертуару переважно драматичні твори, громадськість почала

¹ Цією статтею відкриваємо цикл за означеною темою.

вимагати відновлення оперних і балетних вистав. У зв'язку з цим київський генерал-губернатор дав розпорядження Т. Борковському запросити до театру італійську оперну трупу під керівництвом режисера, співака й антрепренера Ф. Бергера, антреприза якого вже в першому сезоні (1863 р.) поставила 14 опер – «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Ернані», «Трубадур», «Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді, «Дон Паскуале» Г. Доницетті тощо. Діяльність цієї антрепризи поклала початок постійним оперним сезонам у Києві, що відтоді перебували в центрі уваги київської культурної громадськості. Закріплення безперервної оперної традиції в цьому місті пов'язано з відкриттям 1867 р. у міському театрі Київської російської опери [після Ф. Бергера антрепризи в театрі тримали: Й. Сетов (1874–83, 1892–1893), М. Савін (1883 – березень 1889), І. Прянишников (1889–1892) та ін.], хоч на сцені театру ще тривалий час продовжували йти драматичні вистави. Українським оперним Київський міський театр став лише у ХХ ст. Спочатку його було націоналізовано: від 15 березня 1919 р. – це Державний оперний театр Української Радянської Республіки ім. К. Лібкнехта (Опера Української Радянської Республіки ім. К. Лібкнехта). Звернемо увагу на те, що тоді в назві театру вперше з'явилося слово «оперний», що було цілком закономірним, відображало наявність уже сформованої безперервної оперної традиції на сцені міського театру. Проте фактичне утвердження Київського оперного театру як українського ознаменовано відкриттям 1926 р. Київської державної академічної української опери.

Наведені факти дали підстави для існування різних поглядів щодо точки відліку історії Київського оперного театру, а отже, й щодо осмислення її хронологічного обсягу, відтак – і періодизації вказаного процесу. Так, колектив Київської опери відзначав 100-річчя театру 1968 р., тобто, на думку його представників, відправним пунктом історії театру є заснування в Києві постійної російської опери 1867 р. У працях Ю. Станішевського хронологічний відтинок до 16(29) вересня 1901 р., тобто до відкриття новозбудованого театру, що й нині існує на розі вулиць Володимирської і Богдана Хмельницького (раніше існуючу споруду 1896 р. знищила пожежа; проект нової споруди належав автору багатьох театральних споруд, петербурзькому архітектору В. Шретеру), осмислюється як 100 років передісторії цього мистецького центру [40]. Тобто власне його історія починається від названої дати. Щоправда, величезний емпіричний матеріал, влучні й глибокі спостереження над «передісторією» й, потім, історією Київського оперного театру, фактично, стверджують думку й про інші важливі етапи у формуванні театру – заснування в Києві постійного оперного театру в другій половині ХІХ ст., утвердження його як явища української національної культури впродовж перших десятиліть наступного століття. У статті «Оперы и балета театр», вміщеній в енциклопедичному довіднику «Київ», читаємо: «Открыт 1.Х.1926 на базе Оперы Украинской Советской республики имени Либкнехта, образованной 15.ІІІ.1919...» [28, с. 448]. Отже, єдиної точки зору щодо відправного пункту історії Київського театру опери та балету не існує. Не претендуючи в цій статті на створення детально розробленої періодизації історії названого театру, що є завданням окремого театрознавчого дослідження, однак, дозволимо собі висловити окремі міркування з цього приводу.

Безумовно, основою плюралізму поглядів щодо вирішення будь-якої наукової проблеми є світоглядні та пов'язані з ними концептуально-теоретичні й методологічні позиції дослідників. Однак, у цьому випадку, не можна не звернути увагу на відсутність спеціального розгляду базового щодо обраної проблеми питання: що потрібно вкладати в поняття «Київський оперний театр»? Це – насамперед конкретний мистецький центр, навіть пов'язаний із конкретною спорудою, чи явище оперно-балетної культури, чи одне й друге одночасно? Крім того, якої саме культури – оперно-балетної як такої, інонаціональної (хоч і на українських теренах) чи суто українських оперно-балетних традицій? Від характеру відповідей на вказані питання, залежить розуміння критеріїв визначення хронологічного обсягу історії цього театру та її періодизації. Приміром, якщо це лише мистецький осередок, до того ж нерозривно пов'язаний із конкретною спорудою, то відлік історії Київського оперного театру варто вести від 1901 р. Якщо Київський оперний театр – *насамперед* явище культури (хоч, безумовно, водночас конкретний мистецький центр, розташований у конкретному приміщенні), незалежно від того, українська вона чи інонаціональна, то історію Київського оперного театру потрібно вести від 1860-х рр. На сцені тодішнього, поки що синкретичного міського (на його сцені йшли як оперні, так і музично-драматичні спектаклі) театру вперше утвердилася постійна (хоч іще не українська – спочатку італійська, потім російська) оперна традиція. У зв'язку з цим показово, що названий мистецький центр іще не називався оперним, адже утвердження оперного театру в Києві в якості безперервної традиції, що була б чітко виокремлена з місцевої театральної культури, за історичною логікою, передувало появі мистецьких центрів із відповідною назвою. Якщо розглядати Київський оперний театр як мистецький осередок у контексті історії української культури –

усієї складності іманентного становлення її власного театрального мистецтва (спочатку синкретичного музично-драматичного, потім оперного, що вийшло на історичну арену на межі XIX–XX ст.), взаємодії місцевих та інонаціональних театральних, зокрема оперних традицій, відтак – як кульмінаційний пункт указанного історичного процесу, то з цього погляду точкою відліку історії названого театру можна вважати другу половину 1920-х рр. Тоді він уперше утвердився в статусі визначного національного центру оперно-балетного мистецтва, що своєю появою засвідчував наявність уже викристалізуваної на той час оперно-виконавської традиції в Києві, важливою складовою якої було українське оперне мистецтво, міцно вкорінене в питомий, національно визначений театральний контекст.

Вибір доцільної позиції щодо критеріїв розуміння історичного обсягу явища «Київський оперний театр» ускладнено й тим, що до 1926 р. різні річища формування оперної традиції в Києві були роз'єднані. Традиція, пов'язана з міським театром, тобто безпосереднім попередником сучасного Київського оперного театру, була переважно неукраїнською. З 1919 р. цей театр лише формально отримав назву Опери Української Радянської республіки, однак, по суті, він, як і раніше, залишався російським. Навпаки, альтернативна Київській російській опері українська оперно-балетна традиція до 1926 р. здебільшого не пов'язувалась із приміщенням міського театру, а розвивалась спочатку на сценах мандрівних драматичних труп (які виступали й у Києві), з 1907 р. – також Першого стаціонарного українського театру М. Садовського (тобто музично-драматичного театру), 1919 р. – в Українській музичній драмі в цьому місті. Отже, якою за таких умов є точка відліку історії Київського оперного театру? Крім того, питання періодизації історії Київського оперного театру щільно пов'язано з питаннями хронологічного співвідношення процесів становлення оперного, балетного, режисерського, сценографічного мистецтва в названому театрі тощо.

Наявність різних позицій щодо розуміння історичного обсягу явища «Київський оперний театр», складність театрального процесу в Києві, однак, ускладнюють пошук критеріїв визначення хронологічного масштабу історії Київської опери лише на перший погляд, насправді ж такий пошук полегшують. Адже множинність позицій щодо вирішення будь-якої проблеми в науці спонукає не лише до вибору серед них єдиної правильної, а й до пошуків ширшого погляду на предмет аналізу, де, можливо, будуть зняті протиріччя між різними поглядами, що розкриються як аспекти більш об'ємного розуміння обраного явища, а тому відкриються нові обрії його бачення. Саме таким чином в історії науки часто відбувалися примноження знань і пов'язані з цим досягнення нею дедалі вищих рівнів.

У вказаних різних позиціях щодо точки відліку історії Київського оперного театру, як уже згадувалося, «за кадром» присутні різні тлумачення явища «Київський оперний театр» – 1) як конкретного, просторово визначеного осередку оперно-балетного мистецтва; 2) незалежного від його національної приналежності явища оперно-балетної культури в Києві; 3) мистецького центру української національної культури. З метою визначення доцільної позиції для розуміння історичного обсягу, а відтак і відправного пункту історії аналізованого явища поглянемо на вказані тлумачення цього театру з точки зору вищезгаданої аксіоматичної думки про те, що наявність оперного театру в межах національної культури є одним із показників її зрілості. Це означає, що поява оперного театру підготовлена ходом його тривалого попереднього розвитку. Знаменуючи ж собою закономірний, кульмінаційний пункт об'єктивного історико-культурного процесу, він вбирає й асимілює всю повноту місцевих театральних традицій як у її інтровертивному, так і в екстравертивному аспектах. Тому, як кожне вершинне явище певних культурних традицій, оперний театр у своїх експериментах, прорахунках, досягненнях, передбаченнях майбутнього особливо виразно й масштабно фокусує в собі всі характерні конкретно-історичні риси мистецької картини світу. В ньому резонують провідні духовні течії, найхарактерніші тенденції розвитку й стильовий зріз художнього світу, конкретно-історичні особливості інфраструктури музичної культури, її найвищі злети й історично зумовлені помилки, характер співвідношення з інонаціональними культурами, історична динаміка названих чинників тощо.

Зокрема, виникнення Київського оперного театру як мистецького осередку є однією з вершин типологічного загальноукраїнського театрального процесу, що рельєфно простежується й у театральному житті Києва. Мається на увазі низка складних трансформацій від синкретизму музичного, драматичного, хореографічного аспектів в українському музично-драматичному театрі через поступове визрівання в його лоні художніх принципів оперного мистецтва до відповідної фахової диференціації, виокремлення української оперної та балетної традиції як відносно самостійних. Водночас навчання митців, які виступали в Київському театрі, в Росії і на Заході, праця на його

сцені, поруч із представниками інонаціональних антреприз, українських митців, часто пов'язаних із національними театральними, вокальними, загалом культурними традиціями, пізніше – впливи українського театру корифеїв на сценічну культуру Київської російської опери зумовили складну взаємодію у творчому театральному процесі національних та інонаціональних елементів. Водночас мистецтво Київського театру було резонатором всього контексту української культури – складних шляхів професіоналізації її різних сфер у ХІХ – на початку ХХ ст., формування власних композиторської та виконавських шкіл, становлення національного художнього стилю в різних видах мистецтва та його модифікацій у контексті полістильової панорами модерної доби, суперечливої взаємодії української та російської, різноманітних західних культурних традицій у процесі активного входження української культури до світового культурного простору в якості його суб'єкта, якісних відмінностей між різними історичними етапами процесу національного культурного відродження тощо.

Багатогранність і складність обраного явища вказує на значну обмеженість його тлумачення лише як конкретного мистецького осередку, що примушувало б обмежитися лише емпіричним рівнем розгляду його історії, дискретним поданням відповідного фактажу. Навпаки, нагромадження об'ємної емпіричної бази в уже існуючих театрознавчих дослідженнях, критико-публіцистичних, мемуарних та інших матеріалах, що було об'єктивно закономірним і надзвичайно важливим етапом вивчення історії Київської опери, відкриває нові горизонти її осягнення. *Усвідомлення історичної масштабності вказаного явища визначає принциповість більш об'ємного й комплексно-цілісного підходу до наукового осмислення його хронологічного обсягу – розгляду цього театру як конкретного осередку й водночас одного з визначних явищ української культури*, що стало переконливим резонатором усіх її фундаментальних процесів і тенденцій, зумовлює базову роль такої позиції в розгляді питань історичного обсягу аналізованого явища, визначення критеріїв його періодизації. У контексті вказаного багатогранного бачення історії Київського оперного театру розкривається правомірність раніше згаданих її тлумачень, що є різними аспектами названого ширшого погляду, в межах якого ці позиції не заперечують, а доповнюють одна одну. Отже, множинність підходів до осмислення питання хронологічного обсягу історії театру свідчить не про помилки відповідних дослідників, а лише вказує на складність і багатогранність аналізованого явища. Зрештою, необхідність комплексного розкриття історії Київської опери диктується потужним розвитком культурологічних аспектів сучасного українського мистецтвознавства, що націлює на недискретне, синтетично-цілісне бачення культури в цілому й окремих її складових, відображаючи водночас високий рівень інтегрованості сучасної науки загалом.

Спроба поглянути на історію Київського оперного театру крізь призму вказаного об'ємного його розуміння зумовлює виділення принаймні трьох вихідних ідей у процесі визначення хронологічного обсягу та критеріїв періодизації історії обраного явища. *Перша* пов'язана з осягненням *хронологічної глибини* відповідного процесу – урахуванням історії не лише конкретного мистецького осередку, а тривалого історичного процесу формування оперно-балетної культури в Києві, в якому виникнення його інституалізованих форм знаменує етапні моменти цього процесу. Отже, у зв'язку з цим логічно виникають питання: яким конкретно є історичний обсяг історії Київського оперного театру як явища української культури? Якою є нижня хронологічна межа його історії? Очевидно, такою межею *умовно* можна вважати час побудови в Києві першого міського театру. Одразу зазначимо, що справа тут не лише в тому, що тоді в місті вперше було побудовано спеціальний театральний будинок. Це – лише «верхівка айсберга», наслідок певних подій, закономірний прояв якісних зрушень в загальнокультурних процесах, зокрема, в культурі Києва. Так, на межі ХVІІІ–ХІХ ст. істотним стимулом для подальшого розвитку театального мистецтва на вітчизняних теренах став процес демократизації культури, що створив сприятливий контекст для заснування тут, зокрема в Києві, міських театрів. Одним із проявів названого процесу стало поступове перенесення світських музичних центрів із маєтків великих землевласників у міста. На підросійській Лівобережній Україні одночасно з маєтковими почали діяти міські публічні театри. Один із перших (1783–84) – у м. Дубно (з 1795 – повітове місто Волинської губернії Російської імперії, тепер райцентр Рівненської області), де з першої половини 1770-х рр. відбувались ярмарки міжнародного значення – контракти. Присутність на них великої кількості людей зумовлювала їх «привабливість» для театральних труп. 1797 р. царський уряд переніс контракти з Дубно до Новоград-Волинського (тепер райцентр Житомирської області), а потім до Києва (перший – у січні 1798 р.), де вони були об'єднані з Хрещенськими ярмарками, які з ХVІ ст. щорічно взимку проходили на Подолі. Відповідно громадськість міста вперше усвідомила їх як самостійну, виокремлену з інших проявів культурного життя міста,

необхідну для її повноцінного життя складову його культурного середовища. Ці якісні зрушення в процесі формування театральної культури на українських теренах загалом і в Києві зокрема сформували запит культурної громадськості міста на систематичні театральні вистави, а відтак, і на побудову тут першого спеціального театального приміщення.

Відомо, що 1804 київський вїйт Г. Рибальський і бургомїстр А. Барський звернулися до військового губернатора міста О. Тормасова з проханням дати дозвїл на побудову в Києві першого мїського театру. В листї губернатора до мїського архїтектора А. Меленського вїд 26 серпня 1804 р. мїститься розпорядження щодо затвердження плану будївлї театру й вїдведення для неї мїсця, «що лежить мїж Печерська, поблизу гори, що прилягає до старого Києва, в сумїжностї площї, що називається Кїнною [тепер Європейська – О. Н.] – лїворуч дороги, що веде вїд Печерська на Подїл» [цит. за: 32, с. 261], отже, приблизно на мїсцї теперїшнього Українського дому. Вибїр мїсця був невипадковим: з кїнця ХVІІІ ст. з боку тодїшньої Кїнної площї почалася забудова вулицї Хрещатицької (тепер Хрещатик), що пїсля зведення будївлї театру деякий час називалася Театальною.

Помїж перших дїючих у театру були трупи: чернїгївського помїщика Д. Ширая, а також А. Змїєвського (Жмїйовського), Желковського, Лотоцького, О. Ленкавського та їн. Поряд їз рїзножанровим музично-драматичним репертуаром ними були показанї також опери – «Два днї, або Водовоз» Л. Керубїні (1808 р., брали участь М. Щепкїн і М. Соленик), «Аптекарь» Й. Гайдна, «Бастьєн і Бастьєнна» В. А. Моцарта тощо – і балети. Таким чином, на межї ХVІІІ–ХІХ ст. на їсторичній аренї з'явилося нове явище – Кїївський театр як конкретний мистецький осередок і водночас як вїдносно самостїйне явище мїсцевої культури, послїдовний розвиток яких привїв спочатку до формування тут систематичної їнонацїональної оперної традицїї, потїм – української, нарештї, вїдкриття українського державного оперного театру, що їснує дотепер.

Друга їдея пов'язана з розкриттям культурологїчної об'ємностї їсторїї зазначеного театру. Вона також зумовлена об'єктивними їсторичними реалїями формування оперної культури в Києві – спївїснуванням і щїльною взаємодїєю в цьому процесї рїзних рїчищ – питомого українського музично-драматичного й, потїм, унаслїдок формування оперного жанру у творчостї українських композиторїв, власне оперного, а також традицїї російського та захїдних оперних театрїв, рїзною, однак їстотною роллю всїх названих рїчищ у становленнї оперного театру в Києві. Важливим в осмисленнї цього аспекту їсторїї Кїївської опери є врахування конкретної їсторичної стану їнших складових музичної культури на теренах пїдросїйської України – музичної освїти, щїльно пов'язаних їз нею музично-виконавських шкїл, оперного жанру у творчостї українських композиторїв, що детермїнували розвиток оперної культури в Києві й водночас значною мїрою зумовлювалися нею. У контекстї такого бачення процесу формування оперної культури в Києві долається принципова дискретнїсть в осмисленнї спїввїдношення вїдносно самостїйних його аспектїв – нацїонального й їнонацїонального, музично-драматичного та оперного. Навпаки, змїни в межах кожного з них визначають певнї субперїоди, фази цїлїсного, пронизаного наскрїзною логїкою процесу поступової кристалїзацїї в Києві оперно-балетного театру як явища української нацїональної культури.

Тут розкриття другої їдеї безпосередньо пїдводить до *третьої, пов'язаної з вїдходом вїд традицїйного розумїння їсторїї театру як лїнїйного процесу* – простої послїдовностї певним чином вїдмїнних один вїд одного їсторичних етапїв. Об'ємне культурологїчне бачення їсторїї явищ мистецтва нацїїлює на розгляд її крїзь призму певних сенсїв культури, тобто *розумїння їсторико-культурного процесу з погляду його сенсоутворювальних вузлїв*, а не лише односпрямованої стрїли часу. Це, своєю чергою, зумовлює виявлення тих його логїчних лїнїй, що «розходяться» вїд таких сенсоутворювальних вузлїв як уперед, у майбутнє, так і назад, у минуле. Отже, таке розумїння їсторико-культурного процесу лежить в основї цїлїсностї, логїчностї й глибинної змїстовностї його розкриття в дїахронїї. Головний сенсоутворювальний вузол тривалого їсторичного процесу формування оперної культури в Києві – вїдкриття тут українського нацїонального за своєю сутнїстю оперного театру. Погляд крїзь його призму на їсторичний процес формування, кристалїзацїї та подальшого розвитку Кїївської опери як уже викристалїзованого явища зумовлює чїтку впорядкованїсть в осмисленнї названого процесу, де кожний перїод і субперїод, етапи розвитку його окремих рїчищ знаходять своє мїсце в наскрїзній логїцї вїдповїдного їсторичного руху.

Пїд таким кутом зору вся їсторїя Кїївського оперного театру чїтко диференцїюється на *два великї їсторичнї цикли*, що мають внутрїшнє хронологїчне членування. Першїй їз них пов'язаний їз кїлькама етапами *формування* цього театру як явища української нацїональної культури й вїдповїдного мистецького осередку, другий – їз етапами його розвитку вже як *сформованого явища*. Отже, вїдповїднї якїснї змїни й визначають межу мїж цими двома циклами, що рельєфно почала виступати

вже на початку ХХ ст. у тенденції формування систематичної української оперно-виконавської традиції, низці спроб відкриття українського оперного театру як альтернативи київській російській опері, однак найвиразніше окреслилась у момент заснування в Києві 1926 р. українського державного академічного оперного театру. Адже цей факт засвідчував наявність уже фактично сформованої на той час, виокремленої із синкретичної єдності музично-драматичного театру систематичної національної оперної традиції. Таким чином, відтоді починається історія Київського оперного театру вже як сформованого у своїх основах явища української національної культури й водночас конкретного національного оперно-балетного центру.

У зв'язку з цим постає питання критеріїв кристалізації Київського оперного театру в зазначеній якості. Таким критерієм є відносна зрілість принаймні двох його показників. *Перший – це фаховий показник*, без якого не може бути не лише національного, а й оперного театру як такого. Поміж етапних детермінуючих моментів на шляху його становлення в Києві: фахова спеціалізація всередині раніше синкретичного українського театрального мистецтва, наявність найвищого рівня фахових засад у мистецтві театру корифеїв, у межах якого водночас сформувалася низка фундаментальних принципів оперного виконавства; творчість представників російської опери в Києві, й, потім, залучення вже до нововідкритого 1926 р. Київського українського оперного театру низки високопрофесійних диригентів, співаків, інструменталістів, режисерів, хореографів – представників більш розвинених на той час оперних традицій (насамперед з Москви й Петербурга), відтак потужна адаптація на сцені театру принципів багатьох визначних вокальних, інструментальних, диригентських, хореографічних, режисерських шкіл; становлення власного кадрового потенціалу на українських теренах, з кінця ХІХ ст. дедалі більше зумовлене формуванням мистецьких шкіл на базі власних спеціальних навчальних закладів – шкіл, студій, музучилищ і, потім, консерваторій, музично-драматичних інститутів. Фаховий показник став базовим для окреслення видової специфіки оперного театру як синтетичного виду мистецтва, де в художній цілісності вищого порядку нерозривно взаємопов'язані різні його види – оперне, хореографічне, сценографічне (а на сучасному етапі й інші його види), подальшого професійного вдосконалення всіх складових оперно-балетного виконавства й здійснення багатьох видатних творчих досягнень творчим колективом цього театру.

Другий показник – це ступінь і характер розкриття національно специфічних рис у діяльності театру. Він виявлявся у відповідній репертуарній політиці театру, що уможлиблювався наявністю вже сформованого на той час фонду оперних творів (національний балетний театр – явище наступного періоду) у творчості українських композиторів, відтак – у відповідних рисах виконавського мистецтва співаків, режисерських і хореографічних рішень, сценографії вистав, зумовлених контактами з широким колом питомих національних культурних традицій, що стосувалися театрального мистецтва. Поміж них традиції, генетично пов'язані з українським фольклором, музично-драматичним театром, духовним вокальним мистецтвом тощо. Відносна розвиненість і водночас вперше здійснене на сцені Київського оперного театру органічне поєднання цих двох показників знаменувало наставання першого етапу його кристалізації як явища української національної культури.

Сукупність високохудожніх постановок, наявність вагомих творчих здобутків у всіх складових оперної культури репрезентували цей театр у другій половині 1920-х рр. як європейський за рівнем мистецький центр, одне з кульмінаційних явищ тогочасної української музичної культури, постановочне мистецтво на сцені якого стояло в одну ряду з найвидатнішими художніми здобутками в інших сферах української культури періоду національного культурного відродження. У 1920-х рр. театр представляв, зокрема, видатний режисер-новатор, що відіграв виняткову роль в окресленні тогочасного «обличчя» Київської опери, Й. Лапицький, мистецтво якого увібрало в себе елементи традицій МХТ, принципів К. Станіславського, досягнень західної режисури, що, однак, мали багато точок дотику з режисерськими принципами, які сформувались у лоні класичного українського театру. Це також диригенти – Л. Брагінський, М. Вериківський, А. Маргулян, М. Михайлов, І. Паліцин, С. Столерман, М. Радзівеський, Л. Штейнберг; хормейстер М. Кавалліні; режисери – крім Й. Лапицького, також Я. Гречнев, М. Дисковський (водночас хореограф), Ю. Лішанський, В. Манзій, О. Улуханов, Г. Юра; сценографи – С. Евенбах, І. Курочка-Армашевський, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов; солісти-співаки – М. Бем, К. Воронець-Монтвід, З. Гайдай, М. Гришко, В. Гужова, І. Паторжинський, О. Петляш, О. Ропська, М. Стефанович, які створили низку класичних, зокрема українських музично-сценічних образів. З 1927 ру результати переміщення низки солістів згідно з планами Об'єднання оперних театрів Харкова, Одеси та Києва в театрі виступали також: М. Донець, М. Донець-Тессейр, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Литвиненко-Вольгемут,

П. Норцов, Є. Циньов, в українських операх – корифеї українського театру М. Садовський і П. Саганський, мистецтво яких особливо наочно демонструвало тяглість української театральної традиції, глибоке історичне коріння українського оперного театру в національній культурі. Поміж відомих артистів балету, як танцювали тоді на сцені театру, – О. Сталінський, К. Васіна, Н. Верекундова, Р. Захаров, О. Бердовський, Б. Чистяков, В. Шехтман-Павлова та ін. Поміж тогочасних київських балерин були яскраві мистецькі індивідуальності, які заклали стильові напрями балетного виконавства, що розвиваються дотепер, приміром романтичний (О. Гаврилова, В. Дуленко), героїчний (А. Яригіна) тощо. У театрі працювали висококваліфіковані концертмейстери (зосібна Н. Скоробогатко), низка провідних на той час музикантів-інструменталістів – М. Вольф-Ізраель (скрипка, концертмейстер оркестру), А. Проценко, О. Химиченко (флейта), Л. Хазін (кларнет) та ін.

Репертуар утворювався широкою панорамою творів різних історичних періодів, стилів, жанрів, національних шкіл, зокрема світової класики, що є індикатором фахової зрілості будь-якого оперного театру, європейськими класичними балетами, а також щойно написаними композиціями (здебільшого на сучасну тематику), вперше поставленою на сцені цього театру низкою українських опер, як-от: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка, «Дума Чорноморська» Б. Яновського, «Беркути» («Захар Беркут»), або «Золотий обруч») Б. Лятошинського, «Розлом» В. Фемеліди.

Поміж балетів – «Червоний мак» Р. Глієра. У другій половині 1920-х рр. балет уперше на київській сцені утвердився у статусі самостійного виду мистецтва. Провідні тогочасні балетмейстери – відомі солісти московського Великого т-ру подружжя Л. Жуков і М. Рейзен – сприяли продовженню на київській сцені класичних традицій М. Петіпа, М. Фокіна й К. Голейзовського, залученню до Києва танцівників Великого театру, перенесенню сюди постановок московського Великого й ленінградського театрів, істотному професійному зростанню київського балету.

Водночас як кожне видатне мистецьке явище, народжене в надзвичайно динамічному й конфліктному контексті зміни різних за своєю духовною сутністю історичних епох європейської культури – XIX і XX ст., дожовтневого й пожовтневого періодів-антиподів, доби національного культурного відродження й наступаючого періоду панування соцреалізму, театр сфокусував у собі весь конкретно-історичний зріз національної культури того перехідного періоду, її фундаментальні тенденції, типові пошуки й проблеми, найвищі досягнення й історично зумовлені суперечності, був надзвичайно складним, внутрішньо неоднорідним явищем. У його мистецтві виявився типовий для перехідного етапу діалог різних світоглядних парадигм, художньо-естетичних норм, властивих зазначеним історичним етапам, плюралізм художнього життя 1920-х і поступова підготовка до уніфікації вихідних засад культури, що відбулася на межі 1920–30-х, взаємодія усталених (як оперні штампи, так і плідні класичні українські театральні традиції) і новаторських оперно-балетних форм. Відтак у репертуарі, всіх складових вистав (насамперед у режисурі, хореографії, сценографії) взаємодіяли пошуки щодо створення національного оперного стилю й разом з тим прояви стильових течій і напрямів початку 20 ст., часто індиферентних у національному відношенні, як-от конструктивізм або урбанізм (приміром, виставу «Джоні наг्राє» Е. Кшенека його постановники, зокрема режисер М. Дисковський, розглядали як «перший етап до майбутнього індустріального театру»). Поряд із академізмом мали місце крайні прояви експерименталізму, що часто були художньо непереконливими (наприклад, примітивне «осучаснення» класичних творів). У пошуках оновлення режисерських принципів співіснували умовно-театральні форми й психологічний реалізм, із яким пов'язана вже традиційна тоді для українського і європейського театру взаємодія принципів драматичного й оперного мистецтва, спрямованість режисури на синтез у новій художній якості всіх складових спектаклю. Співіснували різні естетичні засади оперного театру – елітарні й масові (новий оперний репертуар, пронизаний естетикою пролетарської культури, що торував шлях соцреалізму 1930-х рр.).

Отже, попри всі суперечності, що, однак, засвідчують масштаб зазначеного мистецького явища в контексті тогочасної культури, Київський оперний театр у другій половині 1920-х рр. почав розкриватись як сформоване в основних рисах щодо *фахових засад, видової та національної специфіки українське мистецьке явище*, подальша історія якого пов'язана саме з названим мистецьким осередком. Обидві хронологічно тривалі стадії історії Київського оперного театру (формування та розвитку його як уже сформованого явища), однак, не є внутрішньо однорідними, кожна з них включає низку якісно відмінних періодів, розкриттю специфіки яких буде присвячено наступні статті циклу.

1. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919. – Прага, 1925.
2. Архімович Л. Українська класична опера. – К., 1957.
3. Архімович Л. Шляхи розвитку української радянської опери. – К., 1970.
4. Боголюбов Н. Шестьдесят лет в оперном театре: Воспоминания режиссера. – М., 1967.
5. Василько В. Микола Садовський та його театр. – К., 1962.
6. Возняк М. Початки української комедії (1619–1819). – Л., 1920.
7. Гайдабура В. Театр, захований в архівах: Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944): Історія. Політика. Документи. Ідеї. Художні реалії. Людські долі. – К., 1998.
8. Гамкало І.-Я. Київський оперний театр в Уфі (до 70-річчя евакуації) // Музична україністика: Сучасний вимір: Зб. наук. статей пам'яті доктора мистецтвознавства професора, з. д. м. України Миколи Гордійчука. – К., 2011. – Вип. 6.
9. Гнидь Б. До історії Національної опери України. – К., 2003.
10. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. – Ленинград, 1959.
11. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). – Ленинград, 1969.
12. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1857–1872). – Ленинград, 1971.
13. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века (1873–1889). – Ленинград, 1973.
14. Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин. 1890–1904. – Ленинград, 1974.
15. Гозенпуд А. Русский оперный театр между двух революций (1905–1917). – Ленинград, 1975.
16. Загайкевич М. Драматургія українського балету. – К., 1978.
17. Загайкевич М. Музично-драматичний театр // ІУМ. – К., 2009. – Т. 2. – 2-е вид., перероб., доп.
18. Зинькевич Е. Киевский оперный: годы детства // Art/line. – 1998. — № 1.
19. Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. — Ленинград, 1971. – Ч. 1: Хореографы.
20. Кропивницький Марко Лукич: Зб. ст., спогадів і мат-лів. – К., 1955.
21. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. – К., 1972.
22. Лисенко І. Музичне життя Києва часів української революції // Його ж. Музики сонячні дзвони. – К., 2004.
23. Лисенко М. В. Листи / Упоряд., передм., комент. Р. Скорульської. — К., 2004.
24. Мар'яненко І. Минуле українського театру. – К., 1953.
25. Михайлова Т. Виховання співаків у Київській консерваторії. – К., 1970.
26. М. В. Лисенко у спогадах сучасників / Упоряд. О. [Остап] Лисенко, ред. та комент. Р. Пилипчука. – К., 1968.
27. Муха А., Мазепа Л. Музично-театральне життя // ІУМ. – 1990. – Т. 3.
28. Оперы и балета театр // Киев : энциклопедический справочник. – К., 1985.
29. Пилипчук Р. Театр в Україні // Історія української культури. – К., 2003. – Т. 3.
30. Пилипчук Р. Український театр // Там само. – К., 2005. – Т. 4. – Кн. 2.
31. Ревуцький В. По обр'ю життя: Спогади. – К., 1998.
32. Рибаків М. Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва. – К., 1997.
33. Ростовская-Ковалевская М. Музыкальный Киев в моих воспоминаниях // Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах / Упоряд., вступ. ст., ред. та прим. І. Лисенка. – К., 2008.
34. Садовський М. Мої театральні згадки. 1881–1917. – К., 1956.
35. Саксаганський П. По шляху життя. – К., 1935.
36. Скоробогатко Н. Нотатки оперного концертмейстера. – К., 1973.
37. Станішевський Ю. Український радянський балет. – К., 1963.
38. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр (1917–1967): Нариси історії. – К., 1970.
39. Станішевський Ю. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К., 1973.
40. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. – К., 2002.
41. Стефанович М. Київський державний ордена Леніна театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. – К., 1964.
42. Таміліна І. Антрепренери та київська влада (Київська оперна антреприза у 80-ті роки XIX ст.) // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2013. – Вип. 2(19).
43. Таміліна І. Київський оперний театр у 80-ті роки XIX століття: антрепренери, репертуар, трупа : автореф. дис. ... канд. мистецтв. – К., 2013.
44. Тимофієнко В. Архітектура і містобудівна культура // Історія української культури. – К. : Наукова думка, 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 419–632.
45. Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. – К., 1967. – Т. 1.
46. Чечотт В. Двадцатипятилетие Киевской русской оперы (1867–1892 гг.). – К., 1893.
47. Шидловский А. Мемуары из театральной жизни // Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах / Упоряд., вступ. ст., ред. та прим. І. Лисенка. – К., 2008.
48. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – С.-Пб., 2002.

Статья посвящена концептуальным подходам к осмыслению периодизации истории Киевского оперного театра, который во второй половине 1920-х гг. начал раскрываться как сформированное в основных

чертах и профессиональных основах, видовой и национальной специфики украинское явление искусства. Осознание исторической масштабности указанного явления, определяет принципиальность более объемного и комплексно-целостного подхода к научному осмыслению его хронологического масштаба – рассмотрению этого театра как конкретного очага и одновременно одного из самих выдающихся явлений украинской культуры.

Ключевые слова: Киевский оперный театр, история, периодизация, концептуальные подходы.

The article is devoted to the conceptual approach to the comprehension of problem of periodization of the Kiev Opera history, that began to open up as professionally and nationally formed Ukrainian artistic phenomenon in the second half of 1920th. The author stresses that realization of historical immensity of the indicated phenomenon determines uncompromising stand of wider and more integrated approach to the scientific comprehension of its chronological content – reviewing the theatre as certain nucleus and at the same time one of the prominent phenomena of the Ukrainian culture.

Keywords: the Kyiv Opera, history, periodization, integrated approach.

УДК 101.9, 168.522

Володимир Качкан

ФІЛОСОФСЬКИЙ КОНЦЕПТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ВОЛОДИМИРА ЗАЛОЗЕЦЬКОГО

У статті на архівних джерелах та аналізі публікацій у давній газетно-журнальній періодиці, раритетних та малознаних україно- та іноземномовних виданнях простежується філософська концепція недослідженого філософа Володимира Залозецького та його погляди на культуру, мистецтво.

Ключові слова: культурологія, філософія мистецтва, консервативний світогляд, держава, нація, християнська релігія, мистецький промисел, метафізична сфера, космічно-релігійний світогляд, орієнтальні культури, ірраціональна віра, конструктивізм, лібералізм, утопізм, космогонія.

Про Залозецького Володимира Романовича (1896-?) жодне радянське енциклопедичне видання і не згадувало. З «Енциклопедії українознавства» [1, с. 738-739] дістанемо буквально інформаційне повідомлення про основні праці цього вченого.

А між тим, галичанин В. Залозецький здобув добру європейську освіту, як філософ та історик мистецтва в різні роки викладав у Відні, Празі, Берліні, а протягом 1928-1934 рр. був професором греко-католицької Богословської академії у Львові.

В. Залозецький став дійсним членом НТШ, а з його іменем як співробітника, активного автора пов'язаний ряд популярних видань, як «Дзвони», «Поступ», «Стара Україна», збірників, тощо.

Сьогодні стає відомо, що В. Залозецький співпрацював у літературно-науковому місячнику «Дзвони» саме тоді, коли його співробітниками були Б.-І. Антонич, Я. Курдидик, Б. Лепкий, В. Заїкин, Наталена Королева, В. Кучабський, Р. Монціборович, М. Островерха, Є.-Ю. Пеленський, У. Самчук, М. Чубатий [2, с. 71]. Долучив він зусиль і знань до місячного вісника літератури й життя «Поступ», де видавцем і відповідальним редактором був Олександр Мох, головним редактором - Григорій Лужницький. Видання тисячним накладом виходило протягом 1921-1930 рр. у Львові. Тут, крім В. Залозецького, активно працювали Іван Гладилевич, Осип Назарук та ін. суспільно-громадські діячі.

У «Старій Україні», місячнику НТШ, який вів Іван Кривецький, поруч з В. Залозецьким тривалий час співпрацювали, дописували такі постаті, як Володимир Антонович, Богдан та Олександр Барвінські, Павло Богацький, Іван Брик, Михайло Возняк, Володимир Гнатюк, Микола Голубець, Михайло Грушевський, Володимир Дорошенко, Ярослав Гординський, Іван Калинович, Мирон Кордуба, Іван Крип'якевич, В'ячеслав Липинський, Станіслав Людкевич, Іван Огієнко, Степан Томашівський та ін. [3, с. 201-202].

Маємо відомості, що у Празі 1933 р. В. Липинський заснував неперіодичний орган «Збірник хліборобської України» як видання Братства українських клясократів-монархістів гетьманців. В його творенні брали участь В.Залозецький, Василь Кучабський, Микола Кочубей, Роман Метельський, Михайло Савур-Ципріянович [4, с. 548-551].

Про активну участь В.Залозецького у діяльності періодичних видань свідчать різні архівні матеріали, зокрема, листи за 1917-1938 рр., писані різними авторами зі Львова, Відня,

Праги [5, Ф.361. – Оп.1. – Спр.77. – Арк.1-22; Спр. 166. – Арк.1-13; Ф.372. – Оп.1. – Спр.46. – Арк.1-12; Ф.402. – Оп.1. – Спр.4. – Арк.230–234, 311–314; Ф.771. – Оп. 1. – Спр.35. – Арк.1–17], а також чорнові варіанти статей «Про замкову каплицю» [6, Ф.402. – Оп.1. – Спр.4. – Арк.315–330]; «Про мистецький промисел чорноморської території в часи Середньовіччя» [6, Спр.6. – Арк.201–216]. У фонді І. Калиновича [7, Ф.57 (К-ч), Од.зб.456] серед описаних позицій бібліографії В. Залозецького теж натрапляємо на сліди його редакційно-публіцистичної діяльності.

Володимир Залозецький як філософ теоретично розробляв проблему світогляду. У полі зору його обсервацій – «Оформлення консервативного світогляду» [8, с. 175-180], «Творча сила позитивних ідей (два первородні гріхи лібералізму)» [9, с. 307-311], «В боротьбі за світогляд» [10, с. 170-174], «Держава і Нація в ідеології станової держави» [11, с. 117-130], «Християнська релігія і консервативна ідея» [12, Ч.3. – С. 85-89; Ч.4. – С.145-149; Ч.5. – С.193-198], «Фашизм і корпоративний устрій» [13, Ч.5/6. – С.178-192), інші аспекти теоретичних та методологічних проблем.

Оформлення нового світогляду настає, як правило, після катастрофічно-переломових ситуацій. Після суспільного хаосу проростає в народі жадоба витворювання нового духовного, а відтак і матеріального порядку речей, зароджуються та проявляються ферменти космічного порядку.

В. Залозецький, розмірковуючи над суттю середньовіччя та ренесансу, робить висновок, що критерієм різниці між століттями, певними добами, які визнають духовно-релігійний порядок (середньовіччя, протиреформація) або ж не визнають (ренесанс, новочасна доба), є визнання законів, опертих на релігію, у другому випадку - нехтування цими законами. Вчений оці два відмінні погляди на світи називає космічно-релігійним та індивідуалістично-хаотичним.

У концептуальному розумінні й трактуванні автора космічно-релігійний світогляд є світоглядом універсальним, бо ж не людина чи її розум і воля - виключно вони керують усіма явищами, а навпаки, усім кермують тривкі надприродні закони. Цей тип світогляду причину усіх явищ переміщує, якби сказати, поза межі людини, у сферу метафізичну, трансцендентну, отже, він, цей світогляд, є універсальним. Таким чином, за В. Залозецьким, «вся цілі людського життя не лежить тільки в людині самій, не лежить тільки в поширенні природних людських сил на її оточуючий світ, а лежить в осягненню певної гармонії з тими відвічними не людськими і не природними, – а надлюдськими, надприродними Божими законами. Сила такого світогляду лежить в його універсалізмі, лежить у сталому і непохитному стремлінню до цієї гармонії з надприродними законами Божими, які дають людині містичний ідеалізм та огонь віри, які пхають людину на жертви, на поборення власного егоїзму, на піднесення себе поза себе, ба, навіть на віддання життя за загальні неособисті справи. Глибокими слідами записався цей космічно-релігійний світогляд в історії європейського людства. Всі вартості, які витворили в тяжких змаганнях цілі генерації всіх європейських націй, вийшли кінець-кінців з тих періодів людської історії, котрі визнавали цей космічно-релігійний та універсальний світогляд. Всі твори людського духа, які перетривали віки і носять п'ятно вічності в собі, всі інституції державні, політичні та церковні, що на них опирається ціле європейське життя – вони всі повстали з цього універсально-релігійного світогляду» [14, с. 176-177].

Цю позицію можемо підтвердити висловом іншого філософа, який писав: «Тільки тоді, коли життя матеріальне, державне керується незмінливими і вищими від людських законами Бога, і коли віра в Бога і любов до Нього не дозволяють людям знайти всю цілі свого існування в матеріальному, земному, тілесному – можна весь час в людській матеріальній боротьбі за поширення життя, за владу, за державу, містичне захоплення піддержувати» [15, с. 29].

Розмірковуючи над «світоглядним вихором» XIX століття, В. Залозецький справедливо фіксує, що віддалення від космічно-релігійного світогляду призвело до постання різних сект та орієнтальних культів, що опиралися на віри з індивідуалістичним й хаотичним характером, як, наприклад, марксизм, соціалізм. На місце універсалізму, загальнообов'язкових моральних норм прийшли індивідуалізм, аморальність. Замість ідеалістичного напруження, ірраціональної віри – егоїзм, раціональна наука як засоби досягнення не всезагальної мети, а суто індивідуальних або суспільно-групових (партії, кліки) цілей чи інтересів.

Таким чином, в розумінні В. Залозецького якраз будучність, а чи загибель людства прямо пов'язується з результатами боротьби цих двох світоглядів.

Ретроспективно під цим кутом філософ аналізує досвід діяльності Кавура, Бісмарка, Кромвеля, вичленовує з минулого досвіду присутньо-спадкоємне і справедливо твердить: «Тому

оформлення того ірраціонального хотіння в ясних образах-ідеях, так зване усвідомлення собі світогляду, який перетворює сирі «реальні дані» в космічний лад – порядок ідей – а за ними і реальних діл є однією з найважливіших проблем всякого громадського життя, а тим паче, нашого, яке внаслідок браку традиційних точок опору політичного і релігійного порядку, себто, без власного консерватизму в загальному хаосі може цілковито в ніщо розплистися» [16, с. 178].

Отже, щоб знайти певну точку опори, слід власне ірраціональне бажання спрямувати на позитивно-творчий шлях. І на цій дорозі – великий конструктивізм. Поміркуймо над висловом Бісмарка, і до нас прийде підтвердження правоти цього логосу: «Пімста не є ділом Божим! Бо гнів та ненависть є злими дорадниками в політиці, і я молю Бога, щоби наслав на мене покору й примирність».

Дещо популярніше й прагматичніше веде В. Залозецький мову про потребу оформлення світогляду. Він справедливо міркує і кличе за собою читача до вірних висновків, під якими лежить аналіз попереднього досвіду людства. Справді, подумаймо, чи людина, яка має природою закладені позитив, досконалість, обов'язково станеться, складеться, витвориться у добру й досконалу особистість. Якщо взяти б до уваги таку тезу, що раз людина приходить у світ доброю, то, значить, не слід втручатися у її природній розвій, тут, мовляв, зайві виховання, інші впливи, – тоді виходить, що слід дати волю усім природнім інстинктам, пристрастям, почуванням, тощо. У такому фатальному матеріалістичному світорозумінні і лежать, на думку автора, джерела лібералізму, що і призвів людську психіку до потрясінь та спустошення.

На переконання В. Залозецького, «нерозріжнювання між злом а добром або це, що в толстойським світогляді прибрало формулку квієтистичного «не противтеся злу», потурання людським інстинктам, обіцювання скорого здійснення всіляких соціалістичних раїв на землі, цілковите схаотизовання світогляду й ідейних напрямних в історії людських змагань, опрокинення основ всіх здержуючих зажерливі людські інстинкти – позитивних релігій і підчинення всього природно-еґоїстичним інстинктам одиниці, перецінення одиниці коштом громадських загальних інтересів – ось це ті страшні наслідки цієї лібералістичної доктрини» [17, с. 308].

В. Залозецький застерігає, аби ні в якому разі не змішувати поняття світогляду і програм, більше того – політичної. Отож не раціоналістичними програмами можна рятувати злібералізоване громадянство і витягувати із загального психічного розладу, а навпаки, – тільки ірраціональною вірою в означений світогляд.

І все ж: що відрізняє світогляд від програм? У В. Залозецького читаємо: «Програми як певні раціональні способи реалізації певних людських хотінь – не належать ані до космічно-універсальних потуг, тільки є частинками – атомами таких всецільних явищ, ані не охоплюють та не захоплюють цілої людини. Програми можна міняти не тільки тому, що твори людського розуму є змінчиві, але і тому, що вони ані етично, ані духово не полонюють людини. Натомість цілком інакше мається річ зі світоглядами. Оперті на ірраціональній вірі, вони стоять понад змінчивістю тільки розумових розв'язок і захоплюють людину всеціло. Вони є тісно получені з космічно-універсальними явищами. З тими ріжницями зв'язане є ще це, що програму може прийняти за свою кожна людина, підчас коли світогляд вимагає відповідної внутрішньої диспозиції та передпоилок, відповідного внутрішнього психічного наставлення. І ось тепер може стане зрозумілим, чому можна говорити про оформлення світогляду, а не можна говорити про оформлення програми.

Світогляд, опертий на означеному універсально-космічному ладі, змагає до підпорядкування цьому ладові також всіх відносин між людьми. Його джерело є ірраціональне і лежить в сфері трансцендентній, позараціональній так, як кожна розумом не доказана віра. Але щоби світогляд ділав тут, на землі, серед людей, мусить він бути ясно оформлений, мусить з нього випливати не тільки надприродний, але також природний людський порядок річей. Тому на землі перемагають тільки такі світогляди, які вмюють в ясних образах-ідеях людські хотіння регулювати, які умюють ірраціональні почування ясними очеркненими ідеями оформлювати» [18, с. 309].

Має рацію вчений, бо багатівковий досвід Церкви показав, як особливо на початках вона мусила боротися з численними догмами, сектоутвореннями, щоби сформулювати й утвердити свій світогляд, опертий на ірраціональній вірі. Цей довготривалий шлях показав наступникам, що найліпші ідеї можуть перейти в деструктивні сили, якщо їх ніщо чітко і ясно не оформить, коли вони, ці ідеї, «не маюють постійно ділаючого регулятора, коли вони не маюють своїх усталених твердих догматичних основ» (підкр. автора. – В.К.) [19, с. 309].

Далі В. Залозецький дає характеристику матеріалістичного світогляду, який вперемішку з лібералістичним фантастичним утопізмом призвів до нагромадження суперечностей, хаосу, під тиском яких і «заломлюється на наших очах колись могутня будівля європейської культури» [20, с. 309].

Ніби на підтвердження власних думок В. Залозецький звертається до філософа В'ячеслава Липинського. І цитує: «Реальні політики роблять собі дешеве посміховище з ідеологів. Але не даймо, як той Тома невірний, себе дурити невидимим! Це хилиться до упадку капіталістичний світ із своєю соціалістично-комуністичною дитиною. І як звичайно в таких процесах упадку, нездатне до дальшої творчості суспільство глумиться над тим, чого вже викресати з себе воно не в силі. Сміхом над ідейністю – морітурі прокладають шлях новим ідеям. Коли прихід цих нових ідей не застане нас з нашою власною ідеєю – Держава Українська не народившись, згине разом з упадаючим зматеріяльованим капіталістично-комуністичним світом» [21, с. 311].

Дуже близькою до теоретико-світоглядних праць є оглядова стаття «В боротьбі за світогляд». Побудована як відгук на книгу Теодора Геккера «Was ist der Mensch?» («Чим є людина?»), праця постановочне «чим є людина?» розглядає і трактує, як і книга Т. Геккера, не з погляду атомістичної науки та філософії ХІХ ст., а з позицій універсалістичного християнського світогляду, того світогляду, що стає абсолютним мірилом в оцінці явищ.

В. Залозецький бачить три основні «поверхи» в аналізованій проблемі: 1) основи окциденту; 2) людина в хаосі; 3) чим є людина. Йому імпонує те, що німецький філософ вірив в расу та в абстрактну людину, матерію з її примітивним «*principium individuationis*» протиставляє духову єдність. За Геккером В. Залозецький обороняє універсальне розуміння людини, у яку Творець вклав нестримний гін до чогось вищого, сублімованого. І справді, людина гравітує до регіонів світла, отже, чисто біологічне, матеріальне розуміння людини окреслює тільки вузькі рамці атомістичної космогонії, в той же час християнсько-універсальна космогонія розуміє людину в її цілості, як частку ієрархічно-космічного порядку речей.

Порушення тривкого вічного порядку бачить філософ Залозецький у господарському, політичному, духовному та релігійному житті.

«Натомість, – акцентує автор статті, – справедливий порядок в політичному житті може настати лиш тоді, коли задля існування природної і наприродної справедливості установлять порядок між правом і силою. Вправді справедливість, що є основою політичного життя, може існувати сама для себе; але вона не залишається живою, костеніє і переміняється легко в мертву справедливість (що може спричинити її смерть), коли вона потайки не в'яжеться з чимсь вищим, з любов'ю. І де лише в історії виступала велика політика, котрої суттю була справедливість, там вона все корінилася глибоко в любові або в чімсь з нею спорідненім, в любові до родини, до роду, до землі, до Батьківщини, до народу, до держави. Римська імперія, яка передовсім в своїх початках дуже добре знала, що суттю політики, особливо внутрішньої, є справедливість, бачила причину свого існування в чімсь вищим...» [22, с. 170-172].

В. Залозецький підтримує метафізика Геккера, котрий, перш ніж вказати, що має робити людина, з'ясовує, чим вона є, бо ж справді у кожному акті творення спочатку було: *vita contemplativa*, а опісля: *vita activa*. Значить, за пізнанням суті людини йде прогнозування сфери її творення. Конфронтуючи з тиранською філософією Шпенглера, В. Залозецький, як і Геккер, твердить: «Людина вставлена є в три могутні порядки буття: матерію, життя і духа. Між тими порядками є безчисленні переходи, переходи вправді квантитативні, але сягають вони майже до меж квалітету. Одначе все це разом творить цілість: пропасть, що лежить між поодинокими квалітетами, – але разом і сила, що їх лучить – і яку знову ж можна пояснити тільки любов'ю, – це є саме те, що в християнським світогляді називаємо містерією порядків буття.

А питання «чим є людина» як завершення найвищого сотвореного порядку буття, – не вияснить ніяка автономна наука, ні фізика, хемія, біологія; відповідь на це питання можна дістати тільки силою сотвореної можливості увійти в духовість божеського життя, – котру дає людині лиш Об'явлення. Тут стоїмо одночасно на межах людської природи, яких не можна переступити: людський розум може означити приблизно силою свого духа суть матерії, рослини і звірини, але не може означити свого власного: це означає Бог сам в своїм Об'явленню.

І тому на питання «чим є людина» не може дати відповіді партикулярна філософія, яка відкинула цілість і забула про порядок. Тим осягнула вона вправді частинні успіхи, але скоропроминаючі, і заподіяла європейській людскості чимало шкоди. Вона не дбала про «*Summa*», –

радше намагалася її знищити. Але якраз християнський мислитель бажає ту цілість, ту «Summa» повернути і тим самим уже признає сотворення людини на Божу подобу, «ad imaginem Dei» [23, с. 174].

Чимало актуального і на сьогодні маємо у студії «Християнська релігія і консервативна ідея», зокрема, автор тут порушує питання творчої та регенеруючої ролі консерватизму і християнської релігії, їх взаємовідносин. В.Залозецький переконує читачів у тому, що в людині зроджується релігія й консервативна думка саме з природних потреб. «З потреби, – стверджує автор, – запевнити собі поміч надприродних сил в тяжкій боротьбі за індивідуальне чи колективне існування міцніє релігія, з природної потреби зберегти і передати грядучим поколінням надбані матеріальні та духові здобутки родиться консервативний інстинкт та його усвідомлююча консервативна думка» [24, с. 85].

Мовлячи про консервативну громадську думку в класичному означенні, філософ акцентує на тому, що вона розкривається повністю, коли виконує у суспільстві такі функції та завдання: 1) творчо-зберігальна функція зводиться не до петрифікування минулого, а до розумного зведення моста між позитивним у минулому, теперішньому й майбутньому. На відміну від новачасного лібералізму консервативно-зберігальна думка не абсолютизує поступ, не веде, як абсолютистичні ідеї, до абсолютної реакції. Консервативна думка врівноважує динамічні й статистичні потуги у громадському житті; 2) консервативно-зберігальна думка – не гальмівний, а лишень обмежувальний чинник; 3) творчий консерватизм є дуалістичний за природою і суттю, бо спирається на розмежування духа і матерії. Суто у філософсько-світоглядному розумінні творчий консерватизм далеко не ідеалістична чи матеріалістична доктрина. Цим і відрізняється, на переконання В.Залозецького, від ідеалістичного романтизму, гегеліанізму, матеріалістичного марксизму. Творча консервативна думка виходить з того, що «і дух» і матерія, і їх взаємовідносини є основними агенсами цілого розвою людства [25, с. 87]. У громадському житті, наприклад, цей дуалізм проявляється у розмежуванні світської та духовної влади; 4) консервативна думка не сприймає ліберальну чи матеріалістичну доктрину геометричного значення числа й механічного укладу громадських сил; не відкидає принципу нерівності, який панує між людьми у всьому світі. Ця думка не сприймає антагонізму, класової боротьби – вона прагне до вищих форм змагання, до пошанування авторитетів, еліти, визнання людської гідності. Консервативна думка не спирається ні на індивідуальний, ні на колективний антагонізм, а прагне примирення, гармонізації; 5) творчий консерватизм носить універсальний характер, він має всесвітнє значення як явище. «Проблеми консервативного устрою громадянств рішаються всюди в загально-світовому масштабі і регулюють не тільки внутрішньо-політичні, але в тій самій мірі міждержавні, міжгромадські і міжнаціональні відносини. Універсальний спосіб думання всіх консерватистів світу (або звужім це поняття до європейського континенту) – дає щойно гарантію, що будуть устійнені і утривалені не тільки внутрішні, але й міжнародні відносини. Бо і тут творчий консерватизм стоїть на становищі такого самого поладнання зовнішньо-політичних відносин, як і внутрішніх. Fair play – рішає не тільки у взаємовідносинах між громадянами і колективами всередині держави, але і назовні в міждержавних відносинах. І тут змагання і війни – неминучі, але тим неминучим війнам і змаганням народів надати найшляхетніші форми, перемінити їх – як це французи називають, в «charge d'honneur» в двобій за вищі шляхетніші форми боротьби, сперті на якихось загально обов'язуючих правилах – це одне з універсальних завдань творчого консерватизму в ділянці міжнародних зв'язків. Ці форми тепер цілком затратилися, а на їх місце вступила засада, що кожний засіб боротьби дозволений, якщо він тільки може цілковито знищити противника. Але не треба перемішувати поняття універсальний з інтернаціональним. Універсалізм творчого консерватизму спертий завжди на творчій принципі любови до рідної землі, що є вихідною точкою кожної творчо-консервативної думки – тоді, коли інтернаціоналізм точкою виходу вважає в першій черзі якісь інтернаціональні інтереси і для них дозволяє експлуатувати до сходу рідний край, як це тепер бачимо нпр. в комунізмі, або інтернаціональним капіталізмі» [26, с. 88]; 6) творчий консерватизм спирається на почуття законності, що впливає з глибоко відчутих етичних засад.

Поглиблюючи власне розуміння відношення християнської релігії і, зокрема, католицької церкви до ідей творчого консерватизму, В. Залозецький вважає, що якраз вони готують ґрунт для приходу консервативних ідей, і це проявляється: «1) в ясній розмежуванні цілей християнської релігії та творчого консерватизму; 2) в уморальноючій впливі християнської релігії; 3) у дисциплінуючій впливі християнської релігії на прояви людського духа; 4) у уні-

версальнім значінні християнської релігії; 5) у відношенні до світської влади і до індивідуальних прав одиниці» [27, с. 146].

І, нарешті, автор розглядає відношення християнської і католицької церкви до держави та індивідуальності, і з'ясовує ці питання з філософського, правничо-філософського та етико-політичного аспектів. Насамкінець, автор видає як квінтесенсію: «Серед сучасних гігантських духових змагань двох ворожих світів, одного спертого на поганським та сатанічним антихристовим пристрасним бажанням знищити великі надбання окцидентальної культури, та другого, що відроджується серед тяжких страждань під знаками Христа і Його творчої сили любови, – наше розбите, розторощене, схаотизоване і безпутне громадянство мусить найти ясно означене місце. Невтральних у тім смертельнім двобою не буде, бо по перемозі однієї з тих двох потуг для невртральних, неоформлених, нескристалізованих націй взагалі місця не стане.

Нашу духовну порожнечу, нашу безістотність і неоформленість, апатичність і безобличність, та нашу хаотичну внутрішню нездисципліновану вічно ферментуючу природу мусимо основно змінити, щоб тягарем власного змісту, силою нашого духа, незахитаною вірою в ясну обновлюючу ідею ми могли не плентатися за іншими, а стати одними з перших в рядах тих, що через духове переродження стелитимуть в майбутності шляхи до нового людства.

І тут велику роль мусить в життю та розвою нашої нації відіграти християнська ідея в сполучі з творчим, новочасним, консервативним світоглядом.

Такі великі перспективи, сперті на синтезі творчого консерватизму та християнської релігії відкрив перед українською нацією один із її найбільших духових провідників – В'ячеслав Липинський.

Образ нового ладу вже кинений в геніальній духовій проєкції – треба тільки велетенської надлюдської напруги, щоб з того занепаду, що до нього ми докотилися, підвестись до соняшних висот того образу, який міститься в ідеї клясократичної України» [28, с. 197-198].

Із світоглядом-теоретичного надбання В. Залозецького слід звернути увагу на статтю із трьох розділів «Фашизм і корпоративний устрій», основні засади якої були виголошені 2 березня 1939 р. у Львові в доповіді під час тижня християнсько-суспільної освіти (цикл «Націоналізм і християнство»), що його організувало товариство українських студентів-католиків «Обнова».

Ретроспективно аналізуючи таке явище, як фашизм, Залозецький простежує його ідейні основи. І вважає, що першими паростками-запліднювачами майбутнього руху були ідеї французького синдикалізму, соціологічні ідеї італійських мислителів Віка, Вільфреда Парета, Макіавеллі. Ще француз Жорж Сорель продукував ідею боротьби робітничого класу, «класу продуцентів і борців», доводив її до міфу «генерального страйку», зверненого проти капіталістичного ладу та держави взагалі. Сорель хотів підняти пролетаріат до форм лицарського змагання, піднести його мораль на вищий щабель. Тому й В. Залозецький бачить підоснови фашизму у пропаганді «прямої лінії», духу змагання, боротьби з соціалістичними ідеями, творенні фашистських робітничих синдикатів.

Далі автор подає історію появи перших фашистських організацій (березень 1919 р.) в Італії, аналізує її духовну атмосферу після Першої світової війни, діяльність Беніто Муссоліні.

Потім дослідник переходить до з'ясування перебудови держави й устрою на фашистський лад і, врешті, достеменно розкривши ідеологічно-духовний зміст фашизму, веде мову про його перспективи.

Завершуючи міркування про генезу, структуру фашистського руху і його державного устрою, В. Залозецький узагальнює: «Немає сумніву, що в фашизмі є багато моментів, які вказують на нові універсалістичні течії, як напр., усунення класової боротьби, заміна парламентарно-партійного устрою корпоративним, обмеження вільної конкуренції, піднесення соціальної ролі праці, але, з другого боку, спостерігаємо тенденції, що видвигають на місце нічим необмеженого максималістичного індивідуалізму XIX в. – максималістичні універсалістичні тенденції. Ці максималістичні універсалістичні тенденції проявляються головню в омніпотенції держави, в диктаторській системі, в монопартійності та в етатизуванні всього громадянського життя. Реакція проти необмеженого індивідуалізму була така сильна, що перейшла в другу екстрему. І так, як колись індивідуалізм загрожував всім надрядним загальним починам колективного життя, так тепер крайній універсалізм нищить індивідуальний чинник тим, що нівелює індивідуальну свободу одиниці аж до її цілковитого здеградування та пониження. В той спосіб порушено рівновагу громадянського життя не менш, ніж у індивідуалістичній добі, бо кожне

здорове громадянське життя складається з обох чинників, цебто, з індивідуального і універсального, які тільки аж спільно це життя регулюють» [29, с. 190].

В. Залозецький займався також поширенням філософських знань через персоналії [30, с. 320-323; 31, с. 245-250]; В. Липинський як історик [31, с. 245-250]. Уміло аналізував філософські проблеми в контексті історії (філософський історизм), а також філософію як методологію науки [32, с. 103-112].

Роздумуючи над духовним подвигом носія української державної ідеї – В'ячеслава Липинського, Залозецький насамперед виносить на поверхню найсуттєвіше з діяльності вченого, політика, пророка. В його розумінні В. Липинський – це той, «що освітлював шлях будучности проникливістю своєї думки на десятиліття; він, що загальнолюдське, високе і взнесле вщипив в мале, індивідуальне та партикулярне українське; він, що відчув велич минулого і з долини горя та сліз української теперішности силою віри і сміливістю думки вказав на позолочені обрії дійсного відродження в майбутньому; він, що не заломився на своїм шляху під тягарем хреста, який ніс до кінця життя без скарг, без болю; він, що його величі не бачили тільки до малого привиклі очі українські – став жертвою української руїни» [33, с. 320].

За В. Залозецьким, В. Липинський не тільки збуджував ірраціональне та вводив нову динаміку в українське життя, – він оформлював ірраціональне, одуховлював динамічне та обґрунтовував новий порядок речей. Отож і ставав не просто законодавцем, а творцем та одуховителем законів. Його ж життєвий закон опирався не на механічне, а на природньо-органічне відношення між людиною та космосом. Залозецькому імпонує проголошення В. Липинським потреби й вимоги переродження й відродження в душі. Значить, має відродитися дух землі. В. Липинський протиставляє апокаліптичній дійсності упадку культури відродження духа землі, відчуття тісного зв'язку людини із землею-батьківщиною. Йдеться передовсім про відродження еліти, адже «цивілізація маси» проковтнула її, про поновлення її понять про мораль. Передумовою всього цього є відродження християнської релігії.

Чимало доповнюючого ферменту про творчу особистість Липинського вмістила в собі праця В. Залозецького «В. Липинський як історик», у якій автор досить глибоко аналізує найважливіші історіософські й історіографічні дослідження В. Липинського як: «Україна на переломі», *Z dziejów Ukrainy*, «Церква і Релігія в історії України», «Листи до братів хліборобів», і виводить цілу гаму висновків: важливою рисою цих та інших наукових вислідів є «чисто мистецька безпосередність у відтворюванні історичних подій» [34, с. 245]; неабиякі вміння оцінити велич людських починів, з проникливою психологічністю воскресити численні постаті й постановити їх на суд історії; усі твори історика – ніби одна цілість, хоча в центрі зацікавлень – державні змагання козаччини. Цьому є пояснення, адже В. Липинський як представник класичної історіографії на перше місце в дослідження ставить політично-державні моменти. Історія козаччини в першу чергу – це історія державотворчої еліти; зрештою, історична концепція української історії В. Липинського по суті відрізняється від так званої романтично-народовецької чи матеріалістичної історіософії (М. Костомарів, М. Драгоманів, В. Антонович, М. Грушевський).

На думку В. Залозецького, концепція історії України Липинського така: «Не здола догори, а згори додолу – не горизонтальний, а вертикальний перекий історії. Не сама народня маса є агенсом історичних подій, – а активні еліти, що ту масу порушають, не сама ідея й не сама матерія, а ідея в сполучі з матерією, не романтичний гердерівський націоналізм, а конкретний органічний територіально-політичний патріотизм – ось головний зміст історичного світогляду Липинського» [35, с. 249].

Сумуючи нові завдання нової української науки, В. Залозецький пише: «(1) уявляємо собі майбутній розвій української науки в душі універсалістичним, у тім душі, який нам ближчий, нам, що маємо в своїй культурі навіть більше універсалістичних візантійських первнів, ніж окцидент; 2) майбутні наші наукові завдання не в експансивності і в зовнішньому квантитивному поширенні, а в інтенсивності та квалітативному поглибленні; 3) в піднесенні духовного рівня української науки; 4) в зближенні її до життя і до духовних потреб громадянства; 5) у відматеріалізованні і відмеханізованні української науки; цей момент уважаємо за дуже великий, бо офіційна совітська українська наука піддалася цілковито впливові марксієвського матеріалізму; 6) у вимогах синтетичного досліду й у зв'язанні науки з назрівальними духовними потребами українського громадянства та з його провідними ідеями; 7) у найтіснішій контакт з науковим життям і науковими проблемами інших європейських народів» [36, с. 112].

Як історика й теоретика мистецтва В. Залозецького цікавили школи, напрями і течії в мистецтві, визначні імена з цього поля. Із цього розряду назву найвидатніші праці: «Реставрація і стиль митрополичої палати при кафедрі св. Юра у Львові» [37, с. 365-371], «Gotische und Barrokken in den Karpatenlandern» (1926), «Про візантійське питання та джерела розвою духовної культури на Україні» (1929) [38, арк. 158-168 зв.], «Олекса Новаківський» (1934), «Церковне мистецтво 1. Огляд історії старохристиянського мистецтва» (1934), «Історія старохристиянського мистецтва» (1936), «Byzanz und Abendland in Spiegel ihrer Kunsterscheinungen» (1936), «Die Sophienkirche in Konstantinopol» (1936), «Українське дерев'яне будівництво і його відношення до історичних стилів» [39, с. 157-164, с.52-58], «Die walachische Kirche in Lemberg» (1948), «Byzantinische Baukunst in den Balkanlandern» (1955).

Серед мистецького загалу відомо, що «Асоціація незалежних українських мистців» (АНУМ) свого часу започаткувала вихід монографічних досліджень про видатних українських художників, як от: Кульчицьку, Глущенко, Грищенко, Андрієнка.

Поява окремої книги В. Залозецького про Олексу Новаківського – помітна спроба вченого-філософа заповнити ті «білі плями», що ще довго проявляються і проявлятимуться на етнодуховному тілі нації. В. Залозецький, вірний методу своїх критичних студій, показує О. Новаківського не як виосіблений прояв, а як сутність того природньо-соціального середовища, яке і породило митця. Неабиякі знання історії мистецтв різних народів, різних типів і видів культур дали можливість В. Залозецькому розкрити повноту хисту художника в контексті світової культури. З трактування дослідника О. Новаківський постає перед читачем як кольорист-новатор, бо він не «описує форму, а творить її», бо він бачить і відчуває світ у барвах.

Вартість книги побільшується ще й тим, що наприкінці вміщено коротку біографію митця, бібліографію (понад чотириста позицій), огляд літератури про художника та тридцять п'ять репродукцій творів.

Знаємо, що в середині 30-х рр. минулого століття спеціальних книг з історії мистецтва, більше того – старохристиянського – було дуже мало. Тому, звичайно, поява ХІІІ тому праць греко-католицької Богословської академії у Львові за редакцією її ректора о. Йосифа Сліпого, який, власне, підніс читачам визначну дослідницьку працю В. Залозецького, а саме, про церковне мистецтво, – помітне явище на культурологічному полі. Від катакомбового мистецтва «підземного Риму», старохристиянської різьби, поганської архітектури до римської архітектури, загалом античного мистецтва, мініатюрного та книжкового малярства – такими лабіринтами пошуків проходить автор у шести розділах праці.

Чимало слушного взяв би сьогоднішній мистецтвознавець, архітектор-дизайнер з праць В. Залозецького, у яких переплелися історико-теоретичні та суто практичні питання українського дерев'яного будівництва (див. уже згадані праці).

В. Залозецький був людиною високої ерудиції, освіченості, культури. Крім уже заторкнутих іпостасей його таланту є необхідність сказати і про те, що він проявив себе блискучим публіцистом, оглядачем та полемістом у поглядах на речі з поля культурології.

Зрозуміло, що його як філософа цікавили дослідження творчості Г. Сковороди. І поява огляду «Сковорода в освітленні новітньої німецької літератури» [40, с. 611-623] цілком вмотивована та зрозуміла. Автор-оглядач бере під увагу найавторитетніші праці Ф. Гаазе «Die Kulturgeschichte Bedeutung des ukrainischen Philosophen Grigorij Skovoroda» [41, с. 21-24], І. Мірчука «H.Skovoroda ein ukrainischer Philosoph des XVIII Jahr» [42, с. 170-190], Д. Олянич «Hryhorij Skovoroda der ukrainische Philosoph des XVIII Jahrhunderts und seine geistig - kulturelle Umwelt» [43, с. 197-214].

Перечитуючи оглядово-дискусійну працю В. Залозецького, вилучаємо звідтіть ті характеристики, що досі рідко зустрічаються в аналітичних студіях стосовно філософії Сковороди. В. Залозецький твердить, що Г. Сковороді був характерний вроджений ієрархізм в соціологічних питаннях, відчуття громадської ієрархії, що і зближувало його із Західною Європою; що джерелом містицизму Сковороди була східно-християнська та візантійська містика та ін.

Предметний полемізм, філософська наповненість публіцистичного пафосу, знання теми або й проблеми, переконаність у рації власного погляду й суджень – це характерне для ряду публіцистичних статей В. Залозецького як: «Криза молоді генерації» [44, с. 446-449]; «Авторитети в кривім дзеркалі (з приводу статті Бориса Ольхівського «Ceterum censemus» [45, с. 205-211], оглядів, рецензій (на книгу Ю. Русова «Салязар» [46, с. 130-132], М.Островерха «Від П'ємонту до Італії» [47, с. 178-180].

Хочеться вірити, що недалеко той час, коли філософи повернуться до спадщини В. Залозецького, введуть його ім'я в хрестоматійний обіг вчених, чий доробок аналізується в історико-філософській ретроспекції на спеціальних факультетах університетів; коли мистецтвознавці повернуться обличчям до тієї спадщини, яка і досі робить честь та славу німецькій, чеській, австрійській науці, а ще слабо працює на своє національне духовне відродження.

1. Залозецький Володимир Романович // Енциклопедія українознавства: Словникова частина / За ред. проф. В.Кубійовича. Перевид. в Україні. – Львів, 1993.
2. Мартинюк Микола. Українські періодичні видання Західної України, країн Центральної та Західної Європи (1914-1939 рр.): Матеріал до бібліографії / Передм. М. Вальо. – Львів, 1998.
3. Там само.
4. На сторожі ідеї // Дзвони. – 1933. – Ч. 11/12.
5. Центральний державний історичний архів у м.Львові (далі: ЦДІАЛ). – Ф. 361, 372, 402, 771.
6. Там само.
7. Львівська національна наукова бібліотека ім. В.Стефаника (далі: ЛННБ). – Ф. 57 (К-ч).
8. Дзвони. – 1933. – Ч.4.
9. Там само. – Ч. 6/7.
10. Там само. – Ч. 4.
11. Christliche Stundestal. – 1934. – 3 26.
12. Дзвони. – 1937. – Ч.3-5.
13. Там само. – Ч. 5/6.
14. Залозецький Володимир. Оформлення консервативного світогляду // Дзвони. – 1933. – Ч. 4.
15. Липинський В. Релігія і Церква в історії України. – Львів, 1933.
16. Залозецький Володимир. Творча сила позитивних ідей (два первородні гріхи лібералізму) // Дзвони. – 1933. – Ч. 6/7.
17. Там само.
18. Там само.
19. Там само.
20. Там само.
21. Там само.
22. Дзвони. – 1934. – Ч. 4.
23. Там само.
24. Дзвони. – 1937. – Ч.3.
25. Там само.
26. Там само.
27. Дзвони. – 1937. – Ч.4.
28. Дзвони. – 1937. – Ч.5.
29. Дзвони. – 1936. – Ч.5/6.
30. Залозецький Володимир. Духовий порядок річей (в чотиролітню річницю смерти В'ячеслава Липинського) // Дзвони. – 1935. – Ч. 6/7.
31. Залозецький Володимир. В.Липинський як історик // Там само. – 1936. – Ч. 6/7.
32. Залозецький Володимир. Українська наука перед новими завданнями // Там само. – 1938. – Ч. 3.
33. Дзвони. – 1935. – Ч. 6/7.
34. Дзвони. – 1936. – Ч. 6/7.
35. Там само.
36. Дзвони. – 1938. – Ч. 3.
37. Літературно-науковий вісник. – 1923. – Т. 81. – Кн. 12.
38. Центральний державний архів Вищих органів влади та управління України (м. Київ). – Ф. 4465. – Оп. 1.
39. Дзвони. – 1937. – Ч. 11/12; 1938. – Ч. 1/2.
40. Записки Чина Василя Великого. – Львів; Жовква, 1930. – Т. III. – Вип. 3-4.
41. Jahrbücher für Kultur und Geschichte der Slaven. – 928. – В. IV. – Н. I.
42. Zeitschrift für slavische Philologie. – 1928. – В. V. – Н. 1-2.
43. Östeuropische Forschungen Neue Folge. – 928. – В. II.
44. Дзвони. – 1983. – Ч. 10.
45. Там само.
46. Там само. – 1938. – Ч. 4.
47. Там само. – 1939. – Ч. 4.

В статі на архивних джерелах і аналізі публікацій в давній газетно-журнальній періодиці, раритетних і малоизвестних україно- і іноземноязычних виданнях прослідковується філософська концепція неісследованного філософа Владимира Залозецького і його взгляды на культуру, искусство.

Ключевые слова: культурология, философия искусства, консервативное мировоззрение, государство, нация, христианская религия, художественный промысел, метафизическая сфера, космически-религиозное мировоззрение, ориентальные культы, иррациональная вера, конструктивизм, либерализм, утопизм, космогония.

The philosophical concept of unexplored philosopher – Vladimir Zalozetskiy – and his views on culture and art are traced in the article on basis of archival sources and analysis of publications in old newspaper and magazine periodicals, rare and few known Ukrainian foreign publications.

Keywords: Cultural studies, Philosophy of Art, conservative worldview, the state, the nation, the Christian religion, art craft, metaphysical sphere, cosmic-religious outlook, oriental cults, irrational faith, constructivism, liberalism, utopianism, cosmogony.

УДК 621.39; 008

Адріана Скорик

ТЕЛЕКОМУНІКАЦІЇ ЯК МИСТЕЦТВО У ПОЛІ КУЛЬТУР

Вперше проблематика телекомунікаційного мистецтва актуалізується у зв'язку з виникненням нової культурної ситуації: у певному сенсі – це тріумфуюча медійність. Місце унікального художнього образу займає всюдисуща медійна образність, яка спрямовує погляд і приваблює увагу. Концепт художньої форми існує на рівні з концептом ефективності та інформативності. У медіамистецтві відбуваються зміни на онтологічному рівні: віртуальне відтискує реальне, час превалює над простором.

Ключові слова: медіа, мистецтво, об'єкт, культура, інформаційний простір, тенденції, соціокультура, масмедіа.

До числа найважливіших факторів, що формують сьогоденне сприйняття соціокультурного простору мистецтва телекомунікації, слід віднести глобалізацію технологічних і комунікативних мереж. Зазначимо, що глобалізаційні процеси у світовій культурі призвели до породження нових певних локальних художньо-комунікативних структур – ком'юніті (community). Проте, вчені-гуманітаристи постали перед складною дилемою, пов'язаною з тим, що вивчення (опис та класифікація) деяких ком'юніті, їх склад і структура не вписуються у класичні рамки наукового теоретизування. Найпоказовіше це проявилось у спробах досягнути практику індивідуалізованих спільнот, що втілювалося у Інтернет-комунікаціях, де художнє мислення та соціальність уявляють собою зворотний бік сучасної індивідуалізації. Як пише російський соціокультуролог Є. Івахненко з цього приводу: «там, де традиційно працював зв'язок «людина-людина» (або «людина – соціальна організація»), почав утворюватися інший – «людина – електронно-інформаційний пристрій» [5].

Сьогодні утворення Інтернет-спільнот надто поширилося, розповсюдилося у просторі соціальних мереж і, завдяки новітнім технологічним вдосконаленням, заповнили глобальний медіапростір. Останнім часом унаочнюється процес інтеграції «опосередкованих соціальних зв'язків у тканину Інтернет-комунікації», що призвело до такої її якісної зміни, яке за останнє десятиліття стало предметом серйозних теоретичних розробок» [5]. Але зазначимо, що мова йде не лише про інтеграцію з точки зору її соціалізації, а й про інтеграцію саме художньо-мистецьку. Йдеться про такі форми художньої комунікації, які раніше не існували, у тому числі і як певні новітні форми мистецтва. Отже, нові художньо-комунікативні форми, що виникли лише на початку ХХІ століття, заповнили глобальний медіапростір та, з необхідністю, почали потребувати належної теоретичної уваги.

Аналізуючи подібні інтегрування-«розтікання» сучасних соціокультурних медіаформ, Є. Івахненко говорить про «деякі властивості їх аутопойезису (аутопоезису) – «вибухи», «мутацію», зростання форм соціальності, які неможливо спрогнозувати. Наголосимо, що «аутопойезис»¹ (від грец. αὐτός – сам, ποιησις – створюю, виробляю, творю) буквально означає самобудівництво, само-виробництво або відтворення себе через себе самого. В сучасних гуманітарних науках, зокрема тих, які вивчають медіакомунікації, все частіше можна зустріти це по-

¹ Аутопоезис, також: аутопоез, аутопоезис (стар.грецьк. Αὐτός ауто- - сам, ποιησις – створення, виробництво) – термін, введений чилійськими вченими В. Матураною та Ф. Варелю, що означає самобудування, самовідтворення живих істот, у тому числі людини, й сенс полягає в тому, що їх організація породжує в якості продукту їх самих без поділу на виробника і продукт.

няття. За його допомогою у соціокультурних теоріях досліджуються соціальні мережі Інтернет-простору, а також з'являється можливість прослідкувати, яким чином виникають, раніше не існуючі, соціальні медіа взаємозв'язки, такі як, наприклад, флешмоби, профлеші та ін., про що мова піде далі. Стосовно мереж Інтернет-простору феномен аутопойезиса означає невпинне переструктурування власних рівнів складності. Підкреслимо, що комунікації в соціальних мережах стають більш «реальними», аніж безпосередня комунікація. І, зрештою, виявляється, що в соціальних мережах Інтернет-простору відбувається споживання системою ідентичностей користувачів, яке поєднується з непередбачуваністю їх подальших трансформацій аж до зміни емоційних світів і розмежування особистості з реальним соціальним простором, що, у свою чергу, може створити реальну загрозу для певних індивідів. Тому вивчення нових художньо-комунікативних форм сьогодні постає актуальним завданням гуманітарних дисциплін.

Говорячи про ключові властивості аутопойезису, С. Івахненко виділяє наступні: *автономію*; *інактивацію* (тобто поштовх, начало, яке дозволяє будувати не ззовні, а всередині самої системи), *ітерацію* (незамкненість циклу, його постійне самооновлення, самодоповнення, будівництва нових рівнів власної складності, що найбільш характерно для нових медіакомунікацій, Інтернет-мереж, особистості, свідомості) [5].

У «новому» інформаційному суспільстві увага акцентується вже не на зростаючій ролі знання в ньому, а на прогресі інформаційних технологій. Як зазначає сучасний культуролог І. Грибов, «при цьому в ньому зберігаються риси «старого» інформаційного суспільства, але додаються нові, які є ключовими, міняють акценти: 1) ключова роль комунікації, а не інформації; 2) поява і широке поширення нових засобів комунікації; 3) віртуалізація усіх сфер життя; 4) переважання «знання більшості» над «знанням експертів» [4, с. 49].

В одному з останніх досліджень – «Реальність мас-медіа» (1996 р.) – Н. Луман розмірковує щодо «реальної реальності» масмедіа. Як вважає німецький дослідник, така реальність полягає в їх (масмедіа) власних операціях, а саме – у пресі та мовленні, у читанні, у перегляді передач. Це незліченні комунікації підготовки друку та мовлення, обговорення, що відбуваються як постфактум, обрамовуючи цей процес. Однак, Н. Луман підкреслює, що процес поширення можливий лише на основі технологій. Спосіб функціонування останніх структурує і обмежує те, що можливо в якості масової комунікації. Він пише: «Але не машинне виробництво мас-медіа і, тим більше, не їх механічне або електронне внутрішнє життя будуть покладатися нами в якості операцій системи мас-медіа. Не все, що є умовою можливості операцій системи, може становити частку операційних ланцюгів самої системи. (Природно, це відноситься і до живих і, взагалі, до всіх аутопойетичних систем.) Тому більш адекватно було б розуміти під реальною реальністю засобів масової комунікації, як саме протікають в них і пронизують їх комунікації» [9]. Ще не є комунікацією одна тільки дія, яка передає повідомлення. «При цьому засобам масової комунікації (на відміну від інтеракції серед присутніх осіб) важко визначити актуально задіяне коло адресатів» [9].

Відзначимо, що ще у XVII і XVIII ст., невинне читання романів розглядалося як відволікання від життя, як розвага, і небезпеку вбачали лише в тому, що читання робило людей непридатними для життєдіяльності. Критика полягала в тому, що у процесі читання не витримувався поділ реальної дійсності і реальності фіктивної, придуманої, романної. У XXI ст. нове мистецтво телекомунікації загострює ці проблеми, здається, що воно має на меті переконати читача-користувача в тому, що сприйнятий досвід є його власним. Як пише Н. Луман, «той, хто цьому піддається, потім може комунікувати так, ніби він і сам знав про це. Відмінність між внутрішньою і зовнішньою сторонами фікції, між усним оповіданням або кіноісторією, з одного боку, і автором, машинерією публікацій і адресатом, – з іншого, стирається безперервним перетином цієї межі. Одна сторона копіюється в іншу, і це створює можливість комунікації, заснованої на загальній штучності досвіду. Виникають вкрай заплутані змішання реальної і фіктивної реальності, які, однак, рефлексуються як розвага, постають у вигляді епізодичного досвіду і залишаються без наслідків» [9].

Якщо ми звернемося до праці «Інформаційна епоха» М. Кастельса, то побачимо, що, на відміну від соціальних та політичних тенденцій 1990-х рр., він виокремлює побудову соціального дійства та політики навколо первинних ідентичностей – або прописаних, таких що укорінилися в історії та географії, або побудованих заново у пошуку смислів та духовності. «Перші історичні кроки інформаційних суспільств, як уявляється, характеризуються домінуванням ідентичності як організуючого принципу» [7, с. 30], – відмічає дослідник. Під «інформаційними

суспільствами» М. Кастельс розуміє суму взаємодії постсоціальних явищ, які вплетені у соціум. Медіакомунікації постають наочним прикладом суми таких взаємодій.

Соціальні мережі уявляють собою нескінчений набір ідентичностей, пов'язаних між собою комунікативними актами та іншого роду взаємодіями. Суб'єкт в цій структурі виступає у ролі «носія» ідентичності, у той час як його основною функцією стає вплетіння нових смислів у вже сформовану мережу, або ж, інакше кажучи, підтримку процесу комунікації. Можна відзначити, що сьогодні відбувається пошук нової ідентичності, який З. Бауман пов'язує з втратою суспільством статусних цінностей. Як пише З. Бауман: «Втрата чіткого місця у суспільстві стає нині досвідом, який може скільки завгодно повторюватися у житті кожної людини, у той час, як лише деякі, а можливо й ніякі з можливих статусів, опиняються достатньо надійними, щоб можливо було говорити про достатньо тривалий час перебування у них» [2, с. 191]. Звідси він робить висновок, що постсучасність замінює непередвизначеність соціального положення примусовим та обов'язковим самовизначенням.

Розвиваючи цю думку, Є. Івахненко зазначає, що велике розмаїття «індивідуально орієнтованих Інтернет-спільнот» (ІОІС) будується за принципом вибору неконтрольованих інтересів. В цьому випадку, найбільш важливим постає «простір зустрічі», який втрачає свою комунікативну навантаженість і «девальвує в якості смислової константи комунікативну практику». Таким чином, людина віртуально отримує пошукану нею «оновлену ідентичність», яку необхідно вбудовувати в процес конструювання мережі. Тобто, в даному випадку, саме «високотехнологічний інформаційний об'єкт форматує і задає рамкові умови нового соціального само-творення суб'єкта, а не навпаки» [5].

Новий напрямок розвитку індивідуалізованих спільнот зумовив перехід безпосередніх групових комунікацій у сферу, опосередкованих соціальною мережею, медіа-ком'юніті [3, с. 14]. Цей перехід призвів до раптових різких змін комунікативних зв'язків усередині спільнот і підняв їх на новий рівень. Мистецтво медіакомунікації стало більш орієнтованим, адресним і відкритими. Відбувається орієнтація мистецтва на те, що сучасний російський музичний культуролог Ю. Стракович назвала «цифролюцією» (цифровою революцією).

Отже, роздивимося більш детально існуючі в сучасному глобальному медіа просторі новітні художньо-комунікативні форми.

Яскравим прикладом таких художніх community є явище «флешмобу» (англ. – «flash mob» – миттєвий натовп-збір, блискавична мобілізація людей) як одне з породжень Інтернет-комунікації. Флешмоб¹ – це «летюча» (Є. Івахненко) форма соціальності («єдність з нагоди»), яку можна розглядати як приклад нового типу соціалізації, відтвореного аутопойезисом Інтернет-ком'юніті. Очевидно, що flash mob-ілізація повністю виводиться з-під впливу панівних структур соціальності. Можна впевнено сказати, що прогнозування, контролювання та врахування наслідків моберів є неможливим, оскільки мобери здійснюють всі попередні дії (інколи зовсім абсурдного характеру) флешмобу в Інтернет-ком'юніті, після чого швидко «розходяться». Якщо flash mob щось і дискредитує, відзначає Є. Івахненко, так це не критично успадковані соціально-рольові функції. На місці запропонованих ролевих поведінкових форм створюються (само-зароджуються), нехай на короткий час, абсолютно неможливі в «до-інтернетівський» комунікації форми і способи кооперації людей. Але важливою є та обставина, що до виникнення аутопойезиса інтернет-ком'юніті не було і не могло бути подібного соціального перформансу, – як, втім, і багатьох інших. Таким чином, практично будь-який привід для спілкування отримує потенційну можливість бути здійсненим «тут і зараз». Перефразовуючи відомі слова А. Сент-Екзюпері, можна сказати, що перед нами захоплююча перспектива невичерпної реалізації спілкування – «справжньої розкоші» і «єдиної привілеї» вільної людини. Але звідси ж, з непрогнозованого зростання модусів свободи комунікативної дії, народжуються перші неіснуючі дотепер соціальні ризики, які в свою чергу висувають нові вимоги до ціннісному світу особистості [5].

До речі, як це не дивно, але саме з Заходу, який потонув у марноті та зневір'ї, депресіях та психологічних проблемах, прийшла ідея завчасно спланованої масової акції миттєвого

¹Флешмоб (від англ. Flash mob – flash – спалах; мить; mob – натовп; перекладається як «миттєвий натовп»; у порівнянні, наприклад, Flash flood, «раптовий паводок») – це заздалегідь спланована масова акція, у якій велика група людей з'являється у громадському місці, виконує заздалегідь обумовлені дії (сценарій) і потім розходить.

зібрання не знайомих між собою, різних – за віком, за уподобаннями, за соціальним статусом тощо – почасти усамітнених, відокремлених один від одного, пересічних людей. Вони, з'являючись у визначеному публічному місці, виконують наперед обумовлені дії (певний сценарій) і потім розходяться. Масову появу флешмобів як явища можна визнати з того моменту, коли у 2002 р. вийшла книга американського соціолога Говарда Рейнгольда «Розумний натовп: наступна соціальна революція» [8]. Саме поняття «розумний натовп» полягає в основі всіх акцій, які є подібними до флешмобу. В цій роботі автор провіщував, що люди, використовуючи Інтернет, мобільні пристрої, гаджети та ін., будуть об'єднуватись, саморганізовуватись, створювати щось абсолютно нове, спонтанне, незалежне від певного професійного керівництва, від фінансування, а головне – не переслідують рекламних цілей, а значить – творитимуть незалежно від будь-якого практичного утилітаризму тобто за естетичним принципом. Це ще одне підтвердження того незаперечного факту, що «Дух витає, де схоче» (рос. – «Дух идеже хочет дышит»). Відтак, як безупинною є думка людська – звідси нескінченність науково-технічного прогресу, так і безмежною є її душа, що творить все нові й нові художні форми у великому часо-просторі культури.

Сьогодні ми спостерігаємо такі різновиди флешмобу, як *Політ-моб* або *Соціо-моб* (акції з соціальним або політичним спрямуванням, як наприклад, акція флешмоб у Києві в рамках кампанії «Не купуй російське!»). Крім того, виникли такі флешмоби як, *Рекламний флешмоб*, *Арт-моб*, *Екстрим-моб*, *Фан-моб*, *Date-моб*, *Моб-Хаус*, *Моб-гра*, *Фаршинг*, *Монстрація* (від слова демонстрація, тобто демонстрація з плакатами, зміст яких вкрай абсурдизований) та ін.

У зв'язку з тим, що різновиди флешмобів є, безперечно, абсолютно новітнім культурним явищем і потребують окремого дослідження, зупинимося на тих зразках, в яких найбільш яскраво виражений ігровий, театральний, власне, художній елемент.

Подальший розвиток флешмобу за концепцією та завданням постала ще одна масова акція, що дістала назву «профлеш». «Proflash», проф-флеш (від англ. Professional flash – professional – професіонал; fash – спалах; мить, мить) – перекладається з англійської як «спалах професіоналів». На відміну від флешмоб, профлеш організовується за участю професіоналів і підготовлених любителів, має добрий сценарій і є яскравою акцією, яка широко висвітлюється та обговорюється у соціальних мережах. Як правило, це масові співочі або танцювальні заходи, з професійним сценарієм і якісним виконанням. Такі програми ретельно плануються й готуються за допомогою відповідної кількості репетицій. Однак, в ньому зберігаються багато ідей флешмобу: спонтанність, відсутність керівника, деперсоналізація. Поява такого напрямку пов'язана з перфекціоністським бажанням робити шоу більш яскравішим, чіткішим, цікавішим для оточуючих і його учасників». Згадаймо, принагідно, один з перших профлешей, що здійснили солісти громадського хору Ніагара (Канада), які відвідувачам одного з місцевих ресторанів. До певної миті вони нічим себе не виявляли аж раптом – заспівали. Вони виконали для приголомшених слухачів ораторію Георга Фрідріха Генделя «Месія» (1741 р.), яка, як відомо, сповіщає про велич Сина Божого Ісуса Христа.

Автор терміну *про флеш* – росіянин Євген Шелковий. У 2012 році в #Лайфдискусі він розмістив такий текст: «Флешмоб – це вам не профлеш» [11]. Як прихильник флешмоб, Є. Шелковий неодноразово був присутнім на таких публічних заходах. У певний момент він помітив, що всі події були добре підготовлені, виглядали, майже, професійним шоу, а також дуже добре запам'ятовувалися. Складалося враження, що учасники знають один одного, чи то як аматори, котрі познайомилися на репетиції, чи то як професіонали, члени одного колективу. Зазвичай подібні заходи висвітлювалися в ЗМК і спеціально знімалися на камеру, що доводило наявність конкретної мети учасників та організаторів події, зацікавлених у певних рекламних цілях популяризації певної ідеї або події. Для випадкових глядачів створюється враження, що такі яскраві акції є несподіваними та спонтанними.

До профлеш акцій можна віднести «арт-моб». Це акція, яка несе у собі певну естетику та художні цінності, має творчу складову (хореографічний, театральний та музичний супровід перфомансу) і націлена на видовище. Арт-моб – безпрецедентна мистецька акція, що одночасно збирає велику кількість творчих людей, які разом створюють імпровізоване мистецьке дійство без будь-яких попередніх домовленостей та репетицій. Це своєрідний експериментальний майданчик, де народжуються нові форми і відбувається синтез вже існуючих форм сучасної субкультури. Як правило, в цій акції використовується велика кількість театральних реквізитів та задіяні режисери, сценаристи, менеджери-організатори та ін.

Найбільш відомою та самою масовою «моб-арт» акцією стала «Thrill the world», яка пройшла в 10 країнах світу, коли величезна кількість молодих людей, добре загримованих під ожихлих мерців, виконали танець з кліпу «Thriller» Майкла Джексона. Відчувалося, що всі учасники акції готували танець з інструкторами та за допомогою поширюваних у соціальних мережах відео-посібників. Поряд з іншими країнами та містами світу така акція відбулася і в Одесі 28 червня 2009 р. Але слід відзначити, що вона вже пройшла під назвою фан-моб і несла вже зовсім інше навантаження за своїм смыслом.

Фаршинг – це новий неформальний напрямок інтелектуального та психологічного екстриму; це є рух, захоплення. Фактично – це стиль життя. Періодично проходять акції фаршинга – фарші. Сутність кожного фаршу в тому, щоб зібрати незнайомих людей одночасно в певному місці, серед пересічних, ні про що не підозрюючих перехожих і дати їм можливість забути про комплекси або ж соціальні, моральні, етичні, фізіологічні тощо межі, якими вони звикли сковувати себе у повсякденному житті, надати їм можливість звільнитися від стереотипів поведінки, які нав'язані суспільством. Отже, фаршинг надає можливість людині на час проведення акції зламати всі шаблони, домогтися повного розкріпачення свідомості і отримати людині задоволення від усвідомлення того, що вона зважилася на той чи інший вчинок. Фаршинг – не є перформансом, оскільки він створюється не для глядачів або слухачів, а для самих учасників, які повинні перемогти самих себе та зробити щось таке, що у буденному житті вони побоялися б зробити. Під час акції всі учасники роблять щось надзвичайне, таке, на що їм важко зважитися у звичайній для них обстановці, а саме: кричать, горлають, співають, танцюють, стрибають, плачуть, розривають на собі одяг та ін. Сенс кожної акції фаршингу не в тому, щоб здивувати перехожих, а в тому, щоб здивувати, насамперед, самого себе.

До слова, акції флешмобу та профлешу набули останнім часом досить широкого розповсюдження в Україні саме на хвилі спалаху патріотичних почуттів народу й молоді, зокрема. У сьогоднішній ситуації нестабільності та розхитування кордонів в країні відбувається переоцінка цінностей й формування нових ментальних якостей. Громадянин України позбавляється від хуторянства й відчуває себе Громадянином світу. Більше того, відповідальним за його майбутнє. Саме цьому безперечно сприяють засоби масової комунікації й перш за все Інтернет. Всупереч усім внутрішнім та зовнішнім обставинам, українці не перестають дивувати світ здатністю до самоочищення, до самоорганізації, до самооновлення, до творчості. В означених Інтернет-акціях немає автора-художника й окремо публіки, творцем та споживачем, зберігачем та розповсюджувачем постає сам народ. У цьому процесі народу притаманна внутрішня свобода духу як вияв творчої моці, емоційно-чуттєва розкутість як вихід позитивної творчої енергії, самостійність та самодіяльність. Крім того народній художній творчості, а саме так ми визначаємо ці процеси, властивий також вихід за межі пізнаного та пізнаваного.

Зовсім іншого роду є дуже популярні в мережі такі Інтернет-community, як Інстаграм (Instagram), Інтернет-мем (Internetmeme) та споріднений з ним Тролінг, про який вже йшла мова у попередньому розділі нашого дослідження.

Інстаграм (Instagram) – це не тільки проста і зручна у користуванні програма, але більше того – це певна спільнота і певний сервіс. Instagram – програма повсякденного буття, його екзистенційного «тут і зараз», яка дозволяє ділитися тим, що відбувається у житті людини, навколо людини прямо зараз, так само, як і Twitter, але замість тексту – це фотографія. Люди почали ділитися фотографіями того, що вони бачать навколо. І не лише фотографіями самих себе, як це відбувається у Селфі (Selfie). Це, свого роду, можливість презентації будь якою людиною самої себе як художника, митця, який заявляє про свою індивідуальність, особистість через власні фотографії усьому світові.

Instagram – співіснування та взаємоспілкування у просторі абсолютної творчої свободи, а також особистої залученості у безмежність, у те, з чого й складається сучасне буття.

Таким чином, можна підсумувати, що причини, які спонукають учасників до створення акцій флешмобів, використання сервісу Інстаграм та ін. – це не лише пошук розваг, гострих почуттів або бажання справити враження на оточуючих. Для людей «цифролюції» – це майже позасвідоме бажання відчутти причетність до спільної справи, момент самоствердження, емоційна розрядка і, врешті решт, – створення нової ідеї синтетичного мистецтва, яке впливає на різні органи почуттів людини, апелюючи до різних каналів його сприйняття. Це, свого роду, новітній *Getsamtkunstwerk* цифрової епохи. Як відзначає Ю. Стракович: «Цифрова епоха перетворила *Getsamtkunstwerk* ... в утилітарний інструмент. Його живить вже не філософія, а

проста логічна побудова: якщо свідомість аудиторії має багато завдань, то багато завдань повинно мати і мистецтво» [10, с. 287].

За своєю сутністю нові художньо-комунікативні форми медіакультури перетворюють мистецтво у його класичному розумінні на масову культурну практику, що дозволяє побачити та зрозуміти художнє під зовсім іншим кутом зору. Можна погодитися з автором цитати лише частково, оскільки він вважає, що розквіт любительської творчості породжує лише культуру цифрового нарцисизму, оскільки, з точки зору Е. Кіна, в ній публіка так зайнята самовираженням у соціальних мережах, що у неї не має часу приділяти увагу «великим» витворам, які здатні забезпечувати для неї інтелектуальний та духовний зріст. На наш погляд – це відкрите питання, яке дійсно спонукає до роздумів. Перейшовши межу від суто елітарного до популярного (або масового), мистецтво телекомунікації, у найширшому сенсі цього слова, стає частиною життя всіх людей, воно сутнісно трансформує його. Як сказав М. Кастельс: «Глобальні мережі неможливо контролювати, але людей, які їх використовують, – можливо» [7, с. 216].

І при всієї калейдоскопічності, «атомарності» сучасного світу новітні форми медіакунікації доповнюють, розширюють межі розуміння людини про сучасний світ, створюючи нову художню цілісність, яка має зовсім іншу художню якість. Художня цінність таких нових форм (а поступово й жанрів) може змінюватися в залежності від мети їх використання, від масштабів презентації, концентрації/користувачів/учасників/ глядачів/спостерігачів.

Нова художня культура встановлює й починає усвідомлювати власні кордони, протиставляючи інтерактивність – монологічності, публічність маскульту – напівприватному характеру соціальних мереж та Інтернет-щоденників, державну сферу – суспільній, комерційно орієнтовану комунікацію – альтруїстичному спілкуванню. Важливо, що ці опозиції є скоріш за все інструментом створення ідентичності користувачів, аніж віддзеркаленням реальних тенденцій розвитку Інтернет комунікацій. А це значить – мистецтво телекомунікації починає жити своїм власним життям, що протистоїть тенденції перетворення блогів та соціальних мереж на інструмент конструювання політичних та комерційних сенсів. Однак, образ альтернативності, своєрідного андеграунду постає в якості естетично-художньої форми власних продуктів, являючись, водночас, таким самим об'єктом сприйняття та споживання, як і інші взірці сучасної класичної-академічної та популярної культури. Адже андеграундна творчість та контркультурна естетика вже неодноразово засвоювалася традиційними медіа. Отже, ці тенденції потребують подальшого вивчення, саме, як уявляється, у річищі зрозуміння буттєвості мистецтва телекомунікації на межі спрямованості до персоніфікованості його продуктів та утвердження нової культури споживання.

Проблематика телекомунікаційного мистецтва актуалізується у зв'язку з виникненням нової культурної ситуації: у певному сенсі – це тріумфуюча медійність. Місце унікального художнього образу займає розтиражована і всюдисуща медійна образність, яка спрямовує погляд й приваблює увагу. Творча діяльність у цій сфері за своєю природою опиняється все більш залежною від засобів технічної візуальної презентації (цифрова кіно- та фото-зйомка, відео, комп'ютер і т.п.). У цьому процесі концепт художньої форми існує нарівні з концептом ефективності та інформативності, загальноновизнаних критеріїв якості не існує, кордони жанрів не просто стираються, вони не існують за визначенням, символічний порядок зданий в музей. Постійне удосконалення й масове розповсюдження нових технологій, призводить до безпрецедентного нашестя образів особливої якості й претендуючи на статус гіперреальності. У медіа мистецтві, як і в сучасній культурі в цілому, відбуваються зміни на онтологічному рівні: віртуальне відтискує реальне, час превалює над простором, об'єкт поступається першістю перед зображенням.

Цю статтю складаю на пошанування ювілейних днів своєї доброї колеги, доктора мистецтвознавства, професора Ганни Василівни Карась, яка упродовж довгих років наукових пошуків досліджувала великий спектр питань музичної культури у тих масмедійних засобах, що представляли українську емігрантську пресу. Музичне діаспорознавство лише і можна сьогодні уявити, зібрати для відтворення завдяки журналістській та редакторській діяльності наших співвітчизників у далекій еміграції. Завдяки так званім комунікаційним мережам минулого, науковій сподвижницькій праці Г.В. Карась «соціум світового українства існує як цілісність» [6, с. 927].

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти : Міркування відносно походження й поширення націоналізму / Бенедикт Андерсон; [Пер. з англ. Віктора Морозова]. – К.: Критика, 2001. – 276 с.
2. Бауман З. Індивідуалізоване об'єднання / Зигмунт Бауман; [пер. с англ., ред. В. Л. Иноземцева]. – М., 1984. – 328 с.
3. Веллман Б. Постоянство и преобразование Комьюнити / Б. Веллман // Доклад Законодательной комиссии Канады. Ассоциация Веллмана, 2001.
4. Грибов И. А. Информационное общество :от виртуальной реальности к реальной виртуальности / Иван Алексеевич Грибов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамата, 2012. – № 9 (23). – Ч. II. – С. 47-51.
5. Ивахненко Е. Н. Аутопейзис информационных объектов / Е. Н. Ивахненко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/635bcc9565c6e39ec3257593004c1cOb>.
6. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
7. Кастельс М. Информационная эпоха : экономика, общество и культура / М. Кастельс; [пер. с англ. под научн. ред. О. И. Шкаратана]. – М. : ГУ-ВШЭ, 2000. – 608 с.
8. Різун В. В. Загальна характеристика масовоінформаційної діяльності / В. В. Різун // Наукові записки Інституту журналістики : зб. наук. праць. – К., 2000. – Т.1. – С.15-30.
9. Луман Н. Реальность массмедиа / Н. Луман; [пер. с нем. А. Антоновского]. – М. : Праксис, 2005. – 256 с. – (Серия «Образ общества»).
10. Стракович Ю. Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке / Ю. Стракович. – М. : Изд. дом «Классика – XXI», 2014. – 352 с.
11. Шелковий Е. История PROфлеш (профлеш) [Електронний ресурс] / Е. Шелковий. – Режим доступу : http://shelkovoy.livdis.com/blog/view?id=54637_flashmob_eto_vam_ne_ProFlash.

Впервые проблематика телекоммуникационного искусства актуализируется в связи с возникновением новой культурной ситуации: в определенном смысле – это ликующая медийность. Место уникального художественного образа занимает всеобъемлющая медийная образность, которая направляет взгляд и привлекает внимание. Концепт художественной формы существует наравне с концептом эффективности и информативности. В медиаискусстве происходят изменения на онтологическом уровне: виртуальное оттесняет реальное, время превалирует над пространством.

Ключевые слова: медиа, искусство, объекты, культура, информационное пространство, тенденции, социокультура, массмедиа.

The first issues of the telecommunication arts actualized in connection with the emergence of a new cultural situation: in a certain sense – is jubilant mediality. Place of a unique artistic image takes the ubiquitous imagery of Media, which directs the eye and attracts attention. Concept art form exists on a par with the concept of efficiency and informativeness. The media art changes occur on the ontological level: virtual pushes real time dominating over the space.

Keywords: media, art, objects, culture, information space, trends, socio-culture, mass media.

УДК [008+79]:[378+372.87]

Катерина Станіславська

ВИДОВИЩНІСТЬ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ФАКТОР ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У статті досліджено культурологічні та естетичні погляди на зміст понять «видовище» та «видовищність» у контексті культури постмодерну. Автор пропонує розглядати сучасні мистецько-видовищні форми як стрижень навчального процесу у вищій мистецькій школі і наочний засіб медіавиховання.

Ключові слова: видовище, видовищність, мистецько-видовищні форми, вища мистецька школа, медіавиховання.

В історії культурного становлення людства видовище відіграє важливу роль так званого особистісно-творчого чинника. Дійсно, потреба в театрі (в широкому сенсі слова) – у грі перед глядачем і в спогляданні гри – властива самій сутності людської природи. Обидва ці процеси володіють безумовною соціально-естетичною значимістю.

Якщо *видовище*, в цілому, визначається як спеціально організована в часі і просторі публічна демонстрація соціально значущої поведінки, то *видовищне мистецтво* демонструє образ цієї поведінки [1, с. 6–7]. А, власне, *видовищність*, як характерна властивість певного

діяльнісного акту (в тому числі творчого), розкривається через ігрову природу походження, публічно-масові умови побутування, двонаправлену систему комунікаційних зв'язків, високий рівень емоційного піднесення, а у випадку видовищного мистецтва – ще й яскраву спрямованість на глядача та ігрову стихію.

Сучасна культура (другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) демонструє яскраве домінування візуального коду, візуальної інформації. Значну ж частину усієї візуальної культури сьогодні складають видовища. Видовищність властива багатьом явищам сучасності: різноманітним мистецьким формам і жанрам (в тому числі, тим, які в традиційних класифікаціях не відносяться до видовищних), спорту, політиці, сфері розваг та відпочинку, рекламі, сфері побуту, педагогіці та ін.

Майже тотальне засилля видовищності та різноманіття візуально-видовищних практик знайшло своє відбиття і в науковій теорії: вчені неодноразово констатували, що минуле століття, особливо його друга половина, характеризується справжнім переворотом у гуманітарних науках, пов'язаним з інтересом до вивчення візуально-видовищної культури (Ж. Бодрійяр, Г. Дебор, М. Маклюен, Я. Ратнер, М. Хренов та ін.). В українській та російській науці було приділено увагу дослідженню культурно-філософських аспектів видовища (А. Білик, Ю. Бугров, Л. Наумова, Н. Чечель, І. Шубіна, Г. Юсупова), його соціально-психологічному та антропологічному аналізу (Т. Козакова, О. Тимохович Р. Хабібрахманова), специфіці політичного (О. Мальцева, Є. Тютюник) та спортивного видовищ (А. Аверкова, М. Благолев, В. Козлова, В. Лукашук). До того ж, величезна кількість досліджень торкалася різноманітних питань композиції, драматургії та функціонування видовищних мистецтв (театру, кіно, цирку, естради, телебачення) та масових свят.

Окремо хочеться відзначити доробок російського філософа-естетика та соціолога Миколи Андрійовича Хренова, котрий упровадив у науковий обіг термін «видовищецентризм». Вчений розробляв теорію видовища, особливу увагу приділяючи природі видовищного спілкування, соціально-психологічній інтерпретації взаємодії видовищ і публіки. На думку дослідника, видовище неможливо зрозуміти без спілкування із глядачем [4, с. 35], внаслідок чого «проблема видовища, що розуміється як спілкування, перетворюється на проблему публіки, а історія видовища – в історію публіки» [4, с. 38]. Характерною рисою видовища автор визначає те, що колективна взаємодія та емоційний контакт людей, що вступають у видовищне спілкування, не менш важливі, ніж зміст інформації, що передається з його допомогою [4, с. 9]. Виходячи з цього, М. Хренов дає визначення видовища у контексті соціально-психологічного підходу: *видовищем буде кожний прояв потреби у колективному емоційному контакті, котрий є однією з форм більш загальної потреби у соціальності* [4, с. 44].

Вчений доводить, що чотири істотні аспекти видовищної проблематики – створення, функціонування, сприйняття та вплив видовищ – можна вивчати у контексті процесу спілкування. Так, *створення* фільму чи вистави не можна розглядати ізольовано від публіки, її потреб, смаків, установок, оцінок. Практики театру і кіно постійно писали про публіку, думали про те, як будуть сприйматися їхні твори, який спричинять ефект, які думки та емоції викличуть. Ще більш тісний зв'язок існує на стадії *функціонування* видовища: ставлення до твору різних категорій глядачів впливають на питання відбору, тиражування, розповсюдження. На стадії *рецепції* видовища глядач може як не сприйняти дещо, закладене у творі, так і привнести щось своє. Також сприйняття і розуміння мистецького твору залежать від соціальної нормативності; буває, що адекватна рецепція виявляється можливою набагато пізніше, ніж у момент створення видовища. У процесі дослідження *впливу* мистецтва на публіку необхідно аналізувати типологію та психологічний тип глядача, а також соціальний контекст впливу мистецького твору [4, с. 28–34].

Однією з визначних якостей видовищності М. Хренов називає відтворення чогось незвичайного, неочікуваного, рідкісного і навіть дивного – саме ця властивість підкреслює контраст буденної атмосфери з видовищним спілкуванням. Видовище – це «стихія ідеального світу, що відкидає приписи і заборони світу реального» [4, с. 7–8].

Дійсно, сучасна людина оточена численними візуальними та видовищними формами, в яких вона виступає і як спостерігач, і як учасник. Відхід культури від логоцентризму у бік візуального начала обумовлений, передусім, появою нових технологій, що суттєво змінили глядацьке сприйняття: візуально-видовищна форма сьогодні стає домінуючим фактором, що охоплює такі різні за своєю виразною системою та ідеологією культурні феномени, як кіно, дизайн, телебачення, фотографія, стріт-арт, концептуальне мистецтво, реклама тощо. Без перебіль-

шення можна стверджувати, що візуалізації, видовищності підкорені усі сфери життя сучасної людини. І саме видовищність виступає одним із засобів подолання ідентифікаційної кризи, властивої постмодерній культурі: у сучасній соціально-психологічній ситуації людина часто не здатна зафіксувати власну позицію по відношенню до плюралізму ціннісних шкал, в результаті чого руйнується цілісне сприйняття суб'єктом самого себе як особистості, – а через ту чи іншу мистецько-видовищну форму індивід отримує можливість уявити себе в певному історичному контексті, відчути належність до однієї з соціальних груп, усвідомити себе частиною тієї чи іншої культурної традиції. Отже, видовищність є художньою формою передачі універсальних та зрозумілих для масової свідомості повідомлень, які сприймаються нею в якості певного коду поведінкових, емоційних та інших реакцій за тих чи інших культурних реалій, в яких вона перебуває – тобто, видовищність виступає засобом самоідентифікації людини відповідно до того чи іншого соціокультурного контексту.

Водночас зазначимо, що динаміка розвитку інформаційного суспільства зорієнтовує використання видовищності як засобу апелювання до смаків аудиторії і водночас керування ними. Саме цим пояснюється зростання їхньої популярності. Завдяки високому рівню символізації мистецько-видовищні форми соціально маркують інформацію, роблять її доступною за допомогою різних візуальних кодів, моделюючи у суспільній свідомості певні художні ідеї-образи. Саме тому характерними прийомами створення мистецько-видовищних форм є інсталяційність, жестово-рухова презентативність, концептуальність, театралізація, аудіовізуалізація, симулякризація, що, з одного боку, посилює їхні репрезентаційні функції, а з іншого – стає підґрунтям для формування штучної реальності, яка фактично симулює справжню.

Нові експериментальні форми виразності не тільки відмінюють попередні класифікації та канони, а й уможливають власне існування лише у постійному переміщенні між мистецтвом та немистецтвом. Центральним символом постмодерністської культури стає асоціальна поведінка художника, яка виражається у навмисному ризику, абсурдному характері поведінки, перенаправленні уваги публіки з «інтерпретації тексту на інтерпретацію соціальної реальності, де відбувся жест художника». Порушення нормативних очікувань руйнує в очах публіки бар'єр між її досвідом, отриманим у процесі споглядання «традиційного» мистецтва, та реальним досвідом життя. Незвична поведінка художника, що порушив «жанрові конвенції», дозволяє актуалізувати для глядача питання, що стоять перед людиною у сучасному суспільстві [2, с. 39].

Втім, однією з обов'язкових умов постмодерністської видовищності є наявність ключової «емоції-настрою». Така емоція-настрій обумовлює один з провідних типів переживання сучасного глядача – профанно-катарсичний або квазікатарсичний. В основі такого переживання лежить сильна і цільна емоція, яка допомагає глядачеві забутись, відключитись від свого повсякденного, дискретно-неспокійного існування [3].

Означений видовищецентризм сучасної культури на тлі бурхливої інформатизації та медіатизації спричинив принципово нову, порівняно з попередніми періодами, ситуацію у сфері вищої освіти, причому одночасно як у дидактиці, так і в теорії виховання. Глобальні інформаційні та мультимедійні технології в інтеграції з високим мистецтвом, з одного боку, набувають важливого виховного значення у становленні свідомості молоді, з іншого – збільшують ризик вихолощення зі свідомості молодого покоління абсолютних цінностей.

Що знаходиться в пріоритетах студентської свідомості сьогодні? SMS-повідомлення, соціальні мережі, відеоблоги, інтернет-форуми – тобто, сучасні медіазасоби, переповнені інформаційним спамом. Для нинішнього студента ілюзорно-віртуальний світ сучасних симулякрів – це його стихія і «зона комфорту». Тому укріплювати свідомість молоді треба, не тільки використовуючи перевірені часом методи навчання і виховання, але й впроваджуючи в практику медіавиховання. Цей педагогічний напрям орієнтований на подолання протиріччя між загальнолюдськими цінностями і особистими смислами, вираженими сукупністю медіазасобів, та насичення медіапроцесів навчально-виховними орієнтирами, за допомогою яких молода людина буде здатна інтерпретувати сучасні мистецькі форми, які сьогодні бурхливо тиражуються мас-медіа.

У більшості навчальних дисциплін вищої мистецької школи розгляд теоретичного матеріалу повинен супроводжуватися численною медіа-наочностю (репродукціями, презентаціями, аудіо- та відео-ілюстраціями), яка розкриває особливості втілення того чи іншого постмодерного принципу, підходу, ідеї на прикладі творчості найвідоміших митців різних країн. Методика аналізу конкретних мистецьких творів, у залежності від майбутньої спеціальності та

специфічних особливостей студентської групи, може спиратися на професійно-контекстний підхід, проблемно-пошукові методи, ігрові стратегії, креативні технології, культурний кругозір та творчий потенціал самих студентів. Велике виховне значення має і спільне (викладача і студентської групи) сприйняття видовищних форм у позанавчальний час.

Педагог повинен донести до студентів, що при аналізі деяких сучасних мистецьких форм не будуть «працювати» підходи і категорії класичної естетики, а також традиційні механізми сприйняття творів мистецтва. Тому на етапі аналізу неklasичної видовищної форми студенту можна запропонувати приблизний перелік завдань і питань, відповіді на які допоможуть диференціювати видовище і скласти об'єктивне враження від конкретного феномена. Пропоную орієнтовний список таких питань:

1. Визначте місце побутування видовищної форми (сцена, екран, музей, вулиця та ін.). Чи може даний феномен змінювати місце свого побутування?
2. Чи передбачає художній образ твору участь людини? Якщо так, то в якій ролі (виконавець, учасник, співучасник, активний чи пасивний глядач тощо)?
3. Виразні засоби яких видів мистецтва використані в даній формі? Чи можна в цій системі виділити провідні виражальні засоби?
4. Спробуйте сформулювати художню ідею даного дійства.
5. Чи присутня у творі інша, відмінна від художньої, ідеологічна основа? Якщо так, в чому вона виражається?
6. На які результати націлене дане явище (виключно художній, інформаційний, пропагандистський, комерційний та ін.)?
7. Визначте і охарактеризуйте рівні комунікації в даній видовищній формі (між виконавцями, між виконавцями і глядачами, між глядачами).
8. Які характеристики видовищної форми і в якій мірі виявляються у даному феномені (масовість, публічність, експресивність, підвищений рівень емоційності, святковість, декоративність, спрямованість на глядача, динамічність, ігровий характер та ін.).
9. Опишіть свої враження від процесу сприйняття даного твору.
10. Чи брали ви участь у створенні, виконанні видовищної форми подібного типу? Якщо ні, чи хочете спробувати і чому?

Поява і затвердження в сучасному мистецтві нових виражальних засобів викликає багато суперечок: окремі твори отримують «ярлики» протесту, провокації, гротеску, епатажу, лицедійства. Але експресивна видовищність таких мистецьких акцій націлена, насамперед, на розкриття багаторівневої образотворчої, сценічної, екранної, звукової драматургії. Тому у спільних обговореннях та дискусіях на аудиторних заняттях педагогу доцільно створювати проблемні ситуації, які б спонукали студентів до глибоких міркувань. Втім, в процесі пошуку рішення викладачу бажано займати позицію порадирика, залишаючи «останнє слово» за студентами.

Отже, мистецька освіта не може відсторонитись від видовищецентризму сучасної культури, а, навпаки, повинна долучитись до вивчення, порівняння, аналізу і, головне, естетичної оцінки видовищних дійств. Сучасні мистецькі форми вимагають інших, відмінних від традиційних, підходів до їх сприйняття і тлумачення, і студент мистецького вишу, як майбутній фахівець сфери культури, безумовно, повинен володіти такими знаннями і вміннями, підходити до оцінки мистецько-видовищних феноменів професійно і об'єктивно.

Психолого-педагогічна значимість побудованої на таких засадах мистецької освіти буде полягати у наданні творчого і педагогічно доцільного характеру розвитку естетичного сприйняття студентів у поєднанні з їх художнім розвитком. У навчальному процесі потік знань, свідомості та підсвідомості мимовільно буде комбінуватися у систему понять, поведінкових норм, емоцій, вражень, естетико-художніх орієнтирів. Тому я дотримуюся думки, що наукова раціональність та систематичність вищої школи у поєднанні з новою видовищецентристською мовою сучасного мистецтва сприятимуть навчанню та вихованню нового соціокультурного типу молодих людей, які, озброєні академічним базисом аналітичних знань, умінь та навичок, зможуть не тільки об'єктивно оцінювати навколишній світ у контексті його мистецько-видовищних проявів, а й зробити свій високопрофесійний творчий внесок у систему сучасного мистецтва.

1. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія : навчальне видання / В. Б. Кісін. – К. : Науково-освітній центр «АЕЛС-технологія», 1998. – 104 с.
2. Лидерман Ю. Почему концепция перформативного искусства не популярна в современной России? / Юлия Лидерман // Вестник общественного мнения. – 2010. – №3 (105). – С. 37–45.
3. Театральность в границах искусства и за его пределами : круглый стол [Электронный ресурс] / [Б. Дубин, В. Золотухин, О. Рогинская и др.] // НЛЮ. – 2011. – № 11. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/11/du24.html>.
4. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М. : Наука, 2006. – 646 с. – (Искусство в исторической динамике культуры).

В статье исследованы культурологические и эстетические взгляды на содержание понятий «зрелище» и «зрелищность» в контексте культуры постмодерна. Автор предлагает рассматривать современные художественно-зрелищные формы как стержень учебного процесса в высшей художественной школе и наглядное средство медиаобразования.

Ключевые слова: зрелище, зрелищность, художественно-зрелищные формы, высшая художественная школа, медиаобразование.

The cultural and aesthetic views on the meaning of «show» and «entertainment» in the context of post-modern culture are researched in the article. The author proposes to consider modern art-entertainment forms as the core of the educational process in high art school and visual means of media education.

Keywords: show, entertainment, art-entertainment forms, high art school, media education.

УДК 14; 159.9

Олександр Опанасюк

СТАВРОПІГІЙСЬКІ ФІЛОСОФСЬКІ СТУДІЇ: КОНЦЕПТ-АНАЛІЗ ІНТЕНЦІЙ ПРОЕКТУ

Аналізуються інтенції проекту «Ставропігійські філософські студії», їх концептуалізація у тематиці та доповідях конференцій, наукових статтях, монографіях, методичних розробках авторів публікацій. Визначаються перспектива, яка була відкрита цим проектом, його досягнення, причини припинення такого плану наукових студій.

Ключові слова: Ставропігійон, Ставропігійські філософські студії, концепт-аналіз.

В сучасній науці усталеною є практика, коли результати досліджень публікуються у вигляді статей у фахових збірниках, журналах, які здебільшого мають загальну назву (наприклад, «Наукові записки...», «Вісник...») та співвідносні з певною наукою чи, що набагато рідше зустрічається, науковим напрямом досліджень. Такі збірники не мають чітко визначеного концепційного спрямування, а лише інформують суспільство про різного роду тенденції та ідеї щодо розв'язання чи висвітлення змісту різноманітних питань. Обійтися без таких видань важко, але у контексті зазначеного постає інше питання: як ставитися до публікацій у наукових виданнях та самих збірників, які з певних причин не мають фахового статусу, у тому числі й збірників, презентуючих певний науковий проект?

Мета статті полягає в аналізі інтенцій проекту «Ставропігійські філософські студії», їх концептуалізації у тематиці конференцій, доповідях, наукових статтях, у визначенні перспективи, яка була відкрита цим проектом, в аналізі його досягнень та причин припинення такого плану наукових студій. Публікацій за цією темою фактично немає, окрім наших публіцистичних статей у газеті «Пульс Ставропігії» [8; 10].

18-19 травня 2007 року в Університеті «Львівський Ставропігійон» відбулася конференція «Львівські гуманітарні читання», яка поклала початок науковому проекту, отримавшого згодом назву «Ставропігійські філософські студії». До розбудови наукових читань насамперед долучилися автори проекту Галина Іонівна Побережна, доктор мистецтвознавства, професор Національного педуніверситету ім. М. Драгоманова (Київ), Олександр Петрович Опанасюк, автор ідеї проекту, на той час кандидат мистецтвознавства, доцент Львівського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти, Ярослав Михайлович Кміт, доктор філософії в галузі педагогічних наук, професор, ректор Університету «Львівський Ставропігійон», Іван Андрійович Зязюн, доктор філософських наук, професор, академік АПН України, директор Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих АПН України, президент Університету «Львівський Ставропігійон» (Київ), Яків Олександрович Дубров, кандидат фізико-математичних наук, старший

науковий співробітник, доцент кафедри теорії і практики соціального проектування УЛС, керівник представництва Міжнародного Інституту Соціоніки при Університеті «Львівський Ставропігон» (Львів), Семен Іванович Чурюмов, доктор філософії в галузях філософії та психології, завідувач відділом методології Міжнародного Інституту Соціоніки (Київ), Андрій Васильович Поправко, провідний спеціаліст Науково-дослідного Інституту Класичної Астрології (НКА) при Фонді сприяння слов'янській культурі (Київ).

Ідея проекту полягала у залученні до дискусії науковців, митців, езотериків, що сприяло б обміну інформацією, а також пошуку позицій, на основі яких можна всебічно й поглиблено проводити наукові дослідження різноманітних питань в галузях філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та інших наук.

Укажемо й на те, що, можливо, не випадково так сталося, що ідея проекту, яка пропонувалася до розгляду декільком львівським ВНЗ, була підтримана саме Я. М. Кмітом, ректором Університету «Львівський Ставропігон». І так як у XVI ст. розвиток освіти на Україні розпочався із братських шкіл Львова (1585 р. у Львові засновано Успенське ставропігійське братство), так і нова ідея у наш час почала торувати собі дорогу в річищі ставропігійських починань. Слово «ставропігія» (від грецьк. ставрос – ставити, пігос – хрест) має давнє походження, і у «Львівських братських школах XV-XVII ст.», крім символу автономної церковної одиниці, виражало ідею (зміст) підставки для хреста, можливо, й для свічки, тобто для духовного світла і тепла, яке йде від хреста, вогню та Слова Божого (адже хрест та свічка практично невід'ємні від читання Святого Письма). Цей нюанс (особливо смисловий зміст хреста в його метаісторичному аспекті) досить показовий, він... загалом може виражати (і виражає) ідею пошуку, відновлення, встановлення чи констатацію істини, змісту буття і тому подібних речей» [7, с. 5]. Відтак, слово «ставропігія» стало символом започаткованих студій, тоді як їх кредо пропонувалося визначити висловом «ultima ratio» (від латин. ультіма раціо – вирішальний доказ, оптимальне доведення).

Так постав досить оригінальний науковий проект із символічною назвою «Ставропігійські філософські студії» та не менш символічним гаслом «ultima ratio». З 2007 по 2011 роки було проведено низку науково-практичних конференцій у Львові та Києві¹, матеріали яких опубліковані у шести випусках однойменного наукового збірника (надалі: СФС) [14-19].

Від самого початку цей проект передбачав дещо інший науковий дискурс та висвітлення змісту різноманітних явищ, ніж у традиційних наукових заходах. Якщо узагальнити зміст інтенцій, які знайшли своє відображення в тематиці конференцій, численних доповідях, рубриках опублікованих наукових збірників та у багатьох статтях (їх аналіз подається нижче), можна визначити наступні дві фундаментальні позиції.

1) Насамперед передбачався комплементарний зріз та якомога ширша характеристика проблем сучасного суспільного буття в контексті його гуманітарного виміру; причому залучалися і враховувалися відомості різноманітних наук, у тому числі й відомості тисячолітньої езотеричної традиції, зміст яких сучасна наука хоча повною мірою не підтверджує, проте у багатьох випадках приходять до аналогічних висновків.

2) «Ставропігійські філософські студії» виходили із необхідності пошуку саме нетрадиційних підходів та оптимальних позицій, які можуть збагатити і поглибити онтологічні й гносеологічні можливості як указаних вище наук, так і онтології та гносеології загалом.

Коротко проаналізуємо тематику конференцій, розділи опублікованих збірників СФС та деяких статей. Вже перша конференція – «Львівські гуманітарні читання» (Львів, 18-19 травня 2007 р.) – зосереджувалася на темі «Сучасна наука: пошук оптимальних онтологічних позицій», що відповідним чином позначилося на тематиці доповідей і розділах першого випуску СФС – «Пошук оптимальних онтологічних позицій у сучасній науці», «Особистість і сучасна культура», «Наукові повідомлення» [14] – та фактично обумовило зміст і тематику усіх наступних

¹ «Львівські гуманітарні читання» (Львів, 18-19 травня 2007 р.), яка вважається першою конференцією проекту «Ставропігійських філософських студій». Конференція «Логос історії музики» (Київ, 2-3 листопада 2007 р.) є свого роду проміжною ланкою до наступної – Другої конференції «Ставропігійські філософські студії» (Львів, 25-26 квітня 2008 р.). Конференція «Львівський Ставропігон як духовний феномен української освіти, науки і культури» (Львів, 30-31 травня 2008 р.) фактично була продовженням попередніх «Ставропігійських філософських студій». Тому наступні конференції вже чітко нумеровалися як Четверта, П'ята, Шоста науково-практичні конференції «Ставропігійських філософських студій» (Львів, 4-5 грудня 2009 р.; Львів, 26-27 листопада 2010 р.; Київ, 4-6 листопада 2011 р.).

наукових конференцій. Відразу слід указати на особливу роль рубрики «Наукові повідомлення», які пропонуються у кожному випуску і зміст яких загалом складають матеріали доповідей, присвячених найрізноманітнішим питанням, у тому числі із залученням до їх висвітлення езотеричних наук.

Наступні конференції – «Логос історії музики» (Київ, 2-3 листопада 2007 р.) і Друга конференція «Ставропігійські філософські студії» (Львів, 25-26 квітня 2008 р.) – пов'язані з музичним мистецтвом і темою «Феноменології буття людини». В обох випадках основу дискусій обумовлювали визначені ще першою конференцією позиції. Такий підхід позначився на тематиці доповідей та на розділах другого й третього випусків наукових збірників СФС: «Езотерика в контексті сучасних проблем», «Особистість і сучасна культура», «Духовні основи культури», «Наукові повідомлення» (2-ий випуск [15]); «Методологічні підходи до осягнення логосу музики», «Логос європейської музики», «Онтологія духовного змісту музики», «Музичний твір і логос епохи», «Наукові повідомлення» (3-й випуск [16]).

Якщо під час дискусій на першій конференції проект «Ставропігійських філософських студій» здебільшого лише формувався, то вже на цих двох конференціях було оголошено декілька надзвичайно цікавих і перспективних ідей, які згодом отримали розвиток у вигляді нових статей, науково-методичних розробках та монографіях (найважливіші з них розглядаються нижче).

Зміст четвертої конференції «Ставропігійські філософські студії» (Львів, 4-5 грудня 2009 р.) визначила тема «Творчість і сучасна наука». У четвертому випуску СФС вона конкретизована наступними розділами: «Творчість і сучасна наука», «Творчість – особистість – культура», «Інтерпретологія та онтологія творчості», «Наукові повідомлення» [17].

Особливості п'ятої й шостої конференцій «Ставропігійські філософські студії» (Львів, 26-27 листопада 2010 р.; Київ, 4-6 листопада 2011 р.) обумовлені однією темою: «2012 рік: акценти метаісторії у просторі культури». Хоча ця досить цікава й дискусійна тематика не знайшла свого відображення в розділах 5-го й 6-го наукових збірників, зміст яких визначався рубриками «Музикознавство», «Психологія», «Педагогіка та філософія освіти», «Наукові повідомлення» [18; 19], що пояснюється прагненням авторів проекту звузати поле наукових дискусій декількома позиціями та можливість отримати збірнику науковий статус за спеціальностями «мистецтвознавство», «психологія», «педагогіка», все ж таки й наукові дискусії на конференціях, і тематика багатьох наукових статей значною мірою співвідносні із задекларованою ідеєю.

Прикладом є тематика доповідей, значна частина яких опублікована у вигляді статей у 5-му й 6-му випусках СФС: «Україна як наріжний камінь сучасної епохи», «Сакрально-музичний символізм Євангелії: есхатологічний контекст» (Г. І. Побережна); «Езотеричний підхід до есхатології» (А. В. Поправко); «Особливості формування інтегративного гуманітарного мислення у світлі викликів ХХІ ст.» (Я. М. Кміт); «Прискорення еволюції на сучасному етапі розвитку людства» (Б. Д. Дробенко); «Метаісторія культури та характероцентризм в системі аналізу особистості» (Е. Ф. Єленевський); «На стику часів, або Про інтерпретацію давніх текстів, вільний вибір світогляду та розширення свідомості» (В. Є. Кузмін); «Проблема духовного самовиховання особистості в перехідну епоху» (Л. Г. Кудрик); «Космогенеїчний аспект соціо-цивілізованого розвитку» (М. П. Романець); «Кармічні проблеми України і шляхи їх розв'язання в часи зміни епох» (В. М. Московченко); «Метаісторія культур та еволюційні траєкторії в просторі буття» (Я. О. Дубров); «Парадигмальні засади сучасної педагогіки на зламі епох» (О. В. Вознюк); «Еніологічні аспекти перехідного періоду культури» (І. П. Свешнікова); «Енерго-інформаційний підхід як педагогічна інновація в контексті космо-планетарних трансформацій ХХІ ст.» (Л. О. Злочевська); «Світоглядні засади інформаційної культури в добу техногенної цивілізації» (Н. В. Лазарович); «Професійні виклики перехідної історичної доби до музиканта-педагога» (Д. А. Суботенко); «Постмодернізм на межі метаісторичних періодів буття культури: до питання конверсії поняття» (О. П. Опанасюк) та багато інших.

Незважаючи на те, що у просторі «Ставропігійських філософських студій» представлені доповіді й опубліковані статті з різноманітною тематикою досліджень, все ж таки, виокремимо три інтенції, відповідно й три напрями, в контексті яких можна визначити смисловий базис наукового проекту СФС.

До *першого* належать розробки авторів, які максимальною мірою орієнтуються на визначені вище двома пунктами вихідні ідеї проекту. В основному це стосується його фундаторів

Г. І. Побережної, О. П. Опанасюка, С. І. Чурюмова, А. В. Поправка, Я. О. Дуброва, до яких долучаються низка доповідей і статей Я. М. Кміта, Л. Г. Кудрик, С. О. Ігнатова і Л. П. Ігнатової, В. Є. Кузьміна. Другий напрям складають науково-методичні дослідження, а також розроблені проекти в межах проекту СФС. Третій напрям умовно визначимо як полізмістовий, тобто такий, що представлений різноманітними розробками, зорієнтованих здебільшого на традиційний план досліджень.

Оскільки в межах статті повною мірою неможливо проаналізувати виголошені доповіді та опубліковані праці, очевидно, що під наш «об'єктив» насамперед підпадають розробки перших двох напрямів.

У доповідях і статтях Г. І. Побережа (Київ) приділяє увагу різним питанням, які так чи інакше кореспондуються з двома напрямками досліджень – музикотерапією та астрологією (статті: «Нетрадиційні джерела пізнання алгоритму буття» [14, с. 36-48]; «Музикотерапія як інноваційна технологія особистісного розвитку» [15, с. 26-45]; «Музично-логічні основи буття (коментар до музично-космогонічних теорій)» [16, с. 9-44]; «Спроба сакральньо-холістичного підходу до феномену творчості» [17, с. 35-56]; «Україна як наріжний камінь сучасної епохи» [18, с. 5-15]; «Онтопсихологічні аспекти музичної комунікації» [19, с. 230-235]). Є підстави констатувати, що саме у просторі Ставропігійських філософських студій, тобто під час їх проведення, набула кінцевого вигляду концепція музикотерапії автора. В українській науці важко назвати приклад саме концепційного підходу до висвітлення цього питання; здебільшого можемо говорити про методичний аспект розробок, проте які так чи інакше орієнтуються на загальновідомі позиції в музикотерапії. Відтак завдяки Г. І. Побережної маємо у вітчизняній науці досить оригінальну й ґрунтовну концепцію музикотерапії, основний зміст якої викладений у низці статей та 14 книгах «Крила долі» [11].

У доповідях і статтях С. І. Чурюмов (Київ) торкається питань оптимізації сучасної науки та соціоніки (статті: «Можливості побудови на дедуктивних засадах єдиної теорії всесвіту і буття» [14, с. 11-35]; «Екстремальні виміри сучасної науки» [15, с. 7-25]; «Універсальність ТІМ-коду» [15, с. 207-226]; «Проблема істини в гуманітарних науках» [17, с. 5-34]; «Аксиоматика Чурюмова-Юнга – основа дедуктивної побудови базових понять соціоніки» [18, с. 91-103]). У даному разі ми також можемо говорити про концепційні розробки в сучасній науці, зміст яких формувався у просторі Ставропігійських філософських студій та які згодом постали у вигляді двох монографій: «Посмішка Чеширського Кота, або Можливе й Неможливе в Соціоніці: Проблеми, Гіпотези, Рішення» [21; 22]; «Блиск і Злидарство Соціонічної Метафізики» [20].

Відомий астролог України А. В. Поправко (Київ) опублікував чотири статті в наукових збірниках СФС, які здебільшого стосуються питань духовності в перехідну добу сучасної цивілізації («Від Скіфії до України: семасіологічний підхід до палео – та етногеографії» [14, с. 183-195]; «Категорії любові і свободи у метафізичному просторі» [15, с. 159-171]; «Що є джерелом, рушійною силою та односутністю творчості» [17, с. 57-62]; «Зірки про кінець світу» [18, с. 230-244]). Особливістю цих статей, як і виголошених доповідей, є актуалізований астрологічний аспект, що співвідноситься із закономірностями буття суспільства та підпорядкування його астрологічним канонам і періодам розвитку світової цивілізації. Своєрідним узагальненням міркувань автора постають дві його монографії «111 головоломних хорарів: Практичний посібник з хорарної астрології» та «Україна: хто ми і звідки є? (роздуми на перетині наук)» [12; 13].

У доповідях і опублікованих статтях О. П. Опанасюк (Львів) звертає увагу на питання буття сучасного мистецтва і культури в добу пост-історії, як про це говорить традиційна наука, або ж, за езотеричною думкою, перехідної епохи, зміст якої визначається не знаним у попередні тисячоліття збігом різного роду культурних і фізичних явищ: завершенням становлення Європейської культури і очікування появи Нової Ери у світовій культурі, завершенням темного періоду Калі-Юги та початком світлого періоду, завершенням ери Риб і початком ери Водоля. Очевидно, такі перемини не можуть не відбитися на розвитку мистецтва і культури. Проте у своїх статтях («Структуральне буття культур: історичний, метаісторичний та езотеричний аспекти» [15, с. 46-65]; «Про пізнання в музичному мистецтві» [16, с. 56-81]; «Лозунг Едмунда Гусерля «Назад, до предметів» як відображення інтенціонального вектора у процесуальному бутті культури» [18, с. 16-30]; «Культурологічні та онтологічні аспекти музикотерапії» [19, с. 34-51]) автор не лише констатує ці моменти, але пропонує оригінальну концепцію інтенціоналізму культури й мистецтва, основні позиції якої були сформовані саме під час проведення

Ставропігійських філософських студій. Результатом наукових досліджень постала низка статей, опублікованих у збірниках СФС, наукових збірниках України та в зарубіжних фахових виданнях. Монографія «Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти» [9] узагальнює зміст публікацій. (Зазначена концепція була захищена як докторська дисертація з мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури, Київ, січень 2015 р.).

У контексті визначених вище інтенцій проекту СФС слід розглядати доповіді й публікації багатьох інших учасників наукових слухань.

Л. Г. Кудрик (Львів) торкається питань осмислення запитів нової ери та відповідного духовного розвитку дітей і юнацтва (статті: «Діти нової свідомості» [14, с. 164-182]; «До проблеми духовного розвитку дитини в сучасному світі» [15, с. 91-103]; «Розвиток духовних компетентностей учнів і студентів як запорука їх ефективної життєтворчості» [17, с. 157-178]; «Виховання в контексті ноосферної освітньої парадигми» [18, с. 194-206]). На концепційному рівні указані статті й тематика виголошених доповідей отримали втілення у низці монографічних і методичних публікацій (укажемо дві: [4-5]). Статті й доповіді Я. О. Дуброва (Львів), присвячені питанням філософсько-культурологічного осмислення буття сучасної цивілізації (статті: «Філософсько-культурологічні прелімінарії ХХІ століття як теорії триєдиного кхі-метаболізму» [14, с. 85-103]; «Дескрипційна канонізація доктрини віртуального квазігалактичного світу: моделювання та демонологія» [15, с. 227-240]; «Про віхи наукового втілення доктрини ПУХН» [17, с. 260-277]; «Метаісторія культур та еволюційні траєкторії в просторі буття» [18, с. 277-291]; «Протистояння цивілізацій на релігійному ґрунті та український геополітичний шлях» [19, с. 236-250]). У доповідях і статтях В. Є. Кузьмін (Кон'я, Туреччина) висвітлення змісту обраних питань базується на поєднанні езотеричних відомостей із традиційним аналізом (статті: «Нова інтерпретологія, або Вступ до вчення про багатовимірність» [17, с. 242-259]; «На стику часів, або Про інтерпретацію давніх текстів, вільний вибір світогляду та розширення свідомості» [18, с. 259-276]). У доповідях і статтях С. О. Ігнатов і Л. П. Ігнатова (Луцьк) велику увагу приділяють питанням духовної культури, духовного розвитку людини, спираючись на нетрадиційні підходи до аналізу й дослідження даної проблематики. Такі інтенції знайшли своє вираження у низці статей (Л. П. Ігнатова, С. В. Петлій: «Феномен духовності та молодіжні субкультури» [15, с. 172-184]; Л. П. Ігнатова: «Експлікація творчості в контексті духовної музики» [17, с. 84-95]; С. О. Ігнатов: «Система інтегрального гармонійного розвитку людини як засіб мінімізації суперечностей людської природи» [15, с. 77-90]; «Творчість як процес самопізнання і самовдосконалення» [17, с. 223-232]; «Духовність як процес трансформації системи свідомості людини» [18, с. 181-193]) та пізніше і в монографіях, які готуються до виходу у світ [1-2].

Науково-методичний напрям інтенцій проекту СФС представлений низкою статей та проектами, які здебільшого стосуються психологічних і педагогічних питань, у тому числі й філософії сучасної освіти. У даному разі слід відзначити статтю Я. М. Кміта (Львів), Т. С. Яценко (Ялта) «Суб'єктивна та об'єктивна реальність в контексті методу активного соціально-психологічного навчання» [14, с. 147-163], присвячену об'єктивації психологічних досліджень категорій філософії і психології в контексті методу активного соціально-психологічного навчання; статті Я. М. Кміта «Формування інтегративного професійного мислення майбутнього фахівця у контексті синергетичної парадигми» [16, с. 245-254], «Структурування змісту фундаментальних дисциплін у вищій школі: аспект формування інтегративного мислення» [17, с. 63-83], «Формування інтегративного професійного мислення фахівця: міждисциплінарний аспект» [18, с. 170-180], в яких доводиться «доцільність формування інтегративного професійного мислення майбутнього фахівця на основі синергетичного підходу»; статті І. А. Зязюна (Київ) «Універсальність та інтегративність культури в освітньому просторі інформаційного суспільства» [16, с. 230-244], «Аксіологічна небезпека занепаду культур і держав» [18, с. 155-169], в яких зазначається, що сучасна культура «інтегрує досягнення суспільства», вибудовує «полікультурний аспект взаємодії», актуалізує питання «аксіологічної небезпеки занепаду культур і держав»; статті І. М. Рацина (Львів) «Організаційно-методичні аспекти впровадження міжнародного проекту з глибинної психології в Університеті «Львівський Ставропігійон»» [17, с. 242-259], «Соціально-психологічний тренінг екзистенційно-гуманістичного напрямку як засіб особистісного розвитку студентів» [18, с. 117-123], «Феноменологія образу у філософії та психології» [19, с. 199-208].

У контексті наукових слухань СФС були сформовані та проводилися різного роду тренінги, майстер-класи, зміст яких визначає ідея поглибленого і міждисциплінарного навчання. Запрошувалися й іноземні фахівці. Відтак постав синергетичного плану проект Міжнародної навчальної програми з глибинної психології, зміст якої формували наступні спецкурси (або ж мініпроекти): «Метод активного соціально-психологічного навчання» (АСПН), автор програми професор Т. С. Яценко; «Неопсихоаналітична психотерапія за Г. Шульцом-Генке», «Внутрішній світ людини у глибинно-психологічному наближенні до творчості відомого художника німецького романтизму К. Д. Фрідріха», автор програм доктор Р. Краузе (Ганновер, Німеччина); «Вступ до музичної терапії», автор програми професор Г. І. Побережна; «Вступ до соціоніки», автор програми доктор С. І. Чурюмов; «Основи кататимно-імагінативної психотерапії (символдрами)», автор програми психолог-тренер О. М. Сапіжак (Львів); «Психологія руху потенціальностей», автор програми кандидат медичних наук, доцент І. М. Рацин (Львів); «Глибинна психологія в контексті езотеричної філософії та мистецтва», автор програми кандидат мистецтвознавства, доцент О. П. Опанасюк [6].

На завершення аналізу проекту «Ставропігійські філософські студії» відзначимо публікації декількох авторів, які хоча й не були активними учасниками таких слухань, проте їх доповіді і статті помітно вирізняються оригінальністю ідей та обґрунтованою ними відповідною концепцією.

Насамперед укажемо на статтю Г. В. Карась (Івано-Франківськ) «Духовна музична культура західної діаспори як вияв етнічного буття українців» [15, с. 140-158], в якій розвиток музичної культури західної діаспори аналізується в контексті «неоціненого внеску» щодо «збереження української духовної хорової музики» та вітчизняної музики загалом. Згодом оригінальна ідея набула рис об'ємної монографії і була захищена на рівні докторської дисертації (Київ, березень 2014 р.) [3].

У доповідях і статтях І. П. Журавльової, Н. Г. Георгієвої (Ялта) визначаються та узагальнюються дослідження, присвячені актуалізації астрологічних даних в духовному і професійному розвитку людини (статті: «Астропсихологічні дослідження індивідуальних особливостей особистості та поведінки підлітка», «Використання астропсихологічних методів у визначенні професійної спрямованості особистості» [15, с. 113-130; 130-139].

Відзначимо й статтю І. В. Карівця «Про причини поділів та розривів: феноменологічно-езотеричний аналіз» [15, с. 66-76], в якій обґрунтовано необхідність для повноти визначення її характеристики змісту явищ актуалізації езотеричних відомостей, оскільки «феноменологія звертається до сенсу та сутності явищ, а езотерика – до невидимої природи, яка фундаментальніша за видиму. Езотерика, як і феноменологія, долає прірву між духом і матерією, між видимим і невидимим, торуючи шлях до їхньої єдності» [15, с. 66].

Проведений аналіз дає підстави для таких висновків. «Ставропігійські філософські студії» дійсно постають досить оригінальним науковим проектом із концептуалізацією вихідних інтенцій у тематиці конференцій, доповідях, наукових статтях, методичних розробках, монографіях. У 2013 році він припиняє своє функціонування з певних причин (відзначимо лише дві визначальні обставини).

Перша полягає в тому, що науковий збірник СФС так і не отримав фахового статусу, що ставить питання доречності усталеного підходу до визначення такого статусу, оскільки, як це відомо науковцям, далеко не кожна опублікована у визнаних збірниках стаття позначена оригінальністю, новизною та демонструє належний рівень наукового дискурсу. Очевидно, така умова має бути переглянутою, наша наука повинна брати до уваги наукові статті, опубліковані в будь-яких відповідних збірниках. Такий крок сприятиме оновленню і збагаченню ментального простору України та відкриє перспективу у наукових дослідженнях (практика показує, що оригінальні ідеї досить часто виникають саме на периферії культурних і наукових центрів).

Друга причина лежить у площині життєвих умов. Відійшли у вічність фундатори «Ставропігійських філософських студій» Андрій Васильович Поправко (1955-2013), Іван Андрійович Зязюн (1938-2014). Змінив місце проживання автор цієї статті (переїзд зі Львова до Києва).

1. Ігнатів С. О. Парасвідомі маніфестації як сутність творчих процесів : монографія / С. О. Ігнатів. – Луцьк : Вежа, 2015. – 350 с. (готується до друку).
2. Ігнатова Л. П. Топоси духовності: філософія, релігія, культура і мистецтво : монографія / Л. П. Ігнатова. – Луцьк : Вежа, 2015. – 322 с. (готується до друку).

3. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Василівна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
4. Кудрик Л. Г. Индиго: Діти Нової Свідомості : посібник для вчителів, виховників і батьків / Л. Г. Кудрик. – Львів : СПОЛОМ, 2008. – 176 с.
5. Кудрик Л. Г. Діти Индиго – зерна нового людства. Науково-популярне видання / Л. Г. Кудрик, Ю. Р. Сурмяк. – Львів : АБЕРС, 2012. – 307 с.
6. Міжнародна навчальна програма з глибинної психології : методичні рекомендації / за ред. Я. Кміта, І. Рацина. – Львів : Ставропігійон, 2009. – 82 с.
7. Онищенко В. Д. Передмова / В. Д. Онищенко, О. П. Опанасюк // Ставропігійські філософські студії : збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуск 1 / упорядник О. П. Опанасюк. – Львів : Ставропігійон, 2008. – С. 5-10.
8. Опанасюк О. П. Вагомі здобутки «Ставропігійських філософських студій» / О. П. Опанасюк // Пульс Ставропігії. – 2010. – № 6 (25 грудня).
9. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія / О. П. Опанасюк. – Львів : Ліга-Прес, 2013. – 448 с.
10. Опанасюк О. П. П'ятий ювілейний випуск «Ставропігійських філософських студій» / О. П. Опанасюк // Пульс Ставропігії, № 8 (14), серпень 2011 року.
11. Побережная Г. И. Музыкальные крылья судьбы. Вып. 1-14. / Г. И. Побережная. – К. : ДІА, 2009-2012.
12. Поправко А. В. 111 головоломных хораров: Практическое руководство по хорарной астрологии / А. В. Поправко. – К. : ДІА, 2012. – 224 с.
13. Поправко А. В. Україна: хто ми і звідки є? (роздуми на перетині наук) / А. В. Поправко. – К. : ДІА, 2014. – 376 с.
14. Ставропігійські філософські студії : збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуск 1 / упорядник О. П. Опанасюк. – Львів : Ставропігійон, 2008. – 218 с. – (ULTIMA RATIO).
15. Ставропігійські філософські студії : збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуск 2 / упорядник О. П. Опанасюк. – Львів : Ставропігійон, 2008. – 261 с. – (ULTIMA RATIO).
16. Ставропігійські філософські студії : збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуск 3 / упорядник Г. І. Побережна. – Львів : Ставропігійон, 2009. – 276 с. – (ULTIMA RATIO).
17. Ставропігійські філософські студії : збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуск 4 / упорядник О. П. Опанасюк. – Львів : Ставропігійон, 2010. – 294 с. – (ULTIMA RATIO).
18. Ставропігійські філософські студії : збірник наукових праць з музикознавства, психології, педагогіки та філософії освіти. Випуск 5 / упорядник О. П. Опанасюк. – Львів : Ставропігійон, 2011. – 294 с. – (ULTIMA RATIO).
19. Ставропігійські філософські студії : збірник наукових праць з музикознавства, психології та педагогіки. Випуск 6 / упорядник О. П. Опанасюк. – Львів : Ставропігійон, 2012. – 291 с. – (ULTIMA RATIO).
20. Чурюмов С. И. Блеск и Нищета Соционической Метафизики. Том 1 / С. И. Чурюмов. – К. : Метафизика, 2011. – 470 с.
21. Чурюмов С. И. Улыбка Чеширского Кота, или Возможное и Невозможное в Соционике: Проблемы, Гипотезы, Решения. – Київ-Дрогобич : Вимір, 2007. – 560 с.
22. Чурюмов С. И. Улыбка чеширского Кота, или Возможное и невозможное в соционике. – 2-е изд., испр. и доп. – Книга 1 / С. И. Чурюмов. – М. : Черная белка, 2011. – 408 с. – (Библиотека SOCIONICA. Выход 12).

Анализируются интенции проекта «Ставропигийские философские студии», их концептуализация в тематике и докладах конференций, научных статьях, монографиях, методических разработках авторов публикаций. Определяются перспектива, которая была открыта этим проектом, его достижения, причины прекращения такого плана научных студий.

Ключевые слова: Ставропигийон, Ставропигийские философские студии, концепт-анализ.

Here we analyze the intentions of a 'Stauropegeic Philosophical Studios' project are, their conceptualization in the subject and the in reports of conferences, scientific articles, monographs, methodical works of the authors of the publications. We determine the perspective which was introduced by this project, its attainment, the reasons of the termination of such plan of scientific studios.

Keywords: Stavropigion, Stauropegeic Philosophical Studios, concept-analysis.

ПІЗНІЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ЛЬВОВА

Матеріал даної статті узагальнює спостереження, присвячені величній плеяді патріархів львівської композиторської школи першої половини ХХ століття з акцентом на пізньому періоді еволюції індивідуального стилю Миколи Колесси.

Ключові слова: композиторська школа, пізній період творчості, мистецький простір, Львів, Микола Колесса.

Метою пропонованої статті є розгляд деяких векторів становлення львівської композиторської школи першої половини ХХ століття на тлі культурно-мистецького ландшафту Львова. Завдання полягає в увиразненні індивідуальної постаті М. Колесси, знакових стильових рис пізнього періоду творчості одного з фундаторів музичного професіоналізму на теренах Галичини.

Львів як майбутня столиця галицького князівства, а згодом і королівства, з'являється на європейській мапі у ХІІІ столітті. То був час високої готики, проторенесансу. Місто розвивалося з відчуттям «західності» – за законами європейської архітектури, характерною ознакою якої був полірівневий християнський символізм та емблематика. План міста – це квадрат, вписаний у коло. В архітектурних прикрасах, предметах ужиткового мистецтва, мануфактурі, згодом в оформленні манускриптів зустрічаються химерні виноградні лози, язика полум'я, еліпси, леви, пси, змії, баранці, циркулі, очі, трикутники, книги, розетки, лілеї тощо – багатющий арсенал християнської містичної символіки, крізь яку опоетизовувався та персоніфікувався ментальний світ тогочасної віруючої людини. Цією символікою організовувався простір, у якому знаками Віри наочно детермінувалися норми релігійної моралі. Чи сленні візуальні образи виступали як лейтмотиви високих ідеалів, своєрідні координатори суспільної і особистої поведінки.

Характеризуючи музичний світ старовинної Галичини і насамперед Львова, В. Витвицький наводить цікаві факти: «На початку свого існування Львів, як про це свідчать збережені історичні джерела, завдяки своєму вигідному положенню на купецьких шляхах, більш займався торгівлею, аніж мистецтвом». І далі: «Час заснування Львова – це дивним випадком помітна дата в історії нашої музики. Саме з ним в'яжеться доба життя і праці гордого співця Мітуси, що перебував у дворі єпископа в Перемишлі. В нашому музичному минулому ті часи позначені досить сильним розвитком інструментальної музики; ... наші землі були ланкою на шляху, яким знання і вживання музичних інструментів ішло зі Сходу на Захід» [1, с. 209].

З розбудовою міста нурт торгівельних та культурних потоків закладав круговорот вражень в ментальність городян, формував художню всеосяжність та мобільність як апіорні психологічні установки. І тому, коли місто звинувачувалося у тотальному еkleктизмі, мистецтвознавець-історики ще були не в змозі усвідомити ментальне підґрунтя цього явища, адже для Львова то була знакова риса його споконвічної культури, органіки. Саме архітектурна полістильність стала інспірацією, яка згодом, на порозі ХХ століття зумовила народження шедеврів сецесії. Химерна строкатість та часова поліфонічність галицького художнього світу насправді були спрямовані на досягнення вищої гармонії, концентруючись у численних витворах галицького бароко.

Стрімкість історичних подій другої половини ХІХ століття пришвидшувала і мистецький час. Для Галичини, яка не залишилася осторонь магістральних процесів європейської культури, то був період кардинальних змін, кристалізації нової естетичної якості мистецької свідомості. Модерні форми суспільного життя, пов'язані з урбанізацією та інтенсивним ростом промислового виробництва, перехід на єдиний середньоевропейський час інспірують появу аматорських театрів та оркестрів, паралельно з якими кристалізуються ранні паростки професіоналізму. Ці очевидні здобутки до певної міри живилися пріоритетами романтичної естетики, для якої наріжним каменем були ідеї національного патріотизму та міфотворчості.

Поступово обізнаність у високій музиці стає ознакою приналежності до поважного соціального рівня. Охопивши всю постреволюційну Європу, мода на філармонійні концерти не оминула і Галичину. Ця територія стає одним з центрів культурно-мистецького життя Європи, зберігаючи своє реноме до першої половини ХХ століття. Ф. Ліст, Р. Вагнер, Г. Малер, Р. Штраус, М. Карлович, К. Шимановський, К. Ліпінський, М. Равель, Б. Барток – ось далеко не

повний список музикантів світового значення, що незмірно збагатили Львів, назавжди залишивши частку своєї харизматичної національної ментальності у просторі галицької художньої свідомості. Суперечливість, пасіонарність та багатозначність романтичних ідей знайшли у соціо-культурному просторі Галичини вдячний ґрунт, напрочуд органічно кореспондуючи з етно-національною поліфонічністю галицького духовного поступу. В громадах виховувалися почуття людської гідності, вартісності власної мови і культури, мистецька толерантність до чужого. Мандруючи в часі з метою увиразнення деяких історичних обставин, необхідно підкреслити ознакові риси галицької ментальності:

- відкритість до іноземних, як східних, так і західних впливів;
- прагнення високого рівня загальної та професійної музичної освіти;
- вплив римо-католицької та греко-католицької церков, що залучали до служби широкі кола парафіян, виховуючи духовно-освічені та висококультурні особистості, прищеплюючи їм навички хорового співу, навчаючи драматургії та композиції хорових концертів, музичній лексиці та латині католицьких богослужінь ;
- широка розповсюдженість домашнього музикування з опорою на репертуар, створений австро-німецькими, польськими та українськими авторами;
- багатонаціональна жанрово-лексична палітра;
- розвиток академічної музики під егідою високих моральних та релігійних ідеалів, не зумовлених класовою стратифікацією;
- розгалуженість системи культурно-мистецьких осередків;
- тенденція до індивідуалізму у творчості.

Більшість професійних музикантів – піонерів галицької культури починала свій шлях саме в провінції. Піаністи, скрипалі, віолончелісти, композитори, диригенти стали новою хвилею, що привнесла у Європу культурний контакт з «українською інтонацією». Гастролю та закордонна гуманітарна освіта були основним механізмом регуляції відцентрових та доцентрових мистецьких потоків у Галичині. Концертуючи центральними містами Європи, музиканти органічно асимілювали європейську творчу і виконавську манеру. Згодом, повернувшись на батьківщину, вони здійснювали численні культуртрегерські поїздки у провінційні містечка, де нерідко вперше звучала світова класика. Так, «саме з маленьких галицьких містечок і проросло те велике плодоносне дерево, яке щедро обдаровує нас своїми мистецькими плодами досьогодні» [5, с. 6]. Отже, ментальне пограниччя Львова мало колосальне значення не лише як інтегративна полікультурна зона, але й як акумулятор та хоронитель кращих мистецьких відкриттів і звершень, асимільованих у місцевий інтелектуальний контекст під егідою національної ідеї.

Глобальний історичний розлом кінця ХІХ–початку ХХ століття сформував на теренах Західної України блискучу плеяду композиторів-професіоналів. С. Людкевич (1879–1979), В. Барвінський (1888–1963), Н. Нижанківський (1893–1940), Р. Сімович (1903–1984), М. Колеса (1903–2006) залишилися в літописі краю як інспіратори грандіозної хвилі культурного піднесення і водночас як регіональні представники «віденсько-празької» школи. Сукупний хронологічний інтервал їх еволюційної ходи В. Витвицький назвав «столітньою стреттою» – в силу стрімкої зміни і контрапункту пізньо- та постромантичних жанрово-стильових парадигм. Велика часова ретроспектива поступово зблизила між собою емблематичні мистецькі постаті, дозволила сприймати їх спадщину як єдиний у своїй багатогранності духовний простір, що зараз відкриває усе нові обрії музичної історії Галичини.

Про велетнів львівської композиторської школи написано чимало капітальних досліджень. Зараз, коли доступними стали епістолярні та архівні раритети, інтенсивно опрацьовується періодика початку минулого століття, до спадщини видатних співвітчизників з однаковим пієтетом спрямовують свої наукові інтереси і музикологи-початківці, і вчені із заслуженим європейським реноме: С. Павлишин, Я. Якуб'як, Л. Кияновська, О. Козаренко. На цьому поважному тлі важко претендувати на відкриття нових концептуальних обріїв, однак, ще один погляд на алгоритм професійного та особистісного росту кожного з «великої п'ятірки», увиразнює ті аспекти, які, зазвичай, вважалися маргінальними. Серед них – співвідношення вітальних та креативних факторів самореалізації, ціннісно-етичний зміст різних вікових фаз життєтворчого циклу, які нерідко уподібнюють до експозиції, кульмінації і розв'язки певного сценарію. Йдеться про надання драматургічної форми минулому з акцентом на доленосних подіях; їх послідовність завжди унікальна, непередбачувана – на кшталт сценічних творів з

гостро закрученою інтригою. Стрімкість, напруженість або заповільненість, безподієвість індивідуального психологічного ритму життя, різна міра його насиченості надають кожному з таких сценаріїв рис одининості¹.

Іноді фабула композиторської діяльності розпочинається відразу з кульмінації і тоді майбутня перспектива розвитку мимоволі співвідноситься з вершиною-джерелом (В. Барвінський, Н. Нижанківський); більш закономірним є співпадіння піка професійного становлення з центральною віссю життя – віком акме (С. Людкевич, Р. Сімович, А. Кос-Анатольський); в рідкісних випадках знакові творіння народжуються в благословенну пору «золотої осені» – як вибух накопиченої за усе життя креативної енергії (М. Колесса).

Лише щасливі обранці Долі легко і впевнено крокують своїм творчим шляхом, увінчаним беззастережним визнанням з боку суспільства, однак, реальність мистецьких професій радше асоціюється з Хресною дорогою, сповненою драматичних перепадів – від блиску тріумфів до мороку депресій, духовних криз, зневіри у власних силах. Невипадково В. Мейерхольд писав: «Життя митця – це ейфорія лише одного дня, ... коли покладено останній мазок, і пароксизм страждання наступного, коли приходить усвідомлення власних помилок» [6, с. 91]. Навіть побіжний погляд на життєтворчі сценарії представників композиторської школи Галичини дозволяє увиразнити ряд константних рис, що творять певний архетип, який, зрештою, не виключає істотної корекції – адже йдеться про сильні, неординарні особистості.

1. Єдність історичного та соціополітичного простору, що охопив трагедії двох світових війн, російську революцію, експансію тоталітарного режиму, фази зрілого і розвинутого соціалізму, перетворення України у незалежну європейську державу;

2. Вражаючі вікові параметри життєтворчих шляхів: 100-літнього С. Людкевича та 103-літнього М. Колессу по праву можна віднести до пантеону довгожителів, 81-літній Р. Сімович та 75-літній В. Барвінський, прожили повний, завершений життєвий цикл, який увінчався гідною, мудрою старістю. Інтервал їх активно-продуктивної діяльності сягає в середньому від 50 до 70 років.² Лише Н. Нижанківський прожив коротке як спалах блискавки життя, не встигнувши до кінця вичерпати свій рідкісний ліричний талант;

3. Унікальна природа і масштаб особистостей, їх невпинне художнє вивершення дозрівання, широта жанрово-стильового континууму – від пізнього романтизму через постромантичні напрямки до постмодерну, від вокально-симфонічної фрески «Кавказ» Людкевича (1908) до витонченого тайнопису пізнього «японського» циклу М. Колесси та його ж необарокової «Прелюдії і фуги» для органу (1977);

4. Походження. Хрестоматійна демографічна гіпотеза констатує: акт народження генія в більшості випадків є результатом тривалого латентного накопичення генофонду багатьох генерацій єдиної династії. Вдячний ґрунт для всебічного розвитку та впевненого вибору професійного майбутнього для представників «великої п'ятірки» створили їх видатні родини. З покоління в покоління вони закладали підвалини української національної самосвідомості. Окремо хочу підкреслити роль матері, чий духовний аристократизм та жертвовність багатократно посилювалися в талантах синів. Енергія спадковості в сенсі розбудови вітчизняної науки і культури стала потужним каталізатором здобуття академічної освіти в різних галузях знань: право, філософія, теологія, природознавчі науки. Хист до музики виявлявся одночасно з іншими проявами креативності, блискучою загальною ерудицією та культурою. Вирішальними стали перші враження як від народного музикування, так і від шедеврів світової класики;

5. Еволюційний процес. Більшість композиторів Галичини відносяться до *пізніх дебютантів*, які розпочали професійну кар'єру на межі повноліття – тобто в період розквіту юнацької вікової фази з притаманним їй стремлінням «жити десятикратним життям» (Блок), невгамовною жагою самоствердження. Відчуваючи дефіцит сильних осередків академічної музичної освіти в Україні, кожен з них присвятився системному досягненню основних імперативів професії в європейських центрах. Між 1906 та 1936 роками – почергове або синхронне навчання в університетах і консерваторіях Праги, Відня, Кракова, Берліна, які стали для посланців української мистецької еліти свого роду Віллою Медічі. Щоправда, Римською премією

¹ Практика використання поняття *життєтворчого сценарію* не може підміняти інші музикознавчі поняття, такі, як життєвий і творчий шлях, періодизація творчості, генераційна спільність тощо.

² Прецеденти у світовому музичному мистецтві небагаточисельні: 62 роки – творчі марафони Ліста і Стравінського, 57 років – Верді, 55 – Глазунова і Вагнера тощо.

їх нагородила не рідна держава, а власне стремління надолужити «втрачений час», зруйнувати національно-етнографічний герметизм і залучити відчизняну школу у вирій європейських культурних процесів¹. З цього приводу Я. Якуб'як пише: «Після студій в Європі у Людкевича посилюються його гарячі вболівання за долю талановитих українських композиторів, ... за культурну незрілість власного суспільства, розпорошеність його унікального генетичного фонду» [10, с. 24].

Через ситуацію рівноправного діалогу культур гостріше усвідомлювалася власна національна тотожність. Драгоманівське гасло «Бути ногами в Галичині, а головою у Європі» реалізувалося через опанування розгалуженого спектру жанрів з типово романтичною поляризацією камерності і монументальності. Першу лінію репрезентують вокальні та інструментальні мініатюри Барвінського, Нижанківського, Колесси; другу – епікурейський струмінь лірико-жанрових симфоній Р. Сімовича, пафосність кантати-симфонії «Кавказ» Людкевича, яка своєю жанровою специфікою кореспондує з «Піснями Гурре» А. Шенберга, Другою і Третьою симфоніями Малера. Безмежно різноманітними були форми авторського синтезу «свого» і «чужого». По-іншому, крізь галицьку елегантність постає шуманівська ідеалізація «вічно жіночого» (фортепіанний цикл «Листи до неї» Н. Нижанківського), імпровізаційність лістівської рапсодійної форми забарвлюється терпкими обертонами національної лексики («Картинки з Гуцульщини» М. Колесси), ювелірна вишуканість шопенівського піанізму перетворюється у фактурне мереживо ранніх прелюдій Барвінського тощо. Гадаю, найорганічнішим для ментальності галичан виявилось брамсiанство як сфера меланхолійних реєстрів психологічного світу, а також витончена салонність камерного інструменталізму Б. Сметани та А. Дворжака. Підкреслю: генетична пам'ять романтизму в інтерпретації західноукраїнських класиків набуває суто слов'янської емоційної обережності, жодних перебільшень, а тим паче «дуалізму свідомості, розп'ятої між двома епохами» (Т. Адорно).

Творча спадщина **М. Колесси** нагадує айсберг: його зовнішня частина – лише малий простір того, над чим працював Майстер. Композитору вдалося рано віднайти своє індивідуальне обличчя і зберегти його неповторність, оминувши усі спокуси моди. При цьому – жодної епатажності, декларативності як доказів своєї правоти. Його ліризму чужа чуттєвість, він строгий і ясний. Композитор не приймає розпливчастості та багатослів'я. *Ratio* незримо наявне у лаконізмі форми: автору ніколи не зраджує почуття міри, кожен звук інформаційно насичений, містить потенцію до розвитку, деталізує думку.

На усіх етапах особистісного становлення композиція була для М. Колесси одкровенням, священною відправою, де неприпустимі фальш, лицедійство душі, конформізм. Він ніколи не прагнув гігантоманії, не вражав слухача гіперболізовано масштабними жанрами і формами, не викликав подиву приголомшуючою статистикою творчого доробку, і тим більше його філософською прецизійністю. Тепер, коли його спадок став класикою української музики ХХ століття, і коли можна охопити єдиним поглядом як монолітне, завершене явмце, стають очевидними ті основні стилістичні константи, котрі проходять через довгий мистецький шлях Митця і Людини. Що ж саме мається на увазі?

- Перевага світлого строю почуттів;
- «інтелектуальна схвильованість» (М. Бахтін);
- виважений академізм (у найвищому розумінні цього слова) як шлях до широкого слухача;
- толерантність до нового, утвердження цінності старого;
- пошук гармонії з найактуальнішими художніми концепціями сучасності;
- особлива рельєфність образно-інтонаційного змісту музики, що легко сприймається і запам'ятовується на слух;
- ставлення до творчої праці як до етичної місії.²

Душа, талант і труд Миколи Колесси створили його власний світ, де завжди панував емоційний аристократизм, схиляння перед високими національними ідеалами, відповідальність

¹ Ось приблизний хронологічний розклад перебування в Європі представників «великої галицької п'ятірки»: Барвінський – 1906–1915 (Прага, Відень), Людкевич – 1906–1908 (Відень), Колесса – 1925–1928 (Прага), Нижанківський – 1928 (Відень, Прага), Сімович – 1933–1936 (Краків, Прага).

² К.-Г. Юнг усі види творчої діяльності на схилі життя розглядає як результат здатності до самопросвітлення, самоспоглядання [9]. Суєтність оточуючого світу усвідомлюється митцем лише як тема для роздумів.

за кожен мить звучачого часу. У пізній період творчості (70–80-ті роки) тенденція до класичної простоти стає визначальною. Останні опуси Майстра (фортепіанні мініатюри, серед яких прелюди «Гуцульський» (1975) та «Про Довбуша» (1981), Сюїта для струнного квартету «В горах», вокальний цикл «В краю квітучої вишні», хори) буквально заворюють конструктивною ясністю і одухотвореністю, безпосередньою «спрямованістю форми на слухача» (Б. Асаф'єв)¹. Жанрова розмаїтість, властива попереднім етапам становлення індивідуального композиторського стилю, в загальних рисах зберігається, лише збільшується питома вага камерності.

Цілком протилежна картина відкривається у двох хорах а'cappella – «Думи мої» (1983) та «Кам'яний сон» (1985). Тут вражає урівноваженість, позачасовість, позаособистісність образного строю, а на рівні музичної мови – повна відсутність прямолінійних асоціацій з жанровими і фольклорними прообразами. У хорі «Думи мої» (для мішаного складу) М. Колесса пропонує своє прочитання широковідомого шевченківського твору. Для музичного втілення композитор обирає завершальні фрази поезії й на основі їх будує наскрізне драматургічне полотно. Глибоко проникаючи в зміст кожного віршованого рядка, М. Колесса максимально точно відтворює найделікатніші настроєві нюанси. У роботі з поетичним матеріалом композитор вдається до довільних багаторазових повторів окремих фраз – строфічна форма текстової основи переростає у складну композицію. Розвиток кожного з її етапів підпорядковано авторському задуму й реалізується за іманентно музичними законами розгортання думки. Приймаючи систематизацію типів взаємодії словесного і музичного начал у хорових п'єсах, запропоновану Л. Пархоменко, визначимо спосіб використання тексту у даному творі як «модифікований» – тобто такий, що передбачає автономність словесних і музичних принципів організації змісту [7].

Найсимптоматичнішою рисою мислення М. Колесси у пізній період творчості є глибинна, підсвідома опора на класичні традиції українського хорового співу, вміння поставити цей неоціненний досвід на службу власним рефлексіям. Легко надаються до порівняння риси фортепіанного та хорового письма – ще один виразний знак універсалізму мислення, дивовижної логіки і досконалості композиторської техніки.

Рисами геніальної простоти і мудрості відзначено цикл романсів «В краю квітучої вишні» (1971) на слова японського поета Такубоку². Для культурного діалогу Майстер не випадково обрав східну традицію, яка у 70-ті роки виявилася напрочуд близькою йому за духом, перетворившись у корелят власного буттєвого досвіду. У цьому філософсько-етичні шукання М. Колесси збігаються з позиціями видатних мислителів ХХ століття – А. Швейцера [527], Г. Гессе [133] та інших: вони ідеалізували Схід, відкриваючи в ньому глибинну духовну силу і мудрість, яка є своєрідним кодом для аналізу духовних цінностей, розуміння їх ієрархії та пріоритетності.

Не втрачаючи моцартівської легкості пера, дивовижної простоти і невимушеності, в завершальний період творчої еволюції М. Колесса мислить багатовимірно, метафорично. Усі опуси, написані у межах 70–90-х років, об'єднує тяжіння автора до символіки і складної асоціативності – риса, яку Л. Кияновська називає «езоповою мовою» і проводить ряд паралелей з пізнім Д. Шостаковичем [4, с. 184]. Поезія Сходу додала думкам і почуттям сивчолого Майстра філософсько-етичної глибини, а їх музично-драматургічному втіленню – рис медитативності. Рідкісна відкритість світу викликала абсолютно невластивий попереднім еволюційним періодам синтез європейської і східної картин світу, образно-стильову поліфонію «свого» і «чужого». Це і є неоціненний дарунок мудрості благословенного віку – чудової пори досягнення вищих істин буття.

1. Витвицький В. Український музичний Львів / В. Витвицький. – Львів: НТШ, 1996. – 316 с.
2. Гессе Г. Путешествие в страну Востока. Тропа мудрости / Г. Гессе. – М. ; Л. : Прогресс, 1984. – 379 с.
3. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире / Е. Завадская. – М. : Наука, 1977. – 238 с.

¹ Створений у 1981 році, прелюд «Про Довбуша» завершив формування циклу «Чотирьох прелюдів». Цікаво, що частини цього циклу писалися в різні хронологічні періоди творчості композитора («Фантастичний» – у 1938, «Осінній» – у 1969, «Гуцульський» – у 1975 роках). Образно-емоційна і стилістична єдність «розосередженого» в часі циклу засвідчила цілісність творчого методу композитора.

² Це псевдонім, справжнє ім'я автора – Ісакава; російський переклад Л. Глускіної, український – Богдана Стельмаха.

4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX століть / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ ім. Т. Шевченка, 2000. – 234 с.
6. Мейерхольд В. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба : документы и материалы / В. Мейерхольд ; Рос. институт истории искусств. – СПб. : Композитор, 1994. – 408 с.
7. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса / Л. Пархоменко. – К. : Наук. думка, 1979. – 211 с.
8. Швейцер А. Благоговение перед жизнью / А. Швейцер. – М. : Прогресс. – 520 с.
9. Юнг К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – М. : Наука, 1979. – 301 с.
10. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Я. Якуб'як. – Львів : Сполом, 2003. – 263 с.

Матеріал данної статті обобщає спостереження, присвячені величезній плеяді патріархів Львівської композиторської школи першої половини XX століття з акцентом на пізньому періоді еволюції індивідуального стилю Миколая Колесси.

Ключевые слова: композиторская школа, поздний период творчества, пространство искусства Львов, Николай Колесса.

The article summarizes the observations devoted to the series of brilliant notabilities of Lviv composer's school of the first half of XX of century with an accent on the late period of the development of Mykola Kolessa's individual style.

Keywords: composer's school, individual style, artistic life, Lviv, Mykola Kolessa.

УДК 78.071.1 (477)

Олександр Козаренко

ЖАНТРОВО-СТИЛЬОВІ ПРОЗІРНІЯ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО

В статті розкрито шлях М. Вербицького до написання національного гімну України. Визначено окремі щаблі еволюції композитора, зокрема, в духовній та світській хоровій музиці. Вказано на особливе місце хорів із співогри «Верховинці» як інтонаційних прообразів мелодії національного гімну «Ще не вмерла Україна».

Ключові слова: М. Вербицький, національний гімн, духовна і світська хорова музика, співогра, коломийковий метр.

Поштовхом для роздумів над тим, чому саме Михайлу Вербицькому судилося зайняти місце «піонера галицької музики» (як його називали З. Лисько, С. Людкевич, як зрештою, викарбуваного на його могилі в с. Млини), стали слова С. Людкевича зі статті «Михайло Вербицький та українська суспільність: «У кожному слові його (Вербицького – О. К.) творі, у кожному мотиві ми чуємо Божу іскру, левині пазурі та знамення правдивого, щирого натхнення, а часто, й геніальної інспірації» [6, с. 347]. Те, що С. Людкевич називає «знаменнями геніальної інспірації», можна назвати композиторськими прозріннями М. Вербицького, які вирвали його «від рутенської мряковинної поезії Гушилевичів, Наумовичів, Дідицьких... на тихі води, на ясні зорі до чимраз яснішого національного світогляду... в решті до «Заповіту» Шевченка» [6, с. 347]. Людкевич вказує і на головну підйому, яка вивищила Вербицького-композитора – це «головно його музика, що плила з надра душі народу» [6, с. 347]. Тобто, у творчості М. Вербицького слід шукати певних якісних проривів, що дозволили йому подолати «силу гравітації» стильового поля Маршнера, Кройцера, Обера, Шуберта, Росіні, так виразно відчутого З. Лиськом («італійські мелодичні звороти, головним чином у кантіленах» [5, с. 36]), і вийти на новий, неподібаний до нього в Галичині, рівень жанрово-стильових узагальнень, а по-суті, передбачень-прозріннь національного музичного мовостилу, який «поширився і запанував на довгі роки по обидвох боках Збруча» [6, с. 347] (С. Людкевич), щоб згодом вивершитись у мовостилі Миколи Лисенка.

Тобто, можна стверджувати, що Михайло Вербицький став одним з провідних учасників багатовікового полілогу-змагання до творення української національної музичної мови, що й поставило його на мистецьку вісь «Бортнянський-Лисенко» як критично важливий чинник креації національного звукового ідеалу.

С. Людкевич окреслює «сходинки» якими піднімався М. Вербицький до досягнення такого «загальнонаціонального резонансу»: серед них «Іже Херувими», «Достойно», «Отче наш», світські хори «Дай, дівчино», «Поклін», «Де Дніпро наш», «Заповіт». С. Людкевич зазначає:

«завершенням та останнім словом цього процесу була його музика до нашого національного гімну «Ще не вмерла» [6, с. 347]. Потребує осмислення унікальний факт, як вдалося Вербицькому «потрапити в чистий та щирий тон народної душі... , здійснити тодішній ідеал» [6, с. 347] (С. Людкевич), а по суті, піднятися на найвищий щабель узагальнення «законів української мелодії» (О. Русов), не досягнутий ніким з українських композиторів. Ми повинні спробувати зрозуміти і пояснити (собі та іншим), як музика гімну М. Вербицького стала «більша за свою долю» – за словами О. Самойленко, переросла обмежені «можливості окремого висловлення, значення окремого композиційного втілення», стала зразком «смыслового переповнення музичного тексту» [7, с. 15]. Очевидно, що музика гімну стала вислідком напруженого внутрішнього самодіалогу-секумлоквиуму у свідомості композитора: «стравлених різних мов» (умовно, бідермаєрової, церковно-музичної та фольклорно-етнографічної), у результаті чого випали дорожці «кристали змісту» – інтонемі, що стали знаками-символами «українськості» музичного вислову, однозначно читабельні до сьогодні. Прослідкувати шляхи цього композиторського секумлоквиуму-самодіалогу, «вилушення» тих кількох інтонацій, що завдяки своїй «інформаційній зарядженості» почали далі сомо розгортатися-самозростати, у численних редакціях гімну (чому присвячені ґрунтовні розвідки О. Зелінського, зокрема «До історії державного гімну України» [2]) – справа цікава і захоплююча, оскільки дозволяє прослідкувати глибинну внутрішню еволюцію стилю композитора від узагальненої «шубертівсько-веберівської» інтонаційності до вишуканої простоти народно-пісенного вислову, до якої піднявся Вербицький у пізній період творчості.

Як попередні шаблі досягнення композитором «моностильового синтезу» (І. Пяковський), Любов Кияновська зазначає хори «Мир русинам» на слова І. Гушалевича та «Загадку» («Де Дніпро наш котить хвилі») на слова В. Масляка, «де проводиться той самий перехід з мажору в однойменний мінор у середині речення, а також схожий пунктирний ритмічний зворот» [3, с. 62], які згодом увійдуть в мелодіку гімну.

Цікаво порівняти так улюблені Вербицьким хроматизовані оспівування III, V ступенів ладу – своєрідні музичні «він'єтки», не позбавлені певної грайливості та граціозності» включно з «реверансовими кадансами» [3, с. 61] з «дорійською» простотою юбілейних розспівів мелодики гімну (переважно, діатонічних), в основі яких лежить «прославна» семантика музично-риторичної фігури *cigulatio*; кварто-квінтовими ходами завершених фраз, в яких не залишилося і сліду згадуваної Л. Кияновською «реверансовості» кадансів (часто подибуваної у солоспівах).

Таке діатонічне «вирівнювання» типового для «раннього» Вербицького бідермаєрового інтонаційного контуру, щедро оздобленого хроматизованими оспівуваннями - «він'єтками» довкола основних шаблів ладу, викликає алузію якщо не до мелодики козацької пісні, то принаймі, до двох хорів із співогри «Верховинці – «Гей, браття опришки» та «Верховино, світку ти наш»: та сама квартовість як інтонаційне «зерно» мелодики, розлогість ходів тощо. І хоча авторство мелодій цих пісень дискутується (Окрім Вербицького на неї «претендують» Ю. Коженковський, Я. Н. Новаковський, В. Квятковський), Марія Загайкевич справедливо зазначає, що саме включення цих хорів у музику співогри «вказує на глибоке занурення композитора у сферу побутової музики», коли Вербицький «щедро черпав із цього джерела і водночас збагачував його власними творчими набутками» [1, с. 31] (рідкісний зразок т. зв. «зворотніх» впливів у системі «композитор – фольклор», коли народ як би «договорює-доспіває» сказане колись композитором музичне «слово»). Як приклад – побутування мелодії хору «Верховино, світку ти наш» у фольклорній музичній свідомості. М. Загайкевич зазначає: «мелодична лінія стала гнучкішою, розпівнішою. А найважливіше, вона доповнилась приспівом – моторними співанками-коломиїками» [1, с. 29]. Передбаченням цього, вважає дослідниця, є 8-тактова коломиїкова послудія, якою завершує Вербицький вокальні куплети у партитурі «Верховинців». В такому вигляді – епічний зачин і коломиїкове завершення – пісня увійшла до «Руського співаника» К. Паньківського (1888 р.). Такою «Верховину» почув М. Лисенко у Карпатах на Сколівщині (за твердженням Ф. Колесси [4, с.7]), щоб потім включити її блискуче хорове опрацювання у сьомий десяток «Народних пісень для хору».

Здійснене М. Вербицьким «коломиїкове доповнення» епічної теми «Верховини» симптоматичне з кількох оглядів. З одного боку, композитор відтворив типову для фольклорного мислення «парну здвоєність форми» (повільно-швидко). А з іншого, маємо ще один зразок здатності Вербицького до високого музичного узагальнення – на цей раз, у жанровій площині. Композитор підгледів у скромному побутовому жанрі приспівки до танцю коломиїки

потужний засіб концентрації та вияву глибинних етнопсихічних та архетипово-музичних засад галицьких українців-русинів. Він не тільки послідовно використовував коломийкову модель у солоспівах, театральній музиці, увертюрах-симфоніях (з типовими ремерками «Alla Kolomyika», «Tempo di Kolomyika»). М. Вербицький першим авансував до національного музичного словника апріорно фольклорний жанр, щоб перетворити його у «національний музичний стереотип другого роду» (за визначенням Я. Сеншевського), жанровий панзнак українського артифіційного мистецтва, що сьогодні став таким же національним символом, як і створений композитором гімн «Ще не вмерла Україна» (цікаво, що сам текст витриманий П. Чубинським) у т. зв. «коломийковому» метрі 4+4+6, але композитор не пішов шляхом створення ще однієї «хорової коломийки», а втілює цю архетипальну – за твердженням В. Гошовського – національну ритмо-формулу у зовсім іншій епічно-прославленій «козацькій» манері).

Тільки двома вище згаданими жанрово-стильовими прозріннями – мелодикою гімну «Ще не вмерла Україна» та жанровим панзнаком коломийки, що стала чи не найбільшими символами українського музичного вислову – М. Вербицький назавжди увійшов до історії національної музики. І не тільки як невтомний трудівник, але як Митець, наділений, за висловом С. Людкевича, «великою силою й експансією його музичного таланту» [6, с. 347], дорогоцінним даром музичних передбачень-прозрінь, що на сотні (як бачимо!) років визначають мистецькі долі свого народу.

1. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості / Марія Загайкевич / ред. Ю. Ясіновський. – Львів : Місіонер, 1998. – 145 с. [= Історія укр. музики ; 4: Дослідження; Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України].
2. Зелінський О. До історії державного гімну України / О. Зелінський. – Львів : Сполом, 2008. – 137 с.
3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.
4. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка / Ф. Колесса. – Львів, 1947.
5. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / передмова, наук. редакція і коментарі В. Сивохіпа / Зиновій Лисько. – Львів; Нью-Йорк: в-во М.П. Коць, 1994. – 143 с. – [Львівська спілка композиторів України. 60-річчю СУПРОМу].
6. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність / С. Людкевич // Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Т. 1. / упор., ред., переклади, вст. стаття і примітки З. Штундер. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – С. 345–348. – (НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, серія *Історія української музики*, вип. 5).
7. Самойленко О. Музикознавство у стані секумлоквіуму: до питання про етос гуманітарного пізнання // Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу. – Львів – Рясів, 2014 – С. 15.

В статтє раскрыто путь Михаила Вербыцкого к написанию национального гимна Украины. определены главные вехи эволюции композитора в духовной и светской музыке. Указано на особое место хоров из музыкальных спектаклей, в частности, «Верховинцев» как интонационных прообразов мелодий национального гимна «Ще не вмерла Україна».

Ключевые слова: Михаил Вербыцкий, национальный гимн, светская хоровая музыка, коломийковий метр.

The way of Mychajlo Verbytsky to writing the national anthem of Ukraine is described in the article. Main points of his evolution in composing of the sacred and popular music are defined. It's pointed out the special importance of musical performance's choir, i.e. «Verchvynци» as the intonational idea of the melody of the national anthem of Ukraine «Ukraine has not perished».

Keywords: Mychajlo Verbytsky, national anthem, popular choir music, kolomyjka-meter.

ІГОР ЛЕВЕНЕЦЬ – КЕРІВНИК САМОДІЯЛЬНОЇ НАРОДНОЇ ХОРОВОЇ КАПЕЛИ «БУДІВЕЛЬНИК» ТРЕСТУ «ТЕРНОПІЛЬПРОМБУД»

У статті висвітлено основні методи роботи Ігоря Левенця з самодіяльною народною хоровою капелюю «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд» над вокально-хоровою технікою. Проаналізовано репертуар хорового колективу з рубрикацією його за різнонаціональним та стильовим спрямуванням. Закцентовано увагу на концертно-виконавській діяльності хорової капели під керівництвом Ігоря Левенця впродовж 1970–1980-х років.

Ключові слова: Ігор Левенець, хорова капела «Будівельник», вокально-хорова робота, репертуар, концертно-виконавська діяльність.

Останнім часом українські музикознавці все частіше звертаються до тих питань, які пов'язані з дослідженням відомих творчих особистостей у сфері хорового виконавства. Такого роду дослідження дають можливість виявити специфіку диригентсько-хорової роботи того чи іншого митця й узагальнити її на музикознавчому та соціокультурному рівнях. До таких імен, зокрема, належать відомий на Тернопільщині та далеко поза її межами хоровий диригент, багатолітній художній керівник відомих в Україні та поза її межами хорових колективів «Будівельник» та «Галичина», викладач Тернопільського обласного державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької, заслужений діяч мистецтв України Ігор Прокопович Левенець.

Його ім'я вже з самого початку творчої діяльності привертало увагу музикантів і шанувальників диригентського мистецтва професіональним підходом до роботи з хором, працьовитістю, невтомною мистецькою та педагогічною діяльністю. Однак у музикознавстві та музичній педагогіці його творчість належним чином не висвітлена, а зводилася лише до принагідних загальних констатацій фактів у місцевій періодиці [6; 9; 10] та подачі коротких творчих біографічних довідок у місцевих [3; 5; 7] та республіканських [8] енциклопедичних словниках. Тому, на жаль, цільного матеріалу про диригентсько-хорову діяльність Ігоря Левенця допоки що немає.

Мета статті – висвітлити та проаналізувати основні етапи диригентсько-хорової роботи Ігоря Левенця з самодіяльною народною хоровою капелюю «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд» за період від 1969 по 1991 роки.

Провідним аматорським хоровим колективом на Тернопільщині у 1970–1980-х роках була самодіяльна народна хорова капела «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд», якою з 1969 по 1991 роки керував талановитий хормейстер, випускник Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, учень професора Миколи Колесси Ігор Прокопович Левенець¹.

З самого початку своєї діяльності цей колектив відзначався високохудожнім рівнем виконання та активною концертною діяльністю. Це було пов'язано з тим, що його очолювали до Ігоря Левенця провідні тернопільські хорові диригенти Левко Іванович Гіпський² та Микола

¹ Левенець Ігор Прокопович народився 16 липня 1942 р. в с. Голешів нині Жидачівського району Львівської області. Закінчив хорове відділення Дрогобицького державного музичного училища (1961) та Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (1969). З 1969 року працює викладачем диригентсько-хорових дисциплін Тернопільського обласного державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької. Керівник самодіяльних народних хорових капел «Будівельник» (1969–1991), «Галичина» (1991–2006), мішаного хору Тернопільського обласного державного музичного училища ім. Соломії Крушельницької (з 1994 р.). У 1999 році отримав почесне звання заслуженого діяча мистецтв України [7, с. 327].

² Гіпський Левко Іванович народився 4 березня 1928 року в м. Кременці Тернопільської області в сім'ї музиканта Івана Гіпського. Початкову і загальну середню освіту отримав в Кременецькій середній школі. У 1948 році закінчив Кременецьку музичну школу по класу фортепіано. Своє трудове життя розпочав з 1944 року, працюючи концертмейстером Тернопільської хорової капели. З 1948 по 1949 роки працював у Кременецькому педагогічному училищі викладачем музики. З 1950 по 1961 роки працював педагогом у Кременецькій музичній школі. З 1961 по 1963 роки працював в Одеському оперному театрі. З 1963 по 1968 роки навчався на диригентському факультеті Одеської державної консерваторії (клас професора К. Пігрова). З 1963 по 1967 роки керував самодіяльною народною хоровою капелюю «Будівельник». З 1967 по 1973 роки очолював керівництво самодіяльної хорової капели «Освіта». Помер 28 березня 1984 року [1].

Михайлович Вороняк¹. Найбільш активно концертно-виконавська дільність хорової капели «Будівельник» була під час керування нею Ігоря Левенця. Адже його вокально-хорові знання, здобуті у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка під керівництвом відомих педагогів, професорів Остапа Йосиповича Дарчука (вокал) і Миколи Філаретовича Колеси (диригування) почали активно втілюватися в художньо-виконавську практику.

Творча праця Ігоря Левенця з самодіяльною народною хоровою капелою «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд» розпочалася 3 жовтня 1969 року² з часу його праці в Тернопільському обласному державному музичному училищі ім. Соломії Крушельницької.

Перше заняття Ігоря Левенця з хоровою капелою «Будівельник» відбулося в присутності тодішнього начальника Тернопільського обласного управління культури Миколи Янкового і художнього керівника цієї ж капели Миколи Вороняка. Ігор Левенець розпочав репетицію з художнього опрацювання твору «Сон» К. Стеценка, який вже був розучений попереднім керівником. Уже з перших хвилин репетиції учасників хорової капели захопила методика роботи Ігоря Левенця над твором, зокрема його глибоке і фахове трактування як окремих фраз, так і всієї цілісності твору. Відповідно й колектив капели приємно вразив Ігоря Левенця. Адже замість звичайних аматорів-любителів її основу складали бувші співаки професійного хору, що діяв донедавна при Тернопільській обласній філармонії. Вони, як виявилось, мали хороші вокальні дані й навикі співу в академічній капелі. Такий склад одразу заінтригував Левенця й викликав у нього бажання довести колектив до високого мистецького рівня.

Ігор Левенець для підсилення чоловічої групи запросив до участі в капелі й студентів хорового відділення Тернопільського музичного училища ім. Соломії Крушельницької – переважно учнів свого класу. Серед них були Василь Вонсул, Олег Смоляк, Богдан Гаврилук, а також учні інших викладачів – Мирон Гавриляк, Богдан Кріль, Григорій Луців, Олег Тхор. Студентський склад значно підсилив капелу як у кількісному, так і в якісному відношеннях. До речі, вони отримали в цьому колективі велику художньо-виконавську практику не лише як хористи, але й як диригенти (кожен із них у майбутньому проявив себе як фаховий хормейстер).

Із самого початку Ігор Левенець розпочав інтенсивну роботу над удосконаленням хорової органіки. Власне це був той напрямок його діяльності, який дав змогу в скорому часі вивести колектив на високі мистецькі горизонти. А все розпочалося із вокалізації голосних і приголосних звуків у хорових партіях, які через деякий час набули справжнього академічного звучання, особливо це відчувалося в сопрановій партії, яка є визначальною в оцінці професіоналізму колективу (якщо керівник хору зуміє домогтися резонуючого звучання сопранової партії, то хор зазвучить академічно). Власне Ігор Левенець сам володіє вишколеним резонаторним співом і вміє передати його хористам. Така прискіплива робота маестро над хоровою органікою вивела самодіяльну народну хорову капелу «Будівельник» на новий якісний рівень й, без перебільшення, поставила її в ряд високомистецьких українських колективів. Про це свідчать й висловлювання відомих українських музикантів-професіоналів, зокрема провідного композитора Івана Карабиця, який, аналізуючи перед президією Міністерства культури УРСР виступ капели в м. Києві, зауважив, що це справжній високомистецький колектив, який може позмагатися з будь-яким іншим професійним хором.

Для Ігоря Левенця запам'яталася участь хорової капели «Будівельник» у концерті, присвяченому 100-річчю від дня народження співачки світової слави, уродженки с. Білявинці що на Тернопільщині Соломії Крушельницької, який відбувся 23 вересня 1972 року в Тернопільському обласному музично-драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка. У ювілейних заходах, присвячених цій даті, брали участь відомі українські музиканти з Києва, Львова, Чернівців,

¹ Вороняк Микола Михайлович народився 27 грудня 1922 року в с. Венглювка Кросненського повіту Польща. Закінчив Львівську державну консерваторію ім. М. В. Лисенка (1952). З 1952 р. – художній керівник Тернопільської обласної філармонії, головний диригент хорової капели. Заслужений працівник культури України (1973). Помер 26 червня 1974 року [2, с. 309].

² Хорова капела «Будівельник» була створена в 1963 році колишнім художнім керівником хорової капели Тернопільської обласної філармонії, Миколою Вороняком. У кінці цього року через хворобу Вороняка її очолив талановитий хоровий диригент Левко Іванович Гіпський, який, попрацювавши з капелою п'ять років й довівши її до високого мистецького рівня, через певні непорозуміння з колективом залишив художнє керівництво капелою. Опісля капелу знову очолив Микола Вороняк, але через хворобу він знову залишив працю з капелою.

Хмельницького та інших міст. Серед них – Микола Колесса, Анатолій Кос-Анатольський, Мирослав Скорик, сестри Марія, Даниїла та Ніна Байко, Михайло Головащенко, Андрій Кушніренко та інші відомі культурно-громадські діячі. Всі вони побували на концерті, в якому брала участь і самодіяльна хорова капела «Будівельник» під керівництвом Ігоря Левенця. Капела виконувала твори «Партія веде» Євгена Козака, «Сон» Кирила Стеценка та «Поема» Зденека Фібіха [4], які вразили високих гостей професіоналізмом виконання та самобутньою інтерпретацією. Більшість відомих гостей поспішили за куліси привітати диригента та учасників капели з успішним виступом, який особливо привернув їхню увагу. Високу похвалу хоровій капелі та, зокрема, Ігорю Левенцю дав професор Микола Колесса. Він засвідчив високий художній рівень колективу та органічне злиття диригента і хору, наголосивши: «Ви є справжній хоровий диригент».

Достойну оцінку самодіяльній народній хоровій капелі «Будівельник» дали фахівці-музиканти й широка слухачька аудиторія в Болгарії, де колектив брав участь у Декаді радянського мистецтва, присвяченій 50-річчю утворення СРСР (грудень 1972 року). Хорова капела «Будівельник» виступала в концертному залі м. Слівена (Болгарія) перед високоповажною публікою й отримала надзвичайно високу оцінку. Більшість професійних болгарських музикантів не могли повірити, що це виступає самодіяльний хор. Колектив виступив і в інших місцях Слівенського округу й також був оцінений на відмінно. Керівництво Слівенського окружного пропонувало Ігорю Левенцю очолити хорову капелу м. Слівена, навіть обіцяли створити всі умови для цього. Хороші відгуки капела отримала й від учасників радянської делегації на чолі з міністром освіти СРСР В. Тихоновим (у делегації брали участь секретарі ЦК Компартії радянських республік з Естонії, Білорусії, Грузії).

Ігор Левенець як художній керівник хорової капели «Будівельник» з самого початку усвідомив, що мистецький ріст колективу немислимий без активного концертного життя та різностильового репертуару. Ці дві домінуючі риси стали основним вектором у всій його багаторічній художньо-виконавській і педагогічній діяльності.

З самого початку роботи з самодіяльною народною хоровою капелою «Будівельник» Ігор Левенець особливого значення надавав репертуару та шліфуванню його у різного рівня концертних виступах. Адже, міське та обласне управління культури постійно залучали цей колектив до концертів, присвячених пам'ятним державним датам.

Репертуар самодіяльної народної хорової капели «Будівельник» під керівництвом Ігоря Левенця завжди був цікавим і різноманітним. Він мало чим відрізнявся від репертуару професійних хорових академічних колективів і включав у себе три блоки: хорові твори західноєвропейських композиторів, твори українських і російських композиторів та обробки народних пісень. Західноєвропейську хорову класику представляли твори «Ave Maria» Франца Шуберта, «Ave Maria» Леонардо Луцці, «Requiem aeternam» Джузеппе Верді, «Ніч» Шарля Гуно, «Вечерняя звезда», «Грєзы» Ріхарда Шумана, «Ave verum» Шарля Гуно, «Фантазія До мажор» для фортепіано, мішаного хору і симфонічного оркестру Людвіга ван Бетховена, «Поема» Зденека Фібіха.

Зарубіжна хорова класика у репертуарі хорової капели «Будівельник» під керівництвом Ігоря Левенця – це той показник, який визначав академізм колективу, вміння виконувати твори в тому чи іншому стильовому напрямку. Адже виконання твору, що представляє українську хорову класику, не має строго визначених рамок академізму й часто виконується хорами із явно вираженими аматорськими рисами (відсутність резонаторського співу, невідповідність стильовим особливостям тощо). Ігор Левенець, працюючи над творами західноєвропейської класики, завжди звертає увагу на стильову приналежність даного твору, багатство його виражальних засобів. Кожен твір західноєвропейського композитора в інтерпретації Ігоря Левенця – це продумана від початку до кінця композиція. Вона має відповідне стильове «обличчя» й глибину художнього виконання.

Значне місце в репертуарі хорової капели «Будівельник» займала й російська класика. Це твори суто російських композиторів-класиків та твори композиторів 70-80-х років ХХ століття. Першу групу складають твори «Повстречался сын с отцом» Георгія Свиридова, «Зимняя дорога» Віссаріона Шебаліна, «Горные вершины» Антона Рубінштейна, «Зима» Віктора Каліннікова, «Лесное озеро» Міхкеля Людіга.

Російська хорова класика – це твори, багаті на вокально-хорову техніку, динаміко-агогічну палітру, штрихову амплітуду. Без них, як і без творів західноєвропейської класики, хоровий колектив не міг зреалізувати свої професіональні якості. Хоча, на відміну від західно-

європейської хорової класики, твори російських композиторів були обов'язковими у концертних програмах. Без них жодний український хоровий колектив не залучався до концертних виступів. Пласт російської хорової музики в інтерпретаціях І. Левенця завжди звучав високо-професійно й привабливо, з відчуттям російського хорового стилю.

Значно більшу кількість представляє друга група творів тогочасних російських композиторів. Це твори «Там, где была война» В. Дмитрієва, «Баллада о солдате» Миколи Пескова, «Песня о криницах» Андрія Ешпая, «По снежным просторам» Бориса Снеткова, Аріозо матери із кантати «Нам нужен мир» Анатолія Новікова, «Соловьи» Василя Соловйова-Седого, «Над Хатынью колокола» Іона Мельника, «Повстречался сын с отцом» Георгія Свиридова, слова Олександра Прокоф'єва, «Сегодня песни большой день», музика Петеріса Барісона.

Ця група творів належала до обов'язкового репертуару. Вони складали фонд радянських пісень, які були основою комуністичної ідеології, хоча більшість із них мали достойне музичне тло й були цікавими як для хормейстерів, так і для слухачів. У репертуарі хорової капели «Будівельник» ці твори виконувалися на високому музичному та виконавському рівні. У цілому, вони гідно доповнювали репертуар хорової капели «Будівельник».

Найважливіше місце в репертуарі хорової капели «Будівельник» під керівництвом Ігоря Левенця займали твори українських композиторів. Серед них: «Вічний революціонер», «Туман хвилями лягає» – хор з першої дії опери «Утоплена» Миколи Лисенка, «Поклін» Михайла Вербицького, «Лічу в неволі» Дениса Січинського, «Сонце ся сховало» Станіслава Людкевича, «Сон» Кирила Стеценка, «Літні тони», «Легенда» Миколи Леонтовича, «Садок вишневий коло хати» Богдана Вахнянина, «Упав солдат» Анатолія Кос-Анатольського, «Ой коли б я сокіл» – пісня Максима з опери Анатолія Кос-Анатольського «Назустріч сонцю», «Слався, мирний труд» Платона Майбороди, «Три тополі», «Вівчарик» Євгена Козака, «Вареники» Степана Сабадаша. Це власне той репертуар, що репрезентує хорову капелу «Будівельник» як високомистецький колектив із професійною орієнтацією в роботі. Кожен твір українського композитора – це свого роду орієнтація Ігоря Левенця на його художні смаки та мистецькі уподобання. Кожен твір українських композиторів був зроблений зі смаком професійного диригента та високо оцінений їхніми авторами, що слухали це виконання. Високу мистецьку оцінку Ігор Левенець отримав від композиторів Миколи Колесси, Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського, Степана Сабадаша та ін. Вони однозначно підкреслювали високий професіоналізм виконання та самобутність художньої інтерпретації творів.

На особливу увагу в репертуарі хорової капели «Будівельник» заслуговують обробки українських народних пісень та пісень народів світу. Більшість із них – це обробки Миколи Леонтовича. Серед них: «Щедрик», «Дударик», «Піють півні», «Пряля», «Ой стану я в понеділок», «Над річкою бережком», «Ой сивая зазуленька». Як глибокий знавець і виконавець народних пісень Ігор Левенець тонко відчував їхню природу звучання, зокрема їхню композиційне розгортання – зав'язку, експозиційне наростання, кульмінацію, епілог. Кожна строфа чи композиційна структура Леонтовичевих обробок дихала у виконанні хорової капели «Будівельник» неповторністю музичної форми й свіжістю звукових барв. Кожен динамічний відтінок, штрих чи агогічне розгортання були вмотивовані й оправдані. Прикладом цього може послужити «Щедрик» Миколи Леонтовича, що звучить в інтерпретації Ігоря Левенця як безпосереднє щедрувальне дійство: початок твору звучить тихо, ніби гурт щедрівників здалеку наближається до осель, потім звучання поступово наростає, створюючи ауру самого щедрування під вікнами господаря, і в останніх тактах твору звук поступово зменшується, ніби імітує відхід від оселі щедрівників. Цей твір у виконанні хорової капели «Будівельник», без сумніву, належав до знакових, візитівкових. За цим твором можна відразу визначити, що це співає хорова капела «Будівельник» під орудою Ігоря Левенця.

У концертних програмах хорової капели «Будівельник» вони переважно виконувалися на завершення і супроводжувалися бурхливими оплесками слухачів. Такий позитив впливав із глибокого проникнення диригента в природу кожної окремо взятої пісні. Адже інтерпретаційна концепція завжди була заземлена у той чи інший народнопісенний жанр. Обрядові пісні Ігор Левенець завжди трактує як складову певного жанру. Звичайні пісні заземлені у психологію кожного окремо взятого персонажа, а жартівливі та споріднені з ними пісні мають танцювальний присмак.

Трактування народних пісень Ігорем Левенцем не має вироблених наперед штучних калюк, а пронизане самою природою їхнього чуття та усвідомленим ставленням до їхнього

відтворення. Адже Ігор Левенець змалку вихований на народній пісні й через те дуже тонко відчуває її природу відтворення. Народна пісня – це основа його мистецько-художньої стихії.

Провідне місце в репертуарі хорової капели «Будівельник» займають обробки народних пісень й інших композиторів, зокрема Станіслава Людкевича («Бодай ся когут знудив», «Ой Морозе, Морозенку», «Гагілка»), Григорія Давидовського («Стелися, барвінку»), Миколи Ракова («Ой дуб, дуба, дуба»), Якова Яциневича «Сусідка», Кирила Стеценка («Чуєш, брате мій»), Євгена Козака («Наша Аничка») та ін.

Обробки українських народних пісень у трактуванні Ігоря Левенця мають свою виконавську специфіку. Вона полягає в тому, що кожна обробка – це ніби окрема побутова чи обрядова картинка, що відрізняється одна від одної динаміко-агогічною палітрою. Зокрема, обробки обрядових пісень наповнені світлими й теплими барвами, родинно-побутові пісні звучать, виходячи з їхніх обставин виконання, соціально-побутові – сповнені героїчного чи трагічного забарвлення (в залежності від їхнього змістового наповнення). Такий широкий виконавський спектр пов'язаний із розумінням Ігорем Левенцем як інтерпретатором специфіки кожного жанру й обставин їхнього виконання чи функціонального призначення.

У репертуарі хорової капели «Будівельник» мали місце й обробки пісень інших народів – латвійські, молдавські, російські, болгарські. Серед них: російська народна пісня в обробці Олександра Свешнікова «Вечерний звон», латвійська народна пісня в обробці А. Юр'яна «Вій, вітерець», болгарська народна пісня в обробці Петра Динева «Ой ти Данче, мамино фиданче» та ін. Ігор Левенець як інтерпретатор пісень інших народів звертав увагу на їхні стильові особливості як на рівні музичного, так і мовного діалектів. Консультувався з діалектологами щодо правильної вимови оригінальних текстів. Тому кожна народна пісня сприймалася в іонаціональному середовищі з великим успіхом, оскільки була наближена до певних місцевих традицій.

У репертуарі хорової капели «Будівельник» були й твори радянської тематики. У цей час це були своєрідні «паровозики», без яких не могла втілитися на сцені будь-яка концертна програма. Ігор Левенець, підбираючи твори цього спрямування, завжди звертав увагу на їхній мистецький рівень, тобто на мінімальну ідеологічну заангажованість. Протягом багатьох років у концертних програмах капели «Будівельник» були твори «Партія веде» та «Під небом України» Євгена Козака. В змістовому відношенні вони були настільки закамфльовані, що ідеологічна мотивація в них була зведена до мінімуму, лише домінували мотиви любові до рідного краю та до навколишньої краси. У концертних програмах капели ідеологічний репертуар завжди був присутній, але ніколи не переважав, без нього в ті часи обійтися було неможливо.

Окремо треба відзначити репертуар, який репрезентував хорову Шевченкіану. Це твори: «Садок вишневий коло хати» Богдана Вахнянина, «Чи ми ще зійдемося знову», «Сонце заходить» Станіслава Людкевича, «Думи мої», обробка для хору Євгена Козака, «Реве та стогне Дніпр широкий», музика Григорія Гладкого, обробка для хору Левка Ревуцького, «Заповіт», обробка для хору Кирила Стеценка, «Лічу в неволі» Дениса Січинського та ін. Ці твори були основною складовою програм концертів, які кожного року відбувалися в концертних залах м. Тернополя та в актовій залі будинку культури «Тернопільпромбуд».

Виконання хорової Шевченкіани капелою «Будівельник» завжди сприймалося слухачами великим шквалом оплесків, адже кожен твір був протрактований самотньо й неповторно. Ігор Левенець як хоровий диригент інтерпретував музику на слова Кобзаря по-особливому тому, що вірші Шевченка він часто виконував на сцені як декламатор і крізь його серце проходило кожне слово Великого Поета. Кожен гекзаметр поезії був пропущений диригентом крізь ритмічну пульсацію своєрідно, у широкій палітрі динамічних та агогічних відчуттів.

Хорова капела «Будівельник» протягом всього періоду своєї діяльності завжди брала участь у Шевченківських концертах, що відбувалися в м. Тернополі та поза його межами. Її високомистецьке виконання творів українського поета завжди сприймалося слухачами бурхливими оплесками й схвально оцінювалося відомими хоровими диригентами (Андрієм Кушніренком, Михайлом Кречком, Анатолієм Авдієвським, Євгеном Савчуком, Богданом Антківим, Олегом Цигиликом, Богданом Дерев'янком та ін.). Її звучання завжди базувалося на глибокому розумінні хорового співу, органічному поєднанні динаміко-агогічних відтінків та природному композиційному розгортанні. Особливу увагу в професійних музикантів привертала інтерпретація шевченківських творів, що повністю впливала зі змісту поетичного твору й була підпорядкована словесній стопності поетичного тексту. Ігор Левенець тонко відчував внутрішній

зміст твору та афектацію кожного слова, тому трактування музичної Шевченкіани митцем завжди відрізнялося від хорових інтерпретацій інших диригентів.

Перевагу над іншими аналогічними колективами хорова капела «Будівельник» мала в тому, що серед її учасників були два баси-октавісти – Теофіл Мойсович і Віталій Веселовський. Їхнє октавне дублювання басової партії в певних місцях часто здіймало бурхливі овації слухачів і подивування професіоналів: воно надавало хору незвичайного колориту й соковито-барвистого тембру. Це було найбільш показово у виконанні творів Миколи Леонтовича («Дударик»), Миколи Ракова («Ой дуб, дуба, дуба»), Станіслава Людкевича («Сонце ся сховало») та ін.

20 вересня 1986 року хорова капела «Будівельник» брала участь в обласному конкурсі хорових колективів імені Соломії Крушельницької. Серед значної кількості учасників колектив вибором звання лауреата першої премії й був нагороджений пам'ятним дипломом.

На конкурсне змагання внесли такі хорові твори, як «Під небом України» Євгена Козака на слова Григорія Ковалю, «Родимий краю» Анатолія Кос-Анатольського на слова Богдана Кирчіва. Конкурсна комісія на чолі з народним артистом України, художнім керівником та головним диригентом Буковинського державного ансамблю пісні і танцю Андрієм Кушніренком відзначила високий виконавський рівень хорової капели «Будівельник» й рекомендувала провести на базі колективу обласний семінар хорових диригентів.

Концертмейстерами хорової капели «Будівельник» у різний час працювали Лідія Іванівна Задорожна (1969–1979), Леся Пилипівна Корній та Ольга Володимирівна Баган (1979–1983), Надія Володимирівна Фрайт (1983–1990). Їхній акомпанемент привертав увагу слухачів ансамблевістю звучання з хором, милозвучністю та професійністю виконання, вмінням розкрити разом з диригентом зміст виконуваного твору.

Отже, самодіяльна хорова капела «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд» під керівництвом Ігоря Левенця вирізнялася з поміж інших аналогічних колективів трьома яскраво вираженими аспектами діяльності: вокально-хоровою, концертно-виконавською та репертуарною. Зокрема, вокально-хорова робота була побудована базувалася на глибокому розумінні її керівника хорової органіки та постійним її удосконаленні. Кконцертно-виконавська діяльність керованого Ігорем Левенцем хорового колективу була плідною і багатогранною. Вона через свій високий мистецький рівень завжди залучалася до різного роду концертних виступів, починаючи від державних свят і закінчуючи ювілейними пам'ятними датами та сольними концертними програмами та презентаціями українських хорових колективів за кордоном. Репертуар колективу, що нараховував біля 70 творів, завжди відповідав як вимогам часу, так і високому професіональному рівню й через те його повністю можна було порівнювати з багатьма державними колективами.

1. Автобіографія Л. І. Гіпського // Архів Тернопільського державного обласного музичного училища ім. С. Крушельницької. Архів не упорядкований.
2. Медведик П. Вороняк Микола Платонович / Петро Медведик // Тернопільський енциклопедичний словник. – Тернопіль : ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. – Т. 1: А–Й. – С. 309.
3. Осянні талантом Соломії. До 55 річчя з часу заснування Тернопільського музичного училища імені Соломії Крушельницької / Керівник проекту, відповідальний за випуск М. Рудзінський. – Тернопіль, 2013. – 32 с.
4. Програма святкового концерту, присвяченого 100-річчю від дня народження співачки світової слави Соломії Крушельницької. – Тернопіль : Тернопільська обласна друкарня, 1972.
5. Савак Б. Викладачі Тернопільського музичного училища імені Соломії Крушельницької : Біографічний довідник / Богдан Савак. – Тернопіль : Терно-граф, 2008. – 160 с. : іл.
6. Смоляк О. «Ігор Левенець: диригентська діяльність – це сенс мого життя» / Олег Смоляк // Свобода. – 2012. – № 56 (2682). – 13 липня. – С. 8.
7. Смоляк О. Левенець Ігор Прокопович / Олег Смоляк // Тернопільський енциклопедичний словник / [Передм. Г. Яворського]. – Тернопіль : ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. – Т. 1: А–Й. – С. 527.
8. Смоляк О. Левенець Ігор Прокопович / Олег Смоляк // Українська музична енциклопедія / [головний редактор Г. А. Скрипник]. – Київ : Вид-во НАН України.
9. Смоляк О. Маестро / Олег Смоляк // Соломія. – 1998. – № 5. – Квітень – С. 3.
10. Смоляк О. Продовжувач галицьких хорових традицій (Ігорю Левенцю – 70) / Олег Смоляк // Соломія. – 2012. – №2 (52). – Червень. – С. 3.

В статтє отражены основные методы работы Игоря Левенца с самодеятельной народной хоровой капеллой «Будивельник» треста «Тернопольпромбуд» над вокально-хоровой техникой. Проана-

лизирован репертуар хорового колектива с рубрикацией его за разнонациональным и стилевым направлением. Акцентировано внимание на концертно-исполнительской деятельности хоровой капеллы под руководством Игоря Левенца на протяжении 1970–1980-х годов.

Ключевые слова: Игорь Левенец, хоровая капелла «Будивельник», вокально-хоровая работа, репертуар, концертно-исполнительская деятельность.

In the article the basic methods of Igor Levenets of amateur folk choir «Builder» of trust «Ternopilprombud» over vocal and choral technique. Analyzed choir repertoire with rubrication him for different national and stylistic direction. Special attention is paid to the concert and performing activities choir under the direction of Igor Levenets during 1970–1980 years.

Keywords: Igor Levenets, choir «Builder», vocal and choral work, repertoire, concert and performing activities.

УДК 168.522

Олена Колесник

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОПОЕТИКИ В «КОРОЛІ ЛІРІ» В. ШЕКСПІРА ТА В «СЛОВІ О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ»

В статті розглянуті спільні міфопоетичні основи сюжетних елементів та образності «Слова о полку Ігоревім» і шекспірівського «Короля Ліра». Показано, що обидва ці твори є вільними художніми інтерпретаціями загальноєвропейської міфопоетичної традиції, врахування чого допомагає зрозуміти їхню семантику. Показано, що та сама архетипна символіка здатна накладатися на типологічно різний історичний або легендарний матеріал, і таким чином проявлятися в текстах різних жанрів.

Ключові слова: «Король Лір», міфопоетика, «Слово о полку Ігоревім», хронотоп, художня інтерпретація, Шекспір.

Актуальність обраної теми визначається неперехідним значенням творчості В. Шекспіра та парадигмальним статусом «Слова о полку Ігоревім», а також необхідністю уточнення ментальних структур, які лежать в основі класичної європейської культури та її сучасних модифікацій. Новизна дослідження полягає у розгляді спільних міфопоетичних засад, які породили такі принципово відмінні, але належні до одного культурного поля твори як «Слово о полку Ігоревім» та трагедія В. Шекспіра.

Місце в історіографії. Вивчення різних аспектів міфопоетики в Україні має стійку традицію: починаючи з М. Грушевського, М. Драгоманова, Лесі Українки, О. Потебні та І. Франка, і до таких сучасних дослідників як О. Білокобильський, О. Забужко, О. Кирилюк, С. Кримський, В. Личковах, Н. Хамітов та інші. Інтерес до творів Шекспіра, в тому числі й «Короля Ліра» в Україні виник в ХІХ ст. Згодом до осмислення шекспірівської спадщини зверталися Д. Вавринюк, І. Ваніна, Б. Князевський, О. Ладигіна, І. Луценко, Л. Миловидова, Н. Модестова, Ю. Новиков, М. Рильський, М. Шаповалова, Т. Якимович та інші. В сучасній Україні про Шекспіра пишеться відносно багато праць, однак, здебільшого вони присвячені: 1) методиці викладання п'єс в школах та ВНЗ, 2) проблемам перекладу, 3) розвідкам з української шекспіріани. Більш узагальнюючий характер носять публікації таких дослідників як С. Ватченко, А. Вітченко, М. Кремер, Є. Млиновський, Н. Тарасова. Слід згадати дослідження В. Ніконової з принципів шекспірівської поетики. Однак, тема шекспірівських джерел з часів М. Драгоманова не привертає особливої уваги, а отже, міфологічні витоки творчості Шекспіра залишаються мало розкритими. Тому завданням дослідження є розгляд художньої інтерпретації спільних для Європи міфологічних структур в двох творах, репрезентативних для української та британської традицій.

Рецепція та осмислення творів Шекспіра в Україні почалася відносно пізно – в середині ХІХ ст., однак цей процес проходив надзвичайно інтенсивно. Звернення українських культурників до Шекспіра завжди було пов'язано з тим «рухом до Європи», який продовжується й досі. На відміну від представників західноєвропейських націй, яким не треба було визначати та стверджувати власну самобутню ідентичність, українцям прилучення до шедеврів європейського та світового мистецтва допомагало подолати комплекс меншовартості за допомогою процесу, який І. Лімборський назвав «присвоєнням» Шекспіра [див.: 1]. Відвертим свідченням цього є вірш Пантелеймона Куліша «До Шекспіра», в якому є наступні рядки:

Світило творчества, Гомере новосвіту!
Прийми нас під свою опеку знамениту:
Дай у твоїм храму нам варварства позбутись,
На кращі почуття і задуми здобутись... [2].

Однак, якою б не була «престижність» шекспірівських творів, широке звернення до них української творчої еліти та захоплена реакція публіки були б неможливими без глибинної спорідненості культур, яка дозволила подолати дистанцію між англійським автором XVI-XVII ст. та українським реципієнтом XIX-XXI ст. Адже на рівні, набагато глибшому, ніж політичний та ідеологічний, Україна є невід'ємною частиною тієї самої Європи, яка породила і твори Шекспіра.

На нашу думку, зв'язки творчості Шекспіра з Україною можна розглядати не в двох, як це робиться зазвичай, а у трьох основних аспектах: крім української наукової шекспіріани та різних форм художньої інтерпретації п'єс, слід звернути увагу також на співвідношення української та британської міфопоетики, яке непомітним, але цілком конкретним чином впливає на рецепцію творів англійського драматурга. Цей аспект є мало вивченим і заслуговує на більш детальний розгляд. При цьому в центрі нашої уваги опиняються декілька культурних шарів:

- 1) спільна для практично всієї Європи міфопоетична традиція;
- 2) X–XII ст.: час усвідомлення та ствердження власної ідентичності багатьох європейських народів, яке привело до розвитку в них схожих літературних форм;
- 3) загальноєвропейська барокова культура XVI–XVIII ст.;
- 4) романтизм XIX ст. з його пере-відкриттям творчості Шекспіра (одним з прикладів цього є великий інтерес до творчості Шекспіра з боку Тараса Шевченка, який зробив два зображення короля Ліра); в Україні романтична традиція великою мірою перейшла і в культуру XX ст.;
- 5) сучасна (кінець XX – початок XXI ст.) глобалізована культура.

В даній статті ми спробуємо дослідити два хронологічно найглибших рівня.

Сьогодні все частіше висловлюється думка, що батьківщину індоєвропейської праспільноти не вдається визначити через те, що цієї спільноти як реальної групи людей ніколи не існувало. Однак, за лінгвістичним поняттям «індоєвропейська мовна сім'я» стоїть конкретна реальність. Так само реальним фактом є комплекс міфологічних уявлень, який значною мірою збігається з ареалом поширення індоєвропейських мов, і який тому був позначений В. Івановим та В. Топоровим як «індоєвропейська міфологія». Численні подібності в образі світу, і навіть в окремих оповідних сюжетах різних народів пояснювали і спільним походженням, і незалежним самопородженням структурних інваріантів оповіді, і виникненням однакових сюжетів на тому самому рівні соціального розвитку різних суспільств, і різночасовими запозиченнями (так звані «бродячі сюжети»). Один з таких сюжетів безпосередньо пов'язує текст «Короля Ліра» з українським фольклором; а саме: в тексті шекспірівської трагедії є посилання на казку «Чайлд Роланд», сюжетна структура якої повністю відповідає структурі першої частини «Котигорошка» (докладніше див. [3]). При цьому обидві казки є десакралізованими версіями так званого Основного міфу.

Як писав Михайло Грушевський, щоб запозичений мотив прижився, в культурі народу-реципієнту повинна бути «суголосна основа». Чи є ця суголосність у британської та української культур? Звісно, відмінностей в ментальності цих народів дуже багато – інакше не може бути, якщо врахувати все, що відрізняє імперську державу – та вічну колонію, острів-фортецею – та євразійське «роздоріжжя». Але, чим глибших культурних шарів ми сягаємо, тим більше знаходимо спільного. З ряду причин, культура Великої Британії зберегла надзвичайно багато рудиментів прадавнього світогляду. Багато архаїки має й українська культура, яка практично до нашого часу залишалася великою мірою сільською та традиційною. Пам'ять про «справжнє», «природне» життя привела до того, що обидва народи поставили в центр свого національного міфу образ сільської ідилії. Для українців це була мрія про вдосконалення вже наявного способу життя, про вільне та заможне господарювання, яке виглядало реальним і близьким, але часто залишалось утопічним. Для британця, представника дедалі більш урбанізованої цивілізації, характерним стало намагання віднайти та відтворити в мистецьких творах, та навіть у житті «Веселу стару Англію». Незважаючи на відмінності цих відтінків, збіг ідеалу гармонії людини та природи робить шекспірівські омріяні «зелені поля» зрозумілими будь-якому українцю.

Кожна п'єса Шекспіра є завершеним образом Космосу. Але те саме можна сказати і про українські казки, а також про багато пізніших, авторських творів. Українське мистецтво, незалежно від виду та жанру, тяжіє до створення цілісного та осмисленого художнього світу. Нездарма тут практично не прижився натуралізм, а різні форми модернізму прагнули не нігілістичного відкидання традиції, а оновлення за рахунок трансісторичного та транскультурного синтезу. Саме тому знаковим для України стилем стало бароко з його поєднанням складності, багатозначності, навіть химерності, з чітким уявленням про сенс життя та осельність світу. Якщо згадати, що українське бароко увібрало багато ренесансних мотивів, то аналогія з творчістю Шекспіра, яка сполучає ренесансне та барокове, стає повною.

Інколи український сакральний Космос знаходить свій повний візуальний вираз («Катерина» Тараса Шевченка з її зразковим архетипним символізмом). В інших випадках йдеться про словесну картину – таку як в одному з найбільш загадкових творів світу – «Слові о полку Ігоревім». Не будемо торкатися делікатної проблеми походження цієї пам'ятки. Слід лише уточнити, що аналогія з фальсифікованими «Поемами Оссіана», яку інколи використовують супротивники автентичності «Слова», не зовсім адекватна. По-перше, поеми мають конкретного і швидко визначеного автора, в той час як всі кандидатури на роль творця «Слова» залишаються гіпотетичними. По-друге, Дж. Макферсон використовував кельтський фольклор, тому його поеми багато в чому схожі з ірландськими сагами та на шотландськими баладами, в той час як «Слово» не має близьких аналогів. По-третє, в «Поемах Оссіана» не вимальовується цілісна міфопоетична картина світу, яка є в «Слові», і яка дозволяє розглядати його як релевантне для нас джерело.

Порівняння «Слова» з трагедією Шекспіра може здатися некоректним через значний хронологічний розрив та жанрову відмінність. Однак, одним з головних джерел «Короля Ліра» були «Хроніки» Рафаеля Холіншеда, який, в свою чергу, запозичив сюжет з «Історії Британії» Гальфріда Монмутського. Тут з'являються точки перетину: «Історія» і «Слово» були написані приблизно одночасно, та з тим самим «надзавданням» консолідації нації шляхом визначення її стану серед інших народів, осягнення її минулого, сучасності та перспектив. Автори обох творів, будучи християнами, не відкидають язичницьке минуле, а намагаються «акумулявати» все славне та героїчне в історії народу – в цьому їм допомагає те, що і Британія і Русь прийняли християнство достатньо мирно. Як пише С. Шкунаєв, «культура будується на основі усього накопиченого до неї матеріалу, включаючи його в своє поле свідомості і надаючи йому сенс в колі даної культури...» [4, с. 401]. Тому реальна історія в подібних текстах переплітається з біблійною та античною традиціями, місцевими міфами, а також актуальною на той час політичною ідеологією. Наприклад, у Гальфріда предком британців є троянець Брут, що відсилає читача відразу до Гомерівської Трої та до Римської республіки. Київська Русь легітимізує свою державність посиланнями і на сина Ноя Яфета, і на апостола Андрія, і на князя Кия, і на Рюрика, і на Дажбога та Велеса. Цей синкретизм завдає багато загадок історикам, зате стає основою для «зразкових» текстів, які концентрують в собі національний міфос, і тим самим започатковують подальшу традицію.

Розглянемо конкретні паралелі між «Королем Ліром» та «Словом».

По-перше – це космічний характер дії. В обох випадках світ є небайдужим щодо людських справ. В «Слові» ця участь конкретніша («ничить трава жалощами», «дятли дорогу кажуть» тощо), але й в «Лірі» Дж. У. Найт відмітив виключний «натуралізм» ідейної та образної систем. За підрахунками Н. Шарлеманя, в «Слові» тварини згадуються більше 80 разів [5, с. 78]. В цілому, тварини, стихії та ландшафт в «Слові» мають природно-символічну двоїстість, причому й сам символізм не завжди є однозначним. В «Королі Лірі» фігурують біля 60 різних тварин (всього порядку 130 згадок); символізм тут є складнішим, оскільки крім алегорій людських якостей, йдеться про загальне зближення/протиставлення «людського» та «тваринного», яке розглядається в контексті інших опозицій («природне» та «неприродне» тощо).

Онтологічна не-самотність людини підкреслює цілісність світу, а також наявну загрозу цій впорядкованій цілісності. В обох випадках наближення кризи віщується затемненнями сонця (в «Лірі» – ще й місяця). В «Слові» задана з самого початку дихотомія «світло – темрява» залишається провідною в усьому тексті. В шекспірівській трагедії на перший план виходять інші протиставлення, наприклад «нормальна» погода та буря. Проте практично всі ці опозиції можуть бути прочитані як метафори Космосу та Хаосу, ладу та розбрату на природному, соціальному та психологічному рівнях.

Фундаментальному протиставленню «світло – темрява» в «Слові» відповідає просторове протиставлення «Руська земля – поле половецьке». Хронотоп «Ліра» складніший, але в нашому контексті валідною є опозиція «замок – пустош», причому валентність цих топосів виявляється зворотною: при настанні Хаосу, слід зануритися в нього: вийти з людських споруд і приєднатися до «природи».

Як і простір, час «Слова», теж є двоїстим: Боян зиває «оба полы сего времени». Однією «полою» є минуле: «первых времен усобицы», часи «дідів» – як зауважив Д. Лихачев, Автора більше цікавлять саме покоління дідів та прадідів, а не батьків [див. 6, с. 140]. Можна припустити, що «другою полою» є майбутнє. Тоді сучасність – це «се время», полами (половинами) якого є минуле та прийдешне. Такий час ближче до епічної традиції, де минуле і майбутнє існують як модуси теперішнього, ніж до Новоевропейського уявлення про «миг между прошлым и будущим». Отже, поет виступає як хранитель не тільки пам'яті та традиції, але й самого часу. В «Лірі» ми теж бачимо «міцний» (термін М. Стебліна-Каменського, див. [7, с. 105-116]), гранично сконцентрований час, який згортає всю історію Британії в один сюжет. При цьому дія сприймається і як «першопочаткова», «прецедентна» – і як позачасова. Отже, поет виступає як хранитель не тільки пам'яті та традиції, але й самого часу, інставрацію якого він здійснює.

Нарешті, герої обох текстів мають міфологічні асоціації. Образ короля Ліра, гадано, походить від кельтського бога Лера/Лліра, крім того він є втіленням архетипного образу старого правителя, який втрачає владу; інші персонажі також мають міфологічні паралелі. В «Слові» міфологізація відбувається за рахунок солярних асоціацій головних героїв, та їхнього співставлення з божествами, яке не слід розуміти буквально, але водночас не можна вважати лише словесною прикрасою. Особливу цікавість викликає Боян, чий образ постає центром комплексу уявлень про три рівні світу, Світове дерево, та поета-шамана. Боян в «Слові» чотири рази названий віщом (єдиний інший персонаж з таким визначенням – це Всеслав); його виключним епітетом Бояна є «Велесов внук». Цей зв'язок з богом потойбічного світу, а також деякі інші риси зближують його з британським Мерліном, теж водночас історичною особою, та символом поезії-як-шаманства (див. [8]). При цьому поема Гальфріда Монмутського «Життя Мерліна», теж може бути одним з джерел шекспірівського «Короля Ліра»: саме з неї міг бути запозичений провідний для трагедії мотив втрати королем розуму з одночасним набуттям містичної мудрості, втечі від людей та викриття суспільних вад [9]. Таким чином, король Лір виявляється безпосередньо співвіднесеним з Мерліном, центральною постаттю британського міфосу, причому йдеться не про збіг другорядних ознак, а про ключовий епізод «біографії» обох персонажів, пов'язаний з однією з найважливіших для кельтської міфології тем – друдичним священним шаленством як «мудрості в безумстві». В «Слові» мотив шаманської чарівної втечі реалізується в сюжеті про повернення Ігоря з полону, який теж можна розглядати в контексті «уходу як повернення до себе».

Ще одна спільна для обох текстів тема – це ставлення до влади. І для кельтської, і для слов'янської традиції було характерне уявлення про сукупність правил, яких правитель мав дотримуватися (у давніх ірландців ці приписи мали назву «правди короля»). Вони мали забезпечувати накопичення правителем особливої містичної сили, *харизми* у власному сенсі слова (від іранського «фарн» – «полум'я величі»), якою він «опромінював» народ і землю, забезпечуючи нормальне функціонування суспільства і природи.

В «Слові» такою харизмою наділяється Ігор. Автор героїзує невдалий похід князя саме за рахунок міфологізації героя разом з його дружиною Ярославною. Незважаючи на свої помилки, Ігор все ж таки зображений як сонце, без якого не може бути нормального життя країни (і навіть сусідніх народів), і чие повернення стає причиною всезагального торжества. Отже, позбавлене логіки з точки зору модерної парадигми влади, оспівування невдалого походу є абсолютно логічним з точки зору міфопоетики.

У шекспірівські часи уявлення про містичну силу короля відходили в минуле, але ще не зникли повністю. З текстів п'єс, особливо історичних хронік, ясно, що королі мали серйозні, і порою досить обтяжливі обов'язки перед країною та народом. Шекспірівські королі інколи приходять до думки про те, що вони є не виключенням серед людського роду, і не володіють ніякою особливою містичною силою. Але підказати таку думку «знизу» було неможливо – монарх мав сам осягнути свою рівність з іншими людьми.

Шекспір писав свої трагедії в час, коли паралельно існували два малосумісних уявлення про природу влади – до-модерне та модерне. Якщо врахувати цей контекст, психологічно на-

чебто неправдоподібна зав'язка трагедії стає цілком зрозумілою. Уявлення Ліра про владу до-модерні, його спадкоємців – модерні; що й створює конфлікт. Старий король зовсім не збирається віддавати владу – свою священну харизму, свій містичний шлюб з країною – яку вважає невід'ємною від своєю особи. Він лише передає нащадкам виконання певних адміністративних функцій, які стали обтяжливими для людини його віку. В кельтських королівствах дійсно передбачалося призначення спадкоємця, який за життя короля діяв як його співправитель. Але ж доньки та зяті Ліра розуміють владу в контексті модерної парадигми – як суму повноважень, і навіть як силу та примус. Нічого священного в цьому розумінні нема. Тому вони впевнені, що Лір добровільно віддав їм все, але згодом став висувати необґрунтовані вимоги.

Таким чином, обидва тексти, незважаючи на всю відмінність в джерельній базі, сюжеті та жанрі, відрізняються енциклопедичним характером: вони охоплюють природу та культуру, християнство та язичництво, етичне та естетичне, історію, сучасність та сподівання на майбутнє, описують різні рівні суспільства та моделі поведінки, взяті в світовому контексті. Обидва тексти мають парадигмальний характер, і великою мірою це досягається саме художньою інтерпретацією міфологічних уявлень та мотивів.

Зі сказаного випливає, що розглянуті твори широко використовують фольклорну традицію, національні версії якої виявляються дуже близькими як на рівні окремих мотивів, так і на рівні загальної міфопоетичної картини світу. Ця співставність «життєвих світів» британського та українського народів забезпечує органічне прийняття Шекспірівських творів українськими реципієнтами. Вивчення місця міфопоетики в творчості Шекспіра, зокрема, в тексті «Короля Ліра», а також більш ґрунтовне визначення особливостей українського національного міфу та його специфіки в порівнянні з британською та іншими європейськими традиціями заслуговує на подальше дослідження.

1. Лімборський І. «Наш Шекспір», або Доля шедеврів світового письменства за доби глобалізації / І. Лімборський // Всесвіт. – 2010. – № 9-10. – С. 247-251.
2. Куліш П. До Шекспіра // П. Куліш. Твори : у 2 т. – К. : Наукова думка, 1994. – Т. 1. – С. 384-385.
3. Колесник О. С. «Котигорошко» і «Король Лір» як варіанти «Основного міфу» // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г.Шевченка. Вип. 26. Серія: філософські науки [за ред. В. А. Личковаха]. – Чернігів : ЧДПУ, 2004. – С. 85-91.
4. Шкунаев С. «Похищение быка из Куальнге» и предания об ирландских героях / Шкунаев С. // Похищение быка из Куальнге. – М. : Наука, 1985. – С. 382-447. – іл.
5. Шарлемань Н. В. Из реального комментария к «Слову о полку Игореве» / Н. В. Шарлемань // Слово о полку Игореве. 800 лет : сборник. – М. : Советский писатель. 1986. – С. 78-89. – іл.
6. Лихачев Д. С. «Слову о полку Игореве» и эстетические представления его времени / Д. С. Лихачев // Слово о полку Игореве. 800 лет : сборник. – М. : Советский писатель. 1986. – С. 130-152. – іл.
7. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги // М. И. Стеблин-Каменский. Мир саги. Становление литературы. – Л. : «Наука» Ленинградское отделение, 1984. – 246 с.
8. Tolstoy N. The Quest for Merlin / Nikolai Tolstoy. – Sceptre, 1990. – 378 p. – іл.
9. Гальфрид Монмутский. Жизнь Мерлина // Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина / отв. ред. А. Д. Михайлов. – М. : Наука, 1984. – 286 с. – іл.

В статье рассмотрены общие мифопоэтические основы сюжетных элементов и образности «Слова о полку Игореве» и шекспировского «Короля Лира». Показано, что эти произведения являются художественными интерпретациями общеевропейской традиции, учет чего помогает понять их семантику. Показано, что та же самая архетипная символика может накладываться на типологически различный исторический или легендарный материал, и таким образом проявляются в произведениях разных жанров.

Ключевые слова: «Король Лир», мифопоэтика, «Слово о полку Игореве», хронотоп, художественная интерпретация, Шекспир.

The «Lay of Prince Igor's Host» and the tragedies of W. Shakespeare, namely, «King Lear» have common plot elements and imagery that can be traced back to the archaic mythic complex. Both «King Lear» and the «Lay...» can be viewed as the artistic interpretation of the mythological tradition. Such approach helps in understanding heir semantics. It is shown that the same archetypal symbols can be applied to the heterogeneous historical and legendary material, and thus manifest themselves in the different literary genres.

Keywords: artistic interpretation, chronotopos, «Lay of Prince Igor's Host», «King Lear», mythopoeia, Shakespeare.

ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ ЇЖАКА В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ ПРИКАРПАТТЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

В статті висвітлюється диригентська діяльність Василя Їжака в контексті культурно-мистецького життя Прикарпаття другої половини ХХ століття. Розглядається музично-виконавська хорова естетика видатного диригента і педагога. Виявляються контекстуальні зв'язки подвижницької праці диригента з традиціями національної хорової школи.

Ключові слова: *художній світогляд, хорова естетика, виконавський стиль, музична інтерпретація.*

У другій половині ХХ століття в різних регіонах нашої країни розгортається надзвичайно плідна творча діяльність нової генерації митців, які представляють Львівську музично-виконавську школу. Непересічною постаттю у цьому сузір'ї яскравих особистостей був Василь Їжак – визначний диригент, композитор і педагог, подвижницька праця якого сприяла розвитку музичної культури в Прикарпатському краї.

Життя і творчий шлях Василя Їжака, його художні принципи і мистецькі здобутки висвітлювалися в низці наукових праць таких вчених як: Г. Карась, М. Бурбан, Л. Яросевич, Х. Соротхей, С. Пушик, Р. Дудик. Вивчення творчого досвіду, музично-виконавської хорової естетики та педагогічних принципів Василя Їжака й надалі є *актуальним* для сучасного мистецтвознавства.

Мета статті полягає у висвітленні диригентської діяльності Василя Їжака в контексті розвитку музичної культури Прикарпаття другої половини ХХ століття.

Об'єктом дослідження є аналіз диригентської діяльності Василя Їжака як культурного феномену Прикарпаття.

Предмет дослідження вбачається нами у розгляді диригентської діяльності Василя Їжака в контексті регіонального культурного простору, у виявленні впливу індивідуальної музично-виконавської естетики на становлення в цьому регіоні нашої країни однієї з провідних сучасних хорових шкіл.

Завдання статті: розкрити основні передумови становлення Василя Їжака як яскравої мистецької індивідуальності; виявити стильові константи виконавської інтерпретації хорової музики визначним диригентом і педагогом; окреслити найважливіші грані подвижницької творчої праці диригента як вияв універсалізму його особистості.

Відомо, що становлення Василя Їжака як яскравої мистецької індивідуальності відбувалося у висококультурному середовищі. Він був сином міністра Закарпатської України в уряді А. Волошина, за що, ще в юному віці, зазнав переслідувань.

Непересічні музичні здібності Василя Їжака виявилися в ранньому дитинстві. Батьки звернули на це увагу – і в шість років він почав приватно опановувати гру на фортепіано у Йолани Гергей. У 1941–1945 рр. Василь Їжак навчався в гімназії, а в 1945–1950 рр. – середній школі міста Ужгорода. Його мистецьке обдарування всебічно розкрилося під час навчання у 1950–1952 рр. в Ужгородському музичному училищі імені Д. Задора (диригентський відділ), а в 1954–1957 рр. – Львівському музичному училищі імені С. Людкевича (диригентський відділ) [3, с. 206].

Василь Їжак отримав у 1958–1964 роках вищу музичну освіту у Львівській державній консерваторії імені М. Лисенка (заочна форма навчання, фортепіанний та диригентський факультети). Він вивчав мистецтво диригування у доцента Михайла Антківа і професора Миколи Колесси, а композиції (приватно) – у професора Анатолія Кос-Анатольського. Мистецькі традиції цього навчального закладу, художня естетика та педагогічні принципи визначних музикантів стали тим методологічним підґрунтям, яке надалі визначило основні обриси багатогранної діяльності Василя Їжака у культурному просторі Прикарпаття [1, с. 391].

Василя Їжака вирізняли виняткова диригентська і педагогічна майстерність, особливий дар до створення виконавської інтерпретації музичних творів, неабиякий організаторський хист, висока загальна культура та інтелігентність.

Багатогранність художнього обдарування Василя Їжака мала різноманітні прояви. Вже в молодому віці він виявляє не тільки яскраві музичні здібності, але й неабиякий хист до театального мистецтва. Ці риси його особистості розкрилися в 1950–1952 роках, коли він працював художнім керівником Міського Будинку культури м. Мукачева. Тут він виступив режи-

сером вистави-опери «Наталка Полтавка» Івана Котляревського. Ідея синтезу різних видів мистецтва отримас у майбутньому найвище втілення в роботі Василя Їжака як фундатора і художнього керівника молодіжного ансамблю пісні і танцю «Верховинка» Івано-Франківського педагогічного інституту імені Василя Стефаника.

Диригентський талант Василя Їжака розкрився усіма своїми гранями в роботі з мішаною хоровою капелою музично-педагогічного факультету Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника. Цей колектив був створений ним у 1967 році. Натхненна праця визначного майстра з хоровою капелою, яка продовжувалася до 1994 року, позначена високими мистецькими здобутками.

Неповторна інтерпретація хорової музики різних стилів і жанрів, розмаїта звукова палітра хору залишили незабутні враження у сучасників. Хорову капелу слухали і давали високу оцінку визначні музиканти: Микола Колесса, Віктор Іконник, Михайло Кречко, Анатолій Кос-Анатольський, Євген Козак, Лев Венедиктов та інші. У 1971 році з хоровою капелою виступав видатний співак Іван Козловський.

Хорова капела налічувала в різні роки від 50 до 70 співаків, її склад був добре укомплектованим як кількісно, так і якісно. Колектив став чудовою школою музично-виконавської та педагогічної майстерності для таких відомих диригентів і співаків, як М. Сливоцький, М. Михайлюк, Г. Карась, В. Олексюк та багато інших.

Важливим джерелом формування самобутнього виконавського стилю хорової капели був її репертуар, який охоплював хорову музику різних стилів і жанрів. Високим рівнем культури вирізнялося виконання національної хорової класики, передусім творів Миколи Лисенка, Дениса Січинського, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Миколи Колесси, Євгена Козака.

Художній світогляд і виключна диригентська майстерність Василя Їжака розкриваються різноманітними своїми гранями в інтерпретації хорової музики Миколи Лисенка. Вона завжди була домінуючою лінією мистецьких пошуків диригента і керованого ним колективу. Системне вивчення хорової творчості композитора відбувалося також в класі диригування. Проблеми музичної стилістики хорової музики Миколи Лисенка та окремі аспекти її виконавської інтерпретації розглядалися в контексті вивчення інших музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін, передусім таких як аналіз музичних творів, гармонія, сольфеджіо, хорознавство, історія української музики. Така система навчання, яка віддзеркалювала кращі традиції української диригентсько-хорової педагогіки, сприяла формуванню у студентів світоглядних уявлень про сутність музично-виконавського процесу і спонукала до подальшого розвитку їхньої інтелектуальної сфери та природного художнього обдарування.

Диригентська діяльність Василя Їжака вирізняється глибиною художніх концепцій, майстерним звуковим втіленням широкого масиву хорової музики різного жанрового і стильового спрямування. Вона свідчить про його велике мистецьке обдарування, наявність свого бачення музично-виконавського процесу, а також виявляє продуману системність в роботі і невичерпну працелюбність та відданість своєму високому покликанню.

Яскравий диригентський талант і висока музична культура Василя Їжака розкрилися усіма своїми гранями в інтерпретації хорового твору Миколи Лисенка «Оживуть степи-озера». Цей хор є фіналом п'ятичастинної кантати «Радуйся, ниво неполитая», в якій використано один із найцікавіших шевченкових переспівів Біблії – вірш «Ісаія. Глава 35». В алегоричному тексті Шевченка представлено світлий, ідеальний образ нової, нескореної України, через біблійні символи змальовується майбутнє нації у напружених оптимістичних і життєствердних барвах [3, с. 10].

Зважаючи на те, що в основі поетичного твору лежить біблійний прообраз, музична драматургія кантати віддзеркалює традиції вітчизняної духовної музики. Така концепція дозволяє втілити позачасовий образ всеосяжного масштабу.

Звукове втілення твору «Оживуть степи-озера» стало важливою віхою в історії хорової капели університету. Воно засвідчило стрімку динаміку зростання виконавської культури хорового колективу.

Інтерпретація цього твору, який є квінтесенцією хорового стилю композитора, виразно окреслила такі риси мистецької індивідуальності Василя Їжака як: глибина музичного мислення, особливий дар до втілення художніх образів, блискуча диригентська майстерність, надзвичайний хист до створення такої темброво-динамічної палітри, де всі фактурні шари прослуховуються та співаються.

Василь Їжак є глибоким інтерпретатором хорової музики Дениса Січинського. Незабутні враження в сучасників пов'язані з інтерпретацією Василем Їжаком таких масштабних творів як: хори-кантати «Дніпро реве» (на вірші В. Чайченка (Б. Грінченка) і «Лічу в неволі» (вірші Тараса Шевченка). В цих творах простежується тяжіння до високих гуманістичних тем і мотивів, які втілюють загальнолюдську проблематику, виразно окреслюють тему «художник - суспільство». Ця лінія розкривається також в хоровому триптиху на вірші Івана Франка – «Пісне моя», «Даремне, пісне» і «Непереглядною юрбою». Диригент глибоко усвідомлює і відтворює з хоровим колективом художню концепцію цих творів. Вони ніби об'єднані однією темою – темою трагічної долі поета-художника в умовах нездійснених надій; при цьому в хорі звучить авторський голос-протест проти гноблення особистості в тогочасному суспільстві.

Диригент є одним із найкращих інтерпретаторів хорової музики Миколи Леонтовича на теренах Прикарпаття. За свою багатолітню музично-виконавську та педагогічну діяльність в університеті ним підготовлено низку концертних програм з творів композитора, які стали окрасою культурно-мистецького життя регіону. Василь Їжак глибоко усвідомлює складність, семантичну багатозначність хорових творів Леонтовича, створених на основі переосмислення народнопісних джерел. Надзвичайно яскравим було прочитання твору «Щедрик» хоровою капелю університету під орудою її наставника. Виконавське втілення диригентом цієї перлини національної хорової спадщини охоплювало такі аспекти як: усвідомлення художньої ідеї та музичної стилістики твору; безперервне розгортання основної мелодичної лінії в партії сопрано та під час її переходу в інші голоси; опрацювання різноманітних прийомів хорового викладу (терцові втори, хорові педалі, підголоски, співставлення регістрів, включення та виключення голосів).

Яскраве виконавське втілення отримала у диригентській діяльності Василя Їжака хорова музика Станіслава Людкевича. Прекрасною ніжно-ліричною мініатюрою є хор «Сонце ся сховало», у якому змальовано картину заходу сонця. Цей твір, створений композитором у 1912 році, увійшов до концертних програм хорової капели університету вже на початку її заснування. Витончене опрацювання Василем Їжаком цієї перлини національної хорової класики стало для багатьох поколінь студентів чудовою школою, взірцем того, як досягається виконавська майстерність. Вражало передусім те, з яким пієтетом ставився Василь Їжак до музичної спадщини Станіслава Людкевича. Це спостерігалось не тільки тоді, коли він вивчав з хором цей та інші твори, а також в класі диригування, де студенти системно опановували доробок композитора в царині хорової музики.

Близькою світовідчуттю диригента є духовна хорова музика, яка була представлена в програмах хорової капели такими творами як: «Літургія» Михайла Вербицького, «Літургія» Олександра Кошиця, фрагменти Літургій Кирила Стеценка, Якова Яциневича, Сергія Рахманінова, Петра Чайковського, Олександра Гречанінова.

Під орудою Василя Їжака у виконанні мішаної хорової капели звучали «Реквієм» Л. Керубіні, «Реквієм» (фрагменти) В. А. Моцарта, «Реквієм» (фрагменти) Дж. Верді; хорові композиції Сергія Танєєва.

Серед найважливіших пріоритетів виконавської діяльності студентського колективу – звукове втілення хорової музики українських композиторів ХХ століття. Розширенню мистецьких обріїв капели сприяла інтерпретація хорового циклу «Пори року» Бориса Лятошинського, низки хорів Ігоря Шамо, Мирослава Скорика. Хор був першим виконавцем творів, написаних Іваном Фіцаловичем.

Виконавський стиль мішаної хорової капели під орудою Василя Їжака відрізнявся такими рисами, як глибина розкриття художньо-образного змісту творів, ансамблева злагодженість звучання, інтонаційна чистота співу, широкий спектр динамічних градацій, тонке відтворення літературно-поетичного і музичного синтезу в хорових композиціях.

Важливою віхою в історії хорової капели університету під орудою Василя Їжака стала виконавська інтерпретація кантати-поєми Левка Ревуцького «Хустина». Цей твір віддзеркалює загальну тенденцію до оновлення музичної мови, яка простежується в творчості українських композиторів у 30-ті роки минулого століття.

В інтерпретації кантати-поєми «Хустина» Василь Їжак виявляє себе як блискучий майстер виконавського втілення масштабних музичних композицій. Його диригентське прочитання окреслює важливі інноваційні ознаки музичної драматургії цього твору. Маємо на увазі поєднання двох тенденцій: узагальненість та сюжетну конкретизацію у розвитку образів. Ці дві лінії виразно простежуються в звучанні хорової капели університету.

Одним із вершинних досягнень хорової капели університету під керуванням Василя Їжака було виконавське втілення хорового твору Бориса Лятошинського на вірші Тараса Шевченка «Тече вода в синє море». Цей твір є шедевром національного хорового стилю 50-х років ХХ століття.

Диригент виявляє глибоке розуміння художньо-образної сфери цього твору, в якому поезія великого Кобзаря набуває філософського узагальнення. Звукове втілення цього одного із найпоетичніших творів композитора виявляє високу музичну освіченість Василя Їжака. Натхненна праця диригента над цим твором охоплювала декілька аспектів. Важливим її спрямуванням було усвідомлення й розкриття художньої ідеї та своєрідності цього твору, який є новим типом композиції в царині хорового мистецтва. За своєю музичною драматургією - це балада епіко-драматичного характеру з розвиненою образною системою.

Вагомі мистецькі досягнення мішаної хорової капели університету пов'язані з іменем відомого музиканта і педагога, професора Ольги Ничай. Вона отримала ґрунтовну музичну освіту у Київській консерваторії імені П. Чайковського, де опанувала мистецтво диригування у професора Елеонори Скрипчинської, а хорового співу – у професора Павла Муравського.

Хорова естетика і педагогічні погляди цих визначних діячів музичного мистецтва мали своїм методологічним підґрунтям музикознавчі ідеї Болеслава Яворського. Музично-педагогічні погляди Б. Яворського являють собою цілісну систему підготовки музиканта, яка передбачає тісний зв'язок дисциплін, завдяки чому розширюються межі свідомої художньої діяльності [4, с. 181].

Під час навчання в консерваторії Ольга Ничай співала в камерному хорі під орудою Віктора Іконника. Виконавський досвід артистки хору, а також спостереження за процесом звукового втілення хорової музики різних стилів і жанрів отримали глибокий відбиток в її художньому світогляді, збагатили інтелектуально і духовно.

Унікальна система навчання, яка увібрала найвищі здобутки музично-теоретичної думки ХХ століття, отримала глибокий відбиток в художньому світогляді Ольги Ничай, сприяла її становленню як музиканта яскравої індивідуальності.

Диригентську діяльність Ольги Ничай в Прикарпатському національному університеті імені В. Стефаника вирізняли довершена інтерпретація хорової музики, глибоке втілення літературно-поетичного і музичного синтезу, створення такої темброво-динамічної палітри звучання, яка віддзеркалювала стильові та жанрові ознаки хорових творів. Надзвичайно виразно ці риси простежуються в роботі Ольги Ничай як диригента, а згодом художнього керівника мішаної хорової капели університету.

Творчий тандем Василя Їжака і Ольги Ничай – це багатолітня співпраця визначних музикантів і педагогів, яка отримала глибокий відбиток у неповторних виконавських інтерпретаціях мішаної хорової капели. Наукове вивчення цього досвіду важливе з точки зору осягнення глибинної сутності феномену диригентської діяльності. Її багатогранність розкривається не лише в мистецькій площині. Василь Їжак і Ольга Ничай подають сучасникам чудовий приклад такої співпраці, яка позначена не тільки великими художніми здобутками, а й високою культурою суто людських взаємин.

Яскравою сторінкою в історії Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника стала творча діяльність молодіжного ансамблю пісні і танцю «Верховинка». Цей колектив було створено в 1967 році за ініціативою новопризначеного тоді ректора Олександра Устименка. Художнім керівником ансамблю ректор запросив із Дрогобича Василя Їжака, балетмейстером – Василю Чуперчук (працювала тут до 1972 року).

До Нового 1968 року була підготовлена велика концертна програма. Натхненна творча праця колективу обумовила стрімку динаміку зростання його виконавської майстерності. Мистецтво ансамблю, яке ґрунтувалося на ідеї синтезу мистецтв, вирізнялося самобутніми рисами.

Неповторна художня палітра колективу мала своїм джерелом народні традиції Прикарпатського краю в царині пісні, хореографії та інструментальної музики. В кожній концертній програмі виразно простежувалася цілісна драматургія та окремі змістовні лінії.

Незабутні враження у сучасників залишили чудовий спів хору і солістів; жанрове і стильове розмаїття постановок та блискуча майстерність танцювального колективу, багатий музичний інструментарій і витончені звукові барви оркестру. Довершене виконавське втілення програми, художня сценографія номерів, яскраві концертні костюми – все це розкривало мистецтво ансамблю надзвичайно багатогранно.

Зустріч з Василем Їжаком, спілкування з цим чудовим музикантом і педагогом залишили незабутні спомини у автора цієї статті. Музично-виконавська естетика Василя Їжака віддзеркалює художні та педагогічні традиції Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка. У своїх роздумах про музичне мистецтво і педагогіку він неодноразово повертався до тих часів, коли навчався у видатних вчителів – Миколи Колесси, Михайла Антківа, Анатолія Кос-Анатольського, Станіслава Людкевича. Ці непересічні особистості відкрили перед ним дорогу у високий світ музичного мистецтва. Василя Їжака споріднює з ними багатогранність мистецької діяльності. Його подвижницька творча праця диригента, композитора і педагога на теренах Прикарпаття мала концептуальне значення для формування в цьому регіоні однієї із провідних в країні музично-виконавських та педагогічних шкіл другої половини ХХ століття.

На нашу думку, Василь Їжак належить до найкращих представників мистецької еліти свого часу. Велике природне обдарування, широкий гуманітарний світогляд, глибокі знання в царині музичного мистецтва, тонке відчуття художньої стилістики музичних творів, толерантність і скромність були притаманні цій непересічній особистості.

Диригентська діяльність Василя Їжака стала визначним явищем музичної культури Прикарпаття другої половини ХХ століття. Хорова естетика і педагогічні принципи диригента сприяли формуванню концептуальних засад вищої музичної освіти в регіоні. Унікальний творчий досвід та ідеї визначного Майстра хорового співу є ваговим надбанням сучасної музично-виконавської школи.

1. Бурбан М. І. Українські хори та диригенти / Михайло Іванович Бурбан. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – 672 с.
2. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль (на матеріалі України та Росії) : навчальний посібник. – 2-ге вид. перероб. і доп. / Інесса Іванівна Гулеско. – Харків : ХДАК 2011. – 90 с.
3. Івано-Франківськ. Енциклопедичний словник / автори-упорядники: Карась Ганна, Діда Роман, Гаврилів Богдан. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. – 496 с.
4. Концептуальні засади мистецької педагогіки у вищій школі: колективна монографія / за заг. ред. Т. В. Мартинюк, Н. В. Ігнатенко. – Мелітополь : Видавництво МДПУ ім. Б. Хмельницького, 2014. – 264 с.

В статтє освещается дирижерская деятельность Василия Ижака в контексте культурно-художественной жизни Прикарпатья второй половины XX столетия. Рассматривается музыкально-исполнительская хоровая эстетика выдающегося дирижера и педагога. Обнаруживаются контекстуальные связи подвижнического труда дирижера с традициями национальной хоровой школы.

Ключевые слова: художественное мировоззрение, хоровая эстетика, исполнительский стиль, музыкальная интерпретация.

The article deals with conductor activity of Vasily Yizhak in the context of cultural-artistic life Prykarpattya in second half of XX century. Considered music and performing choral aesthetics outstanding conductor and teacher. Are revealed contextual relations selfless labor conductor with traditions of national choral school.

Keywords: art worldview, choral aesthetics, executive style, musical integration.

УДК 782:477+450»18»

Костянтин Бацак

ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРНА АНТРЕПРИЗА О. САРАТО Й Д. МАРІНКОВИЧА В ОДЕСІ 1838–1844 рр.: НА СЦЕНІ ТА ЗА ЛАШТУНКАМИ

Розглянуто діяльність італійської антрепризи О. Сарато й Д. Марінковича в міському театрі Одеси в системі її внутрішніх та зовнішніх зв'язків. Показані особливості цієї антрепризи в контексті історії організації театральної справи в Одесі, виявлена специфіка закордонного ангажементу артистів та музикантів в Італії. Окрему увагу приділено аналізу репертуару та репертуарної політики театру, вивченню виконавської практики італійських оперних артистів, а також громадсько-культурного резонансу від їхньої сценічної діяльності. Залучення джерел зарубіжного походження сприяло розгляду культурно-мистецької й організаційної складової цієї антрепризи у контексті відповідних традицій музично-театрального життя у самій Італії.

Ключові слова: італійська опера Одеси, музично-театральне життя, антреприза О. Сарато – Д. Марінковича, італійські оперні співаки, оперний репертуар.

Італійська опера Одеси за свою понад столітню історію зазнала немало злетів і падінь. Серед їхніх причин багато чинників, які не перебували безпосередньо у площині музично-театральної діяльності. Окрім специфічно мистецьких становище італійської опери визначалося впливом явищ управлінського, громадсько-культурного, господарсько-економічного та побутово-поведінкового характеру. В центрі цієї складної системи театральних та навколо театральних комунікацій була оперна вистава. Вона стала тим культурно-мистецьким та, водночас, соціальним явищем, з приводу якого відбувалася взаємодія артистів із глядачами у театральній залі. В результаті таких контактувань вироблялися вимоги до підвищення рівня організації театральної справи, з одного боку, та до покращення творчо-професійних якостей вокального й інструментального виконавства, з іншого.

У контексті дослідження поліфакторності чинників у діяльності італійських труп в Одесі необхідною є реконструкція історії антрепризи від підготовчих етапів до останніх подій, реконструкція, яка передбачає розгляд антрепризи як складної відкритої системи соціокультурних взаємин, до якої залучені усі причетні до театру особи: представники місцевої та регіональної влади, антрепренери, артисти, музиканти, декоратори сцени, театральна обслуга, глядачі, театральні агенти, музичні критики та ін.

Отже, дослідження діяльності антрепризи О. Сарато й Д. Марінковича вимагає урахування усіх можливих чинників, котрі формували образ італійського театру Одеси впродовж 1838-1844 рр., на основі вивчення різних видів архівних та опублікованих джерел.

Окремі напрями діяльності антрепризи О. Сарато й Д. Марінковича висвітлені в працях, присвячених історії міського театру Одеси на основі повідомлень у місцевій публіцистиці [21], деякі з аспектів творчості італійських співаків та музикантів оперних труп 1838-1844 рр. окреслені в працях з історії музичної культури Одеси першої половини XIX ст. [8]. Рефлексія виступів італійських оперних виконавців у щоденникових записах та епістолярії представників дворянських та інтелектуальних кіл проаналізовано в роботах з історії музичної критики в Росії [10]. Одеські сторінки творчості деяких відомих італійських співаків періоду цієї антрепризи подані в біографічному дослідженні діяльності італійських діячів культури в Україні [2].

Боротьба за право тримати з березня 1838 р. італійську антрепризу в міському театрі Одеси розгорнулася задовго до завершення попереднього контракту. Утримання театру було особливо притягальним для потенційних імпресаріо тим, що було поєднане із монопольним правом антрепренера здійснювати маркітанство в портовому карантині. Купець О. Жульєн, торгівельний партнер померлого антрепренера-одеського негоціанта Г. Ризнича, взявши на себе зобов'язання одноосібно завершити обслуговування театрального контракту свого попередника, виношував плани на його продовження. Проте він не зміг виконати ключову фінансову вимогу муніципалітету – надати необхідну заставу-нерухомість для підтвердження майнових гарантій ефективного провадження економічної діяльності, пов'язаної з міським театром [6, арк.133]. Тому Новоросійський і Бессарабський генерал-губернатор М. Воронцов 9 травня 1835 р. прийняв рішення про передачу міського театру й портового маркітанства на наступний період комерційному раднику Д. Марінковичу та його компаньйону купцю-італійцю О. Сарато, які напередодні звернулися до нього з цією самою пропозицією. Умови нового шестирічного «подвійного» контракту, який мав діяти з 4 березня 1838 до 4 березня 1844 р., він доручив розробляти одеському градоначальнику О. Льовшину [6, арк.133-133 зв.]. На етапі опрацювання проекту цього документу майбутні антрепренери запропонували деякі зміни, які виключно стосувалися пунктів першої, прибуткової, частини договору, себто були пов'язані з маркітантськими послугами. Щодо утримання театру, то Д. Марінкович і О. Сарато, навчені негативним досвідом своїх попередників, активно обстоювали монопольні права у сфері міського дозвілля, тому межі їхніх комерційних інтересів відносно допуску інших осіб для організації видовищ у театрі та за його стінами були чітко застережені спеціальними пунктами цієї угоди [6, арк.295 зв.-296]. Врешті 29 лютого 1836 р. узгоджений із генерал-губернатором варіант контракту був засвідчений підписами антрепренерів та представників міської влади – градоначальника О. Льовшина й завідувача його канцелярії Довгого [6, арк.301 зв.].

Для успішного початку вистав антреприза ангажувала в Італії сімох нових виконавців, які мали прибути на заміну тих, хто завершив свої виступи в Одесі. Проте вартість персональних контрактів артистів на цей раз виявилася більшою, ніж очікували імпресаріо. Їхні італійські кореспонденти пояснювали це тим, що в Італії поширилася інформація про вимушене скорочення оплати артистам попереднього складу трупи за період, коли епідемія чуми охопила

місто, був оголошений карантин і театр не працював. Тому ангажовані співаки з метою забезпечити себе від можливих збитків, висунули вимогу збільшення зарплатні [6, арк.212 зв.]. Власники антрепризи, щоб уникнути штрафів у разі затримки відкриття театрального сезону, musiли пристати на ці вимоги. Крім того, незадовго до початку виступів раптово захворіла й вирушила на тривале лікування до Італії примадонна Н. Тассістро, а її екстрена заміна новою солісткою Маріеттою Фріш коштувала імпресарію чималих грошей [6, арк.233]. Усі додаткові видатки антрепренери прагнули відшкодувати за рахунок глядачів, тому одразу попросили дозволу в тодішнього військового губернатора міста О. Толстого на підвищення цін за абонування лож – до рівня тих, які були дозволені їхньому попереднику О. Жульєну [6, арк.233-233 зв.], на що невдовзі отримали його згоду.

Посередником між антрепризою та артистами стала міланська театральна агенція Ф. Буркарді, яка, врегулювавши питання вартості ангажементу, направила до Одеси законтракованих виконавців. З весни 1838 р. нові артисти розпочали виступи в міському театрі. Серед них – примадонни-сопрано Клелія Пасторі й Вероніка Гадзіелло, контральто Кароліна Контіні, тенори П'єтро Джентілі й Луїджі Томмазоні, бас Антоніо Даль Віво, секунда донна Джузеппіна Гадзіелло. У трупі з її попереднього складу залишилися улюбленці місцевої публіки баритон Джузеппе Маріні й бас-буф Вінченцо Граціані [46], тенор Крістофані, і ще кілька співаків другого плану. З грудня 1838 р. до виступів італійців долучився баритон Антоніо Дезіро [11], колишній фаворит одеських театралів, який виступав у складі місцевих італійських труп другої половини 1820-х рр.

З перших вистав сезону публіка визначилася зі своїми фаворитами. Однією з кращих серед дебютантів виявилася К. Пасторі, котра першою зійшла на одеську сцену в прем'єрі «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті. Після виконання складної у вокальному та драматичному плані головної партії місцева публіка вітала співачку гучними оплесками й виявила їй «абсолютну прихильність». Успіху дебютантки в «Лючії» сприяв блискучий виступ шанованого в театрі баритона Д. Маріні в партії Астона. Не менш вдалим виявився наступний дебют цієї примадонни в «Нормі». Він був особливо психологічно складним для співачки, оскільки у цій опері раніше святкувала беззаперечні триумфи її попередниця уславлена Н. Тассістро.

Відзначаючи в новій примадонні-сопрано «виняткову досвідченість у співі» та його природність, «розсудливу манеру тримати себе на сцені», критика, все ж, закидала їй «холодність» гри тоді, коли слід було демонструвати сильні почуття, «безпристрасність обличчя», «відсутність енергії» в створених нею сценічних образах [46].

Записки сучасників про дебютні виступи К. Пасторі підтверджуючи високу вокальну кваліфікацію співачки, додають порцію критики на її адресу, акцентуючи увагу на відразливих рисах зовнішності та слабких акторських навичках, які ставали на заваді сценічному перевтіленню артистки. Завсідник одеського театру чиновник Д. Соколов, описуючи у щоденнику свої враження від дебюту К. Пасторі в «Лючії», зазначав, що «prima donna співає досить добре, але виключно бридкою зовнішності» [7, с.90]. Свідок іншого виступу цієї співачки, у «Нормі», професор східних мов Рішельєвського ліцею В.В. Григор'єв, у листі до свого товариша, відомого російського педагога й письменника Я. М. Неверова, охарактеризував її такими словами: «Норма стара, товста і хоча голос у неї пристойний, але надміру кривляється» [10, с.228].

Справжнім відкриттям театрального сезону 1838/39 рр. виявився тенор П'єтро Джентілі. Він приїхав до Одеси вже досвідченим співаком, здобувши успіх на провідних сценах Італії впродовж останніх 20-ти років. Його вітали в «Театрі Каркано», «Ла Скала», «Королівському театрі» Мілана, венеційському «Сан-Бенедетто», флорентійському «Пергола», генуезькому «Карло Феліче», а також менш відомих комунальних сценах Мантуї, Верони тощо.

При першому виході до одеського глядача артист виявив увесь свій сценічний досвід, вокальну підготовку та артистичну харизму. «Його зовнішність, його хода, сила його голосу, ясна й чітка вимова, імпонуюча декламація з першого речитативу, досконале знання мистецтва у виконанні каватини, проспіваної з особливим блиском, зі справжніми почуттями, і все це супроводжувалося видатною драматичною грою», – таким, за словами музичної критики, був «сміливий і закоханий проконсул» Полліон у виконанні П. Джентілі [46].

К. Пасторі-Розіна й П. Джентілі-Альмавіва захопили одеських театралів у «Севільському цирюльнику», опері, яка стала ще однією вдаюю виставою сезону. Успіх супроводжував усіх без винятку учасників цього дійства: Д. Маріні був, «як завжди, вишуканим Фігаро», Дон-Бартоло-Граціані «підтвердив свою репутацію довершеного артиста», К. Пасторі «часто де-

монструвала жвавність і завжди – вишуканість», а П. Джентілі перевершив своїх колег досконалим виконанням, яке підкреслило його чесноти уже в іншому, комічному, жанрі. «Скільки ніжності у виконанні серенади, скільки дотепності й смаку в дуеті з Фігаро, скільки проникливості у смішних, але пристойних мужикуватих жартах у сцені напідпитку, скільки правди й драматичної привабливості в «Мирі й радості» і в квінтеті, скільки почуттів і галантності в терцеті <...>!» [46] – спрямовує увагу читача на найбільш вдалі моменти виступу артиста музичний оглядач.

Незабутнім для одеситів став вихід П. Джентілі в партії Аламіро на прем'єрі драматичної опери «Велізарій» Г. Доніцетті. Критика відзначила особливе поживлення публіки при виконанні дуету першого акту, в терцеті, коли Аламіро зобов'язується помститися за батька, і, особливо, після його арії «Тремти, Візантіє!» [46]. Неординарним Велізарієм став Д. Маріні, котрий зобразив цей персонаж у найтонших відтінках, своєю незабутньою грою «змусив публіку повірити в його перевтілення у справжнього Велізарія» [46]. Він вразив глядачів величчю свого героя при виході на сцену, у першому фіналі, коли Велізарій впадає у відчай, «осліплений і пригнічений нещастями»; із майстерністю найглибшого перевтілення артист також передав ніжні почуття героя до доньки й сум'яття почуттів, коли той упізнав сина у своєму в'язневі.

Участь трьох провідних виконавців трупи – Д. Маріні, П. Джентілі й М. Фріш відродили колишню популярність у одеситів «Чужоземки» В. Белліні. Якщо вже відомі в середовищі «меломанів» тенор і баритон у цій виставі підтвердили свої «вже випробувані» можливості, то нова примадонна стала справжнім відкриттям сезону. «Юна, приваблива, наділена надзвичайним голосом, навчена усім тонкощам вишуканого <...> співу, обдарована чудовим гнучким голосовим апаратом, володіючи багатьма уміннями й смаком, щоб надати своєму співу, сповненому душі й виразності, відтінків і фразування, маючи найтонший драматичний талант», М. Фріш, за словами критики, вразила своїх глядачів, стала об'єктом захоплення, викликала в усіх «кипляче піднесення» [35].

Вистава «Отелло» Дж. Россіні в цьому сезоні також виявилася вдалою: М. Фріш була незрівнянною Дездемоною, П. Джентілі, виступивши в партії Отелло, настільки схвилював публіку своїм бездоганним виконанням фінальної сцени, що та викликала його на уклін безкінечну кількість разів. Багато зробили для успіху цієї опери А. Берлендіс-Ельміро й А. Крістофані-Родріго [57].

Головні виконавці трупи були відзначені в ряді інших вистав сезону: успіх здобули виступи П. Джентілі й М. Фріш на прем'єрі «Габріелли ді Верджи» Г. Доніцетті, у «Чужоземці», «Сомнамбулі» В. Белліні, «Отелло» Дж. Россіні, поряд із ними запам'яталися Д. Маріні в «Чужоземці» (Барон Вальдебург), А. Берлендіс у «Сомнамбулі» (Граф Родольфо), К. Пасторі у головній партії «Габріелли ді Верджи» С. Меркаданте [35], А. Крістофані в «Сільських співачках» В. Фйораванті.

П. Джентілі разом із М. Фріш і Д. Маріні зіграв на прем'єрі «Торквато Тассо». Якщо музика опери не надто сподобалася глядачам, то участь цих співаків, навпаки, викликала схвалення публіки, яка, до того ж, поблажливо сприйняла виступ В. Граціані, який у цьому сезоні нечасто отримував від неї подарунки [35].

Проте не всі учасники нової трупи у своїх партіях демонстрували високу школу. Наприклад, сопрано В. Гадзієлло відносно вдало дебютувавши в «Нормі» в партії Адальджизи, не змогла стати «хитрою і блискучою» Ізабеллою в «Італійці в Алжирі», оскільки її артистичні й вокальні можливості не відповідали вимогам до співачок перших партій: вона, за словами критика, «не виявила ні голосу, ні гри, ні співу» [57]. Її партнер – тенор Л. Томмазоні в партії Ліндоро також виступив невдало. Його голос не звучав, так само, як він не звучав у нього раніше на прем'єрі «Норми». Місцеві кореспонденти вичерпали всі аргументи, щоб виправдати його постійні фіаско, припускаючи, що невдачі співака викликані можливою застудою внаслідок складного переїзду. Проте це його не врятувало, і співак продовжував розчаровувати місцевих шанувальників опери непрофесійністю співу й безпорадністю гри: «він би мав гарний голос, якби хоч якось умів його модулювати; те саме можна сказати про його жестикуляцію й поставу», – зазначав театральний кореспондент [57]. «Італійку в Алжирі» не врятувала навіть участь у ній завжди бездоганного Д. Маріні (Мустафа) – ця опера була визнана одним із найбільших розчарувань сезону [35]. З причини участі в ній Л. Томмазоні й В. Гадзієлло провальною виявилася постановка «Клотільди» К. Кочча [35] А в «Сільських співачках» В. Фйораванті до цього «ансамблю невдах» доєдналася В. Гадзієлло, котра в Одесі пожинала невтішні плоди

своїєї попередньої занадто активної гастрольної діяльності: за влучним висловом газетного кореспондента співачка «втратила голос між Віднем і Львовом і досі його не відновила» [57]. Вкрай невдалим став дебют баса А. Даль Віво в партії Ассура россінієвої «Семіраміди» [35]. Роздратований непрофесійністю виступу цього дебютанта критик відзначив, що співак, очевидно, помилився у виборі професії і порадив йому шукати успіху в іншій царині [57]. Не принесли публіці колишнього задоволення виступи в складі театральної трупи А. Дезіро. Його перший вихід на сцену наприкінці листопада 1838 р. у «Сороці-зłodійці» Дж. Россіні [11] був невиразним порівняно із виступами його колег по сцені Д. Маріні й А. Берлендіса [35].

Давній учасник цієї трупи бас-буф В. Граціані у цьому сезоні демонстрував творчу нестабільність. Якщо в «Сільських співачках» його виконання задовольнило глядачів, то в прем'єрній виставі «Торвальдо і Дорліски» виступи В. Граціані, а разом і Л. Томмазоні, зіпсували враження від нової опери: ці співаки ніби змовилися, щоб «приректи цю оперу на забуття» [57]. Гостре перо критики не подарувало В. Граціані шаблонність його жартів в образі Таддео «Італійки в Алжирі» Дж. Россіні. Від музичних кореспондентів він отримав атестацію провінційного баса, котрий «не може розсмішити навіть самого себе» [57].

З-поміж молодих артистів лише бас А. Берлендіс зміг уникнути невдач. Він, уже не новачок у цій трупі (перебував у складі артистів одеського театру від сезону 1836/37 рр.), зумів блискуче провести сезон. Цей співак був єдиним, кого відзначив з-поміж артистів трупи В.В. Григор'єв, відвідавши виставу «Норми»: «хори і Берлендіс, який грав головного жреця, дуже добрі, всі інші співаки й співачки нижче того, на що ми очікували <...>» [10, с.228] – писав він Я.М. Неверову. Навіть у провальних постановках «Італійки в Алжирі», «Клотільди», «Сільських співачок» він єдиний був на висоті. Критика поклала на цього артиста великі надії у майбутньому й відзначала чесноти, завдяки яким він подобається публіці: старанність, розуміння ролі, бажання вдосконалюватись, а також красивий і наповнений голос [57]. А. Берлендіс був у числі тріумфаторів одеської сцени після небаченого успіху «Отелло» Дж. Россіні та «Сомнамбули» В. Белліні. Його неперевершене виконання арії Ельміро у фінальній сцені, а також шляхетний виступ у партії Графа Родольфо зачарували місцеву публіку [57].

Окрім названих опер у цьому сезоні на одеській сцені були представлені «Шалений на острові Сан-Домінго», «К'яра ді Розенберг», «Було їх два, а зараз три» Л. Річчі, «Нормани в Парижі» С. МеркадANTE, «Аделіна» П. Дженералі, «Ніна, божевільна від кохання» В. Копполи. Більшість поставлених опер належали до творчого доробку італійських композиторів-романтиків [22].

Перед початком сезону 1838/39 рр. у складі трупи відбулися зміни: вибула частина співаків і співачок, котрі не запам'яталися або відверто не сподобалися у виставах упродовж сезону: Л. Томмазоні, А. Даль Віво сестри Гадзіелло. Однак і фаворитка публіки М. Фріш також залишила Одесу, отримавши місце в трупі венеційського «Театро д'Аполло». Натомість були ангажовані примадонни-сопрано Карлотта Ферраріні-Баскієрі й Розалінда Каламарі, співачка другорядних партій Сантіна Луссанті, перший тенор Луїджі Альберті, другий тенор Джузеппе Ломбарді. Інструментально-виконавську частину трупи очолив «маестро-директор» Гріні, а першою скрипкою й «директором оркестру», котрий «весь складався з італійських музикантів», залишився талановитий виконавець і композитор Дж. Баттіста Буфф'є [63]. Картину оновленої трупи доповнили два нові хористи, контрабасист і театральний декоратор Франческо Моранді, що заступив Паніні, на той час померлого від сухот [22].

Першою із прибулих артистів розпочала дебютні виступи примадонна Р. Каламарі у партії Джульєтти беллінієвої «Капулеті й Монтеккі». Вдалий вихід артистки довершив улюбленець публіки П. Джентілі. Виконана ним каватина Ромео викликала в залі особливе похваллення [35]. Єдиною, чий виступ не мав підтримки публіки, була К. Контіні, яка не змогла продемонструвати ресурси свого голосу в надто високій для неї теситурі партії Ромео [55]. Добре прийняли дебютантку в наступній її виставі – «Шаленому на острові Сан-Домінго» Г. Доніцетті. Тут вона мала підтримку з боку уславленого Д. Маріні, який натхненним виконанням партії Карденіо вже давно завоював прихильність одеських театралів. Багато зробили для успіху цієї опери буф В. Граціані й тенор К. Вольта [35].

Найкращий прийом очікував на інших дебютантів, сопрано К. Ферраріні-Баскієрі й тенора Л. Альберті, не в «Беатріче ді Тенда» і не в «Любовному напої», які вони обрали для своїх дебютних виступів. Найбільший успіх вони мали у прем'єрі «Анни Болейн» Г. Доніцетті. К. Ферраріні-Баскієрі «виявила здібності, близькі до досконалості», а Л. Альберті зворушливим

виконанням партії Персі викликав «захоплюючу сенсацію», чому багато сприяв його «солодко-голосий» спів та м'яка експресія [39]. Багато зробила для правдивого втілення образу Сеймур Р. Каламарі. До ансамблю тріумфаторів цієї опери належав також Д. Маріні, який очолив ансамбль виконавців, блискуче виконавши складну у вокальному й драматичному плані партію короля [39].

Дебютант сезону Л. Альберті, за оцінками критики, був кращим виконавцем прем'єрної вистави «Катерина де Гіз» К. Кочча, котра відбулася 24 серпня 1839 р. [12] До групи головних виконавців цієї однієї з найбільш вдалих опер сезону увійшли, крім нього, К. Пасторі й П. Джентілі [39]. Не менш блискуче виступив тенор-дебютант у виставі «Беатріче ді Тенда», де він перевершив очікування публіки [45].

Частина опер сезону була поставлена без участі дебютантів. Співаки, відомі своїми успішними виступами впродовж минулого театрального року, не схилили й цього разу. Однією із таких удачних вистав стала «Семіраміда» Дж. Росіні, яка давно не йшла на одеській сцені за відсутності артистки-контральто з відповідним голосовим діапазоном для партії Арзаче. К. Контіні ризикнула взятися за виконання цієї складної для неї «чоловічої» партії й ця спроба за оцінками критики виявилася «вельми вдалою». Безсумнівно першість в ансамблі виконавців мала К. Пасторі, а улюбленець публіки Д. Маріні «пожвавив собою оперу й злагоджено вів її до успішного кінця» [5].

Однією з новинок сезону 1838/39 рр. була комічна опера «Осміяний жених із провінції» Е. Галеа, вокального педагога й композитора, котрий викладав музику й спів у Одеському інституті шляхетних дівчат (прем'єра відбулася 5 листопада 1839 р.) [1, с.281]. У цій виставі були задіяні кращі сили трупи – К. Пасторі, Д. Маріні, П. Джентілі, А. Берлендіс і В. Граціані. Вона витримала три постановки впродовж сезону і зійшла з одеської сцени, не вистоявши в конкуренції з творами відомих італійських композиторів.

Незадовго до завершення сезону, 17 березня 1840 р., міланська газета «Il Pirata» повідомила імена нових виконавців, ангажованих агенцією Ф. Буркарді для одеського театру: примадонни Єлизавети Бароцці-Бельтрамі, контральто Маріанни Газон, першого тенора Амброджо Даньїні, першого баса Джованні Б. Джанні, другого тенора П'єтро Мантегацца, капельмейстера Луїджі Джервазі й першого скрипаля оркестру Луїджі Бадерна [69].

Більшість учасників трупи прибули до Одеси кількома партіями через Радзивилівську митницю. Перша група, у складі «музиканта із Парми» Л. Бадерна, «австрійського співака з Мітави» А. Даньїні, «співака з Бергамо» Дж. Б. Джанні, «співака з Мілана» П. Мантегацца, про слідувала до Одеси в лютому. Інші виконавці прибули згодом, у квітні. Тоді дозвіл на проїзд до Одеси отримали «співачки з Парми» Маріанна й Женев'єва Газон та «австрієць Едуард Бельтрамі з дружиною-співачкою Єлизаветою» [25, арк. 45, 56 зв.-57, 68 зв., 74-74 зв., 86 зв.].

Нова примадонна-сопрано дебютувала в «Ніні, божевільній від кохання» П. Копполи 12 травня 1840 р. [13] Кореспондент газети «Одесский вестник», який побував 23 травня на одній із вистав «Ніни» за участю Є. Бельтрамі-Бароцці, так описав свої перші враження від виступу артистки: «З перших звуків арії, яку Ніна, вже божевільна, співає за лаштунками, ми були вражені виразністю цього співу, виконаного з такою зворушливою простотою. Театральна зала замовкла, ніби спорожніла, прислухаючись до меланхолійної пісні Ніни <...> раптом на сцену стрімко вибігає молода жінка середнього зросту, досить смаглява, але надзвичайно приваблива тим почуттям, яке просвічує в усіх рисах і в кожному її русі» [24]. Критики відзначали особливу «правдивість» гри й співу цієї примадонни, що дозволяла співачці «брати» публіку природністю виконання, не застосовуючи спеціальних вокальних прийомів.

У цій опері відзначився увесь ансамбль виконавців: Д. Маріні-Граф Родольфо, який чудово провів дует із Ніною, Альберті-Енріко і Вентурі-Маріанна. Частка критики припала на долю В. Граціані, який, на думку шанувальників цієї опери, не зрозумів ролі Лікаря Сімпліціо, перетворивши її на фарс [24].

Прем'єра «Маріно Фальєро» Г. Доніцетті, яка відбулася 1 червня 1840 р. [14], зібрала на сцені міського театру майже всіх дебютантів трупи. Після другої вистави, 22 червня, кореспондент писав до редакції міланської «Il Pirata»: «Бельтрамі-Бароцці виявилася <...> майстерною співачкою-актрисою. Даньїні заслужив багато почестей; Маріні – бас, досвідчений в усюму; а молодий Джанні вийшов на добру дорогу, він – те дерево, яке дасть відмінні плоди» [38].

Є. Бельтрамі-Бароцці продовжила переможну ходу на одеській сцені, вдало виконавши головні партії в прем'єрі «Любовного напою» Г. Доніцетті (разом із Л. Альберті й В. Граціані)

[68], в «Торквато Тассо» (разом із А. Даньїні і Д. Маріні) [26], «Севільському цирюльнику» і «Джеммі ді Верджи» (в ансамблі з А. Даньїні і Дж. Б. Джанні) [27], мала успіх під час свого бенефісного виступу в «Габріеллі ді Верджи» С. Меркаданте, який відбувся 1 лютого 1841 р. [16]

Гідним партнером примадонни став тенор А. Даньїні. Він подобався публіці в усіх партіях, але особливо – в образах Тамаса («Джемма ді Верджи») й Едгара («Лючія ді Ламмермур»). Глядачі високо оцінили його школу співу, рівний і сильний голос, обдуману гру і спонтанну декламацію [47]. Ці чесноти дозволили музичній критиці віднести артиста до кращих тенорів, яких знала одеська сцена.

Дебют контральто М. Газон, який відбувся 25 липня 1839 р. в опері «Капулеті й Монтекі» [15], виявився невдалим як для неї, так і для її партнерки Р. Каламарі. Розчарований кореспондент «Одесского вестника», натякаючи на поважний вік співачок, писав: «для обох примадонн <...> давно, здається, минула пора надій, і давно настала епоха дійсності – зовсім не завидної для мистецтва» [9].

До успішних вистав сезону критика віднесла прем'єру опери «Бетлі» Г. Доніцетті (відбулася 3 квітня 1841 р.) [17] та виставу «Пригоди зі Скарамушем» Л. Річчі, у яких головну жіночу партію виконала К. Ферраріні-Баскієрі. Виступ співачки в «Скарамуші» супроводжувався оплесками «від першої до останньої ноти» [27]. У «Бетлі» музичні кореспонденти відзначили злагоджений ансамбль співачки з тенором Л. Альберті [56].

Бенефісний вечір капельмейстера театру Л. Джервазі, який пройшов 25 січня 1841 р., зібрав численну публіку. До його програми увійшли прем'єра одноактної опери-буф «Сільський будиночок» (інша назва – «Сільське казино»), музику до якої написав сам бенефіціант, а лібрето – співак А. Даньїні, та другий акт «Беатріче ді Тенда» Г. Доніцетті [18]. У прем'єрі «Сільського будиночка» взяли участь А. Даньїні, Є. Бельтрамі-Бароцці й В. Граціані, які наприкінці були неодноразово викликані публікою разом із автором на сцену [49]. Добре прийняли глядачі «завжди популярних» К. Ферраріні-Баскієрі, Л. Альберті та Д. Маріні – виконавців «Беатріче ді Тенда» [49].

Зміни в складі італійської трупи перед початком театрального сезону 1841/42 років стосувалися, головним чином, жіночого складу виконавців. У театрі з'явилися нові співачки-сопрано: Джузеппіна Лачініо й Антоніетта Гальцерані-Баттаджа, котра прибула до Одеси разом із чоловіком-тенором. Замість М. Газон ангажували контральто Фюрст [32].

Потреба в розширенні оперного репертуару вимагала додаткових зусиль для зміцнення театрального хору. Хоча контракт на утримання театру зобов'язував антрепренера мати в розпорядженні лише чоловічий хор – «хористів не менше семи з добрими голосами, із яких двох тенорів перших і два других, двох басів перших і одного другого» [6, арк.293 зв.], – імпресарію пішли на додаткові витрати, замовивши агентству Ф. Буркарді комплектування жіночого хору. У липні 1841 р. міланська «Il Pirata» повідомляла про ангажемент для одеського театру шістьох кваліфікованих хористок, «котрі годяться для деяких наших театрів на партії секунда-донни» [70].

Першою із нових примадонн на сцену піднялася Фюрст, котра «достойно» виконала партію Ірен у «Велізарії» [50]. За нею, 12 травня 1841 р., виступила Д. Лічініо, обравши для дебюту партію Лючії в однойменній опері Г. Доніцетті. Вона сподобалася публіці, особливо запам'ятавшись дивовижним виконанням сцени й арії третього акту. Під враженням її виступу кореспондент «Il Pirata» писав: «Уже давно не було чути в Одесі голосу-сопрано, <...> який би відзначався такою гомогенністю, широтою діапазону й був достатньо гнучким, щоб подолати великі труднощі й бравурність складної партії Лючії» [76]. Співачка в цій опері виявила ще одну рису свого таланту – уміння тонко відчувати партнера в ансамблях: вона вдало провела дуети із А. Даньїні-Едгаром у першому акті та із Д. Маріні-Генріхом у другому, після кожного із них виконавців двічі викликали на сцену [76]. Із цими артистами примадонна розділила нестихаючі овації у фіналі другого акту. До успіху ансамблів цієї вистави долучилися А. Берлендіс (Раймонд) і тенор К. Вольта (Артур).

А. Гальцерані-Баттаджа вперше постала перед одеською публікою 27 травня 1841 р. в образі королеви Єлизавети на прем'єрі «Роберта Деверьо» Г. Доніцетті. Вистава сподобалась: артистці багато аплодували й викликали на сцену після виконання каватини, дуєтів та терцету із Робертом (А. Даньїні) і Герцогом Ноттінгемом (Д. Маріні) [48]. Д. Лачініо в незначній для її великого голосу партії Сарі також отримала «нескінченні аплодисменти й виклики» в дуєтах із А. Даньїні й Д. Маріні. Окремо публіка відзначила А. Даньїні в арії третього акту, яку він проспівав із глибокою ніжністю [48].

Впродовж сезону примадонна А. Гальцерані мала незмінний успіх в інших операх Г. Доніцетті. В «Парізіні» її викликали на сцену після виконання романсу та після дуету з Д. Маріні в другому акті, ще кількома викликами винагородила публіка співачку за енергійне, задушевне і вдумливе виконання рондо й партії в квартеті третього акту [61]. «Маріно Фальєро» з її участю пройшла також із великим успіхом, арія А. Гальцерані в третьому акті породила «бурхливу сенсацію», після чого співачку чотири рази викликали на уклін. Також сподобався глядачам бас Дж. Б. Джанні, він розділив успіх примадонни в фіналі опери [61].

Багато незабутніх вражень залишив бенефісний виступ А. Гальцерані наприкінці осені 1841 р. Спочатку вона з'явилася перед публікою в образі Норми, з блиском і драматизмом виконавши каватину «Casta diva» й рондо у фіналі [58]. Потім співачка мала успіх у партії Елени у першому акті «Маріно Фальєро». Потішив публіку дует із «Таємного шлюбу» у виконанні А. Берлендіса й В. Граціані, який завершував програму цього вечора [58].

В розпалі сезону у зв'язку із хворобою Л. Альберті виникла потреба його заміни новим тенором, разом у антрепризи з'явилася можливість залучити до складу трупи третю примадонну-сопрано з метою розширення репертуару і забезпечення перепочинку іншим співачкам. Ангажемент нових артистів узяв на себе театральний агент із Брешії Камілло Чіреллі. У вересні 1841 р. він доправив до Одеси тенора Анджело Бруначчі та примадонну-сопрано Фанні Леон [71].

Новий тенор вдало розпочав виступи 25 листопада в «Лючії ді Ламмермур», замінивши Л. Альберті в партії Едгара [67]. Критика відзначала добрі вокальні й артистичні здібності співака та його бажання вдосконалюватись [53]. Успіх супроводив цього артиста на прем'єрі «Клятви» С. Меркаданте, в «Пуританах» і «Піраті» В. Белліні [40].

Інша дебютантка – Ф. Леон – також виправдала сподівання антрепризи. Співачка триумфально виступила в «Пуританах» В. Белліні: «за кожен арію вона отримувала аплодисменти, після кожного акту її викликали на сцену» [59]. Критика відзначила великий сценічний досвід і відмінні голосові якості цієї юної співачки. Як наслідок – беззаперечний успіх артистки в драматичних партіях «Лючії», «Клятви» й «Пірата» [40], а також у жартівливому образі Фйорілли россінієвого «Турка в Італії» [31], які йшли з її участю з незмінним успіхом до кінця сезону.

Перед початком 1842/43 театрального року після 10 місяців успішних виступів в Одесі повернувся до Італії тенор А. Бруначчі [74]; примадонна К. Ферраріні-Баскієрі, отримавши «всезагальне визнання в Одесі», прибула в Болонью, де очікувала на новий ангажемент [75], її колега А. Гальцерані-Баттаджа і бас Дж. Б. Джанні були запрошені до театру Пери (Константинополь): італійські газети повідомляли про їхні тамтешні виступи у «Нормі» й «Велізарії» [41]. 12 січня 1842 р. тенор А. Даньїні востаннє порадував публіку одеського театру: програма бенефісу, який зібрав у театральній залі шанувальників таланту цього співака, передбачала постановку опери «Наполегливість перемагає» Л. Річчі, а також вихід артиста в дуєті з опери «Дзвіночок» Г. Доніцетті й виконання ним арії з «Анни Антіохійської» С. Меркаданте [19].

Напередодні нового сезону в антрепризи виникли матеріальні труднощі, які вона прагнула вирішити шляхом зменшення витрат на утримання театру. Свідченням таких її кроків стала відмова від недешевих послуг давнього партнера одеських імпресаріо – власника міланської театральної агенції Ф. Буркарді. Нових артистів для одеської опери ангажував на цей театральний рік К. Чіреллі з Брешії, співпраця з яким розпочалася ще в середині минулого сезону. Окрім Ф. Леон і А. Бруначчі новий агент запропонував антрепризі першого тенора для виконання драматичних партій Бенедетто Галліані й «генеричного» баса Бенедетто Сакка [65]. В складі трупи залишилось лише дві примадонни-сопрано (Ф. Леон і Д. Лачініо), що значно ускладнило можливості репертуарних нововведень. Використавши внутрішні резерви, дирекція театру обійшлася без залучення нових співаків для виконання басових партій: А. Берлендіса перевели до складу головних виконавців, а на місце другого баса взяли музиканта театрального оркестру Джузеппе Поццезі [23].

Такий ризикований спосіб скорочення витрат одразу негативно позначився на якості вистав. Дж. Поццезі, який дебютував у опері Л. Річчі «Наполегливість перемагає», не зміг заручитися підтримкою публіки, оскільки його виступ характеризувався невиразністю сценічної гри й безбарвністю співу [23]. Дебют А. Берлендіса в амплуа першого баса виявився теж не досить вдалим. Після його виходу в «Римському вигнанці» Г. Доніцетті, кореспондент «Одесского вестника» зазначав: «п. Берлендіс занадто слабо виконує тут свою роль, ні фігура, ні холодна гра, ні одноманітний спів його <...> не гармонізують із музикою цієї опери» [23].

Найбільше похвальних відзнак у цьому сезоні було висловлено на адресу примадонни Ф. Леон. На рахунку її перемог – партія Розіни в «Севільському цирюльнику», Елени в «Маріно Фальєро» [72], а виступ співачки в ролі головної героїні «Беатріче ді Тенда» був настільки вдалим, що ця опера витримала п'ять постановок при повному аншлагу впродовж театрального року [54]. Інший виступ співачки – в «Пуританах» – разом із не менш успішними А. Берлендісом, Д. Маріні й Л. Альберті приніс їй багато оплесків і виклик на сцену після другого акту [51].

Для свого бенефісу, який відбувся 14 вересня 1842 р., артистка обрала «Весілля Фігаро» Л. Річі. Визнання публікою її блискучого співу й гри в образі Сюзанни виявилось у численних подарунках [34], поезіях, написаних на її честь російською, французькою й німецькою мовами. Бенефіціантці піднесли квіти, гірлянди, у театральній залі поширювали гравюри з її портретами «в надзвичайних копіях». На додачу шанувальники таланту примадонни організували святкування її тріумфального виступу за межами театру [52].

Таким само незабутнім був виступ Ф. Леон у «Нормі». Одеські кореспонденти міланської «Il Pirata» повідомляли, що на виставі за участю цієї обдарованої «учениці маестро Ламперті» «абонемент був заповнений», у театрі не було жодного вільного місця на кожній із чотирьох вистав цієї опери [60]. Артистку постійно викликали на сцену: «не було арії, у якій би вона не виявила високу майстерність у драматичності інтонації, благородстві сцени чи енергійності голосу» [60], – писав музичний критик. Повідомлення з Одеси в італійській пресі, що містили інформацію про блискучі тріумфи «чудової» примадонни Ф. Леон, давали їй надію на продовження контракту у складі тамтешньої трупи [42]. Й справді невдовзі з'явилося цьому підтвердження: в оголошенні агента К. Чіреллі йшлося про повторний ангажемент в одеський театр «примадонни Леон» і, разом із нею, тенора Бруначчі [73]. Серед інших, нових, сюжетів трупи останнього року антрепризи Сарато – Марінковича були примадонна-сопрано Еліза Верне [43] і бас Натале [30]. Відомий у попередніх сезонах тенор А. Даньїні, залишивши кар'єру співака, відтепер став агентом імпрези в Італії та режисером-постановником («директором спектаклів») театру [66].

Несподівана смерть О. Сарато за рік до завершення антрепризи погіршила фінансові справи театру й муніципалітет був змушений шукати способи виплати боргів артистам, котрі залишилися у складі трупи [3, с.19]. З цих самих причин прибуття нових артистів не відбулося як годиться до початку театрального сезону.

У такому становищі театру й без необхідних змін у складі трупи відкриття сезону прем'єрою оперою «Браво» С. Меркаданте було далеким від бажаного. Публіка, яка вщерть заповнила залу театру, байдуже сприйняла виставу, оскільки не почула нових голосів і не змогла насолодитися новими враженнями. Найбільше нарікань у бік антрепренерів було висловлено, як і в минулому сезоні, на відсутність в трупі тенора високої кваліфікації [20].

Врешті, з червня, після приїзду нових виконавців, у театрі розпочався справжній оперний сезон. Нова примадонна Е. Верне добре розпочала виступи, сподобавшись глядачам на прем'єрі «Аліни, королеви Голконди» Г. Доніцетті, у якій вона з'явилася в компанії тенора Б. Галліані, баритона Д. Маріні й баса-буф В. Граціані. Також прихильною до нової артистки була одеська публіка під час виконання нею партії Ніни в однойменній опері П. Копполи, яка стала її наступним дебютним виступом [30].

Проте головні лаври в жіночих партіях цього сезону дісталися, як і в попередньому, Ф. Леон, яка мала успіх у «Анні Бoleйн», підтвердивши «свою велич і славу» [28], у «Пуританах», «Лукреції Борджа», де співачці аплодували в кожній арії її партії [62]. Найбільше виславляла італійська музична критика співачку після бенефісу в «Чужоземці» В. Белліні, що пройшов у вересні 1843 р. За словами міланського часопису «Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali», співачка «перевершила сподівання глядачів завдяки чудовим голосовим якостям, колоратурі співу, драматичній виразності» [44]. Із ним погоджувався «Il Pirata», зауваживши, що ця опера «сплела новий вінець слави» для примадонни, яку публіка найбільше відзначила за чудове виконання рондо [29].

По завершенні сезону, підводячи його підсумки, одеська критика, так само, як і італійська, відзначила чесноти примадонни Ф. Леон. Назвавши її ім'я серед тих небагатьох артистів, яким одеська опера завдячувала успішними прем'єрами й бенефісами в тодішньому сезоні. Кореспондент «Одесского вестника» писав, що «сама вона була у числі тих, які своїм прекрасним талантом не зганьблять ніякої ролі», зазначивши, що її гра була сповнена «пристрасті й енергії», а голос – «приємним і сильним, за винятком низьких нот, які вона брала глухо» [64].

Серед інших співаків, яких одеський критик виділив з-поміж інших, імена Д. Маріні й А. Берлендіса. Д. Маріні завдяки своєму сильному й гучному голосу, майстерності поєднувати «уміння визначати свої ролі, гнучку гру фізіономії і благородство рухів та пристрасних поривань», запам'ятався одеситам у багатьох операх, особливо в партії Філіппо Вісконті в «Беатріче ді Тенда» В. Белліні, Монтальбано в «К'ярі ді Розенберг» Л. Річчі, Велізарія в однойменній опері Г. Доніцетті, Карденіо в «Шаленому на острові Сан-Домінго» [64]. Заразом критик зауважував, що внаслідок нещадної експлуатації голос співака після п'ятирічних виступів на одеській сцені втратив звучність («свіжість»), що, врешті, негативно позначилося на популярності артиста у публіки [64]. У грі А. Берлендіса, як і раніше, було мало пристрасі, тому йому більше вдавалися партії, які вимагали «простоти й величності»: Джорджо у «Пуританах» В. Белліні, Альфонса д'Есте в «Лукреції Борджа» Г. Доніцетті, Оровезо в «Нормі» В. Белліні, й, особливо, гротескно-комічна партія Дона Базіліо в «Севільському цирюльнику» Дж. Россіні [64]. До кращих ролей А. Берлендіса також належала партія венеційського дожа Маріно Фальєро в однойменній опері Г. Доніцетті. Відомий польський письменник, публіцист й історик Юзеф І. Крашевський, який гостював у той час в Одесі, після відвідин театру у супроводі одеського товариша історика А. Скальковського 20 липня 1843 р. у своєму щоденнику записав: «Увечері були знову в театрі, але на цей раз трапилась опера Доніцетті «Маріно Фальєро», у якій дует першого акту між Берлендісом і Маріні (два баси), баркарола й фінал третього акту дуже мені сподобались» [36, s.184]. В цілому Ю. Крашевський був не дуже високої думки про оперну трупу сезону 1843/44 років. Він пов'язував «світлі» часи одеської опери з іменами Н. Тассістро й К. Патері: «Сьогодні при Фанні Лео й Вентурі, при тому самому Маріні, голос якого не має давнішньої енергії, вона багато втратила» [37, s.217].

Не вельми втішні характеристики одеській опері перед завершенням антрепризи Сарато й Марінковича дає композитор О. М. Верстовський. У цей час він працював управителем Московської театральної контори й, на вимогу місцевих урядників, шукав можливості забезпечення цієї столиці італійською трупю. У листі до директора імператорських театрів О. М. Гедеонова, написаному 28 лютого 1844 р., композитор повідомляв про можливість запрошення італійської оперної трупи з Одеси й коротко атестував виконавські можливості її виконавців: «Вона складається із п'яти осіб: троє чоловіків і дві жінки, котрі, як кажуть, досить слабкі. Але Маріні (баритон) і Граціані (бас) – прекрасні голоси. Обидва добрі актори, особливо Маріні, який в багатьох комічних ролях навіть чудовий, знає відмінно музику <...>» [4, с.239-240].

Склад солістів італійських труп Одеси цього періоду відзначався неоднорідністю, що призвело до зниження якості вистав і, внаслідок цього, зменшення популярності італійської опери. Ще одною причиною занепаду італійської опери наприкінці антрепризи О. Сарато й Д. Марінковича стали проблеми фінансування театру, складність трансферу артистів з Італії та часті спалахи епідемій у місті.

Отже, італійська опера Одеси антрепризи 1838-1844 рр. залишалась одним із найбільших закордонних осередків італійського музично-театрального мистецтва за кордоном. Про це свідчить усталена система організації ангажементу артистів та музикантів трупи в італійських державах, змістовний інформаційний супровід на Апеннінах діяльності одеських італійських труп, до якого були залучені популярні музично-театральні часописи, а також оперний репертуар, у якому переважали твори тогочасних італійських композиторів, популярні в провідних театрах Європи.

1. Бернандт Г. Б. Словарь опер, впервые поставленных или изданных в дореволюционной России и в СССР (1736-1959) / Г. Б. Бернандт. – М. : Советский композитор, 1962. – 556 с.
2. Варварцев М. М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження (Словник) / М. М. Варварцев. – К. : Інститут історії України НАН України, 2000. – 324 с.
3. [Витте Н. А.] Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, т.е. с 1808 года / Н. А. Витте. – Одесса : Тип. А.Шульце, 1886. – 27 с.
4. Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века. 1836-1856 / А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1969. – Т.1. – 464 с.
5. Д. С. «Семирамида», оп. Россіні. Бенефис г-жи Контини / Д. С. // Одесский вестник. – 1839. – №77. – 27 ноября.
6. Державний архів Одеської області (ДАОО). – Ф.1. – Оп. 190 за 1829 р. – Спр. 73 [Справа про перемену в Одеському карантині маркітанства сардинським підданим Карлом Ізолюю. Там само про віддачу

- п. Ризничу в утримання маркітанства в цьому карантині та італійського одеського театру. Тут само й листування щодо згорілого в карантині будинку, 1828 р.] – 425 арк.
7. Дневник Григорія Івановича Соколова // Записки Одесского общества истории и древностей. – Т. 26. – Одесса, 1906. – С. 75-90.
 8. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794-1855) / Я.С. Кацанов // Из музыкального прошлого : сборник очерков. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1960. – С. 393-459.
 9. Концерт г. Ашбота... // Одесский вестник. – 1840. – №61. – 31 июля.
 10. Ливанова Т. Н. Оперная критика в России / Т. Н. Ливанова, В. В. Протопопов.– Т. 1. – Вып. 1. – М. : Музыка, 1966. – 412 с.
 11. Одесский театр // Одесский вестник. – 1838. – №96. – 30 ноября.
 12. Одесский театр // Одесский вестник. – 1839. – №67. – 23 августа.
 13. Одесский театр // Одесский вестник. – 1840. – №38. – 11 мая.
 14. Одесский театр // Одесский вестник. – 1840. – №44. – 1 июня.
 15. Одесский театр // Одесский вестник. – 1840. – №59. – 24 июля.
 16. Одесский театр // Одесский вестник. – 1841. – №10. – 1 февраля.
 17. Одесский театр // Одесский вестник. – 1841. – №26. – 29 марта.
 18. Одесский театр // Одесский вестник. – 1841. – №8. – 25 января.
 19. Одесский театр // Одесский вестник. – 1842. – №3. – 10 января.
 20. Одесский театр // Одесский вестник. – 1843. – №20-31. – 17 апреля.
 21. Остроухова Н. В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Книга первая. 1804 – 1873 / Н. В. Остроухова. – Одесса : Астропринт, 2013. – 392 с.
 22. Репертуар одесского театра // Одесский вестник. – 1839. – № 25-26. – 1 апреля.
 23. Ф**. Одесский театр // Одесский вестник. – 1842. – № 57. – 18 июля.
 24. Ф**. Смесь. Дебют г-жи Бельтрами-Бароцци // Одесский вестник. – 1840. – № 43. – 29 мая.
 25. Центральний державний історичний архів України у Києві (ЦДІАУК). – Ф. 442. – Оп. 201. – Спр. 108 [Про надані Волинським цивільним губернатором відомості щодо прибулих з-за кордону в Росію іноземців, 1840 р.]. – 317 арк.
 26. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1840. – № 10. – 4 agosto.
 27. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1840. – № 23. – 18 settembre.
 28. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1843. – № 18. – 1 settembre.
 29. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1843. – № 25. – 26 settembre.
 30. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1843. – № 7. – 25 luglio.
 31. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1842. – №9 5. – 27 maggio.
 32. F.R. Molte notizie in poche parole / F.R. // Il Pirata. – 1841. – № 65. – 12 febbraio.
 33. F.R. Un po' di tutto / F.R. // Il Pirata. – 1840. – № 23. – 18 settembre.
 34. G. Di V. Odessa / G. Di V. // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1842. – № 87. – 29 ottobre.
 35. Il teatro italiano in Odessa // Il corriere dei teatri. – 1839. – № 55. – 10 luglio.
 36. [Kraszewski J. I.] Wspomnienia Odessy, Jedyssanu i Budzaku: dziennik przejażdżki w roku 1843, od 22 czerwca do 11 września, J. I. Kraszewskiego / J. I. Kraszewski. – Wilno : Nakład i druk T. Glücksberga, 1845-1846. – W 3 t. – T.1.
 37. [Kraszewski J. I.] Wspomnienia Odessy, Jedyssanu i Budzaku: dziennik przejażdżki w roku 1843, od 22 czerwca do 11 września, J. I. Kraszewskiego / J. I. Kraszewski. – Wilno : Nakład i druk T. Glücksberga, 1845-1846. – W 3 t. – T.2.
 38. L.V. Odessa. Marino Faliero (la sera del 22 giugno) / L.V. // Il Pirata. – 1840. – № 3. – 10 luglio.
 39. Notizie recenti da Odessa // Il corriere dei teatri. – 1839. – № 78. – 28 settembre.
 40. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1842. – № 27. – 2 aprile.
 41. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1842. – № 62. – 3 agosto.
 42. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1842. – № 100. – 14 dicembre.
 43. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1843. – № 25. – 29 marzo.
 44. Odessa // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1843. – № 78. – 30 settembre.
 45. Odessa // Glissons, n'appuyons pas. – 1839. – № 62. – 3 agosto.
 46. Odessa // Il corriere dei teatri. – 1838. – № 79. – 3 ottobre.
 47. Odessa // Il Pirata. – 1840. – № 48. – 15 dicembre.
 48. Odessa // Il Pirata. – 1841. – № 102. – 22 giugno.
 49. Odessa // Il Pirata. – 1841. – № 74. – 16 marzo.
 50. Odessa // Il Pirata. – 1841. – № 94. – 25 maggio.
 51. Odessa // Il Pirata. – 1842. – № 31. – 14 ottobre.
 52. Odessa // Il Pirata. – 1842. – № 32. – 18 ottobre.
 53. Odessa // Il Pirata. – 1842. – № 70. – 1 marzo.
 54. Odessa // Il Pirata. – 1842. – № 9. – 29 luglio.
 55. Odessa // La Fama. – 1839. – № 74. – 31 giugno.

56. Odessa // Teatri, arti e letteratura. – 1841. – Т. 35. – № 892. – 27 marzo.
57. Odessa, 1° marzo 1839 // Teatri, arti e letteratura. – 1839. – Т. 31. – № 787. – 28 marzo.
58. Odessa. Beneficiata della Galzerani-Battaglia // Il Pirata. – 1841. – № 44. – 30 novembre.
59. Odessa. I Puritani // Il Pirata. – 1842. – № 54. – 4 gennaio.
60. Odessa. La Norma // Il Pirata. – 1842. – № 48. – 13 dicembre.
61. Odessa. La Parisina. Marino Faliero // Il Pirata. – 1841. – № 11. – 6 agosto.
62. Odessa. Lucrezia Borgia // Il Pirata. – 1843. – № 51. – 27 dicembre.
63. Prospetto delle compagnie di canto e di ballo, drammatiche, acrobatiche e di equitazione, che occuperanno nel carnevale 1839-40 i teatri d'Italia e alcuni dell'Estero // Glissons, n'appuyons pas. – 1839. – № 102. – 31 dicembre.
64. R. Одесский театр. Краткий обзор прошедшего театрального года / R. // Одесский вестник. – 1844. – №26-27. – 1 апреля.
65. Scritture dell'agenzia Cirelli // Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali. – 1842. – № 76. – 21 settembre.
66. Supplemento // Il Pirata. – 1843. – № 51. – 25 dicembre.
67. T.K. Odessa / T.K. // Il Pirata. – 1841. – № 50. – 21 dicembre.
68. Ultime notizie. Odessa // Glissons, n'appuyons pas. – 1840. – № 65. – 12 agosto.
69. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1840. – № 75. – 17 marzo.
70. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1841. – № 2. – 6 luglio.
71. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1841. – № 20. – 7 settembre.
72. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1842. – № 34. – 25 ottobre.
73. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1843. – № 19. – 2 settembre.
74. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1843. – № 2. – 7 luglio.
75. Un po' di tutto // Il Pirata. – 1843. – № 26. – 27 settembre.
76. V. Odessa / V. // Il Pirata. – 1841. – № 97. – 4 giugno.

Рассмотрена деятельность итальянской антрепризы О. Сарато – Д. Маринковича в городском театре Одессы в системе ее внутренних и внешних связей. Показаны особенности этой антрепризы в контексте истории организации театрального дела в Одессе, выявлена специфика зарубежного ангажемента артистов и музыкантов в Италии. Отдельное внимание уделено анализу репертуара и репертуарной политики театра, изучению исполнительской практики итальянских оперных артистов, а также общественно-культурного резонанса от их сценической деятельности. Привлечение источников иностранного происхождения способствовало рассмотрению культурно-художественной и организационной составляющей названной антрепризы в контексте соответствующих традиций музыкально-театральной жизни в самой Италии.

Ключевые слова: итальянская опера Одессы, музыкально-театральная жизнь, антреприза О. Сарато – Д. Маринковича, итальянские оперные певцы, оперный репертуар.

The Italian enterprise of O. Sarato – D. Marinkovich activity at the city theatre of Odessa in the system of its internal and external relations has been considered. This enterprise features in a context of the theatrical business in Odessa organization history have been shown, the specificity of artistes' and musicians' foreign engagement from Italy has been revealed. The particular attention has been paid to the repertoire and the repertoire politics in the theatre analysis, to Italian opera singers' performing practice, and also to social and cultural resonance from their scenic activity. The sources of foreign origin attracting helped author to investigate the cultural-art and organizational components called enterprise in a context of corresponding traditions of musically-theatrical life in Italy.

Keywords: Odessa Italian opera, musically-theatrical life, O. Sarato – D. Marinkovich enterprise, Italian opera singers, opera repertoire.

УДК 781.2.1

Ірина П'ятницька-Позднякова

МУЗИЧНЕ ТА ВЕРБАЛЬНЕ МОВЛЕННЯ: ВІД РЕТРОСПЕКЦІЇ ДО СУЧАСНОГО ДИСКУРСУ

У статті досліджено генезу проблематики спорідненості музичного та вербального мовлення на матеріалі наукових розвідок видатних діячів культури XIX – початку XX ст. З'акцентовано увагу на працях видатних діячів філософської та культурологічної думки минулого, де піднімалися питання взаємозв'язку між музичним та вербальним мовленням. Проаналізовано наукові праці, що стали своєрідним підґрунтям дослідження музичного мовлення та визначили подальший вектор заявленої проблематики.

Ключові слова: мова, музичне мовлення, вербальне мовлення, мовний код, смислоутворення.

Актуальність проблеми у загальному вигляді. Аналіз спорідненості музичної мови з вербальною в аспекті їх взаємообумовленості та взаємовпливу має свою генезу та різні аспекти вивчення, діапазон яких представлений ґрунтовними теоретичними дослідженнями філософського, лінгвістичного та музикознавчого напрямів. Походження мелодії з мовленнєвої інтонації має тісний зв'язок із кристалізацією вербальних характеристик в надрах архетипів етнокультури та пов'язаний зі становленням музично-мовної свідомості індивіда, як відображенням його інтонаційної сутності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми. Проблематика спорідненості вербального мовлення з музичним в її екстраполяції на мовну особистість набула ґрунтовного осмислення в сучасній лінгвістиці, що знайшло своє відображення у дослідженні полі та ідеолектної особистості (В. П. Нерознак), етносемантичної особистості (С. Г. Воркачев), елітної мовної особистості (О. Б. Сіроткіна, Т. В. Кочеткова), семіологічної особистості (А. Б. Баранов), мовної та мовленнєвої особистості (Ю. Є. Прохоров, Л. П. Клобукова), порівнянні мовної особистості західної та східної культур (Т. Н. Снітко), емоційної особистості (В. І. Шаховський) та багатьох інших ракурсах. Попри таку строкатість різних теоретичних концепцій, в них висловлено домінуючу ідею про формування індивідуального через внутрішнє відношення до мови, через становлення особистісних мовних смислів на основі сформованих соціальних явищ. У такому розумінні індивідуальна творча особистість є складовою загального процесу формування мовленнєвих конструкцій. Саме завдяки реконструкції особистісного інтонаційного мовлення окремих творчих практик, усвідомлення особливостей музично-мовної свідомості та індивідуального інтонування особистості, можна реконструювати інтонаційно-мовленнєвий контекст конкретного музичного континууму, визначити основні (пріоритетні) напрямки в його розвитку.

Вербальне мовлення утворило у соціально-комунікативному досвіді людства універсальні граматичні та лексичні механізми поєднання афективної, оцінної та репрезентативної функцій мовленнєвого висловлювання. Поширені у вербальній мовленнєвій практиці інтонації ствердження, повідомлення, співставлення, інтонації волюнтаривного характеру (попередження, прохання, заперечення та ін.) несуть образно-змістовну функцію та досить широко представлені у музичному мовленні.

Спираючись на праці видатних представників наукової думки XIX початку XX ст., нами було зроблено спробу ретроспективного аналізу спорідненості музичного мовлення із вербальним, що і визначило *мету даної статті*. Зауважимо, що ґрунтовні дослідження музикознавчого напрямку, представлені науковими працями Б. Асаф'єва, М. Арановського, Л. Березовчук, М. Бонфельда, І. Волкової, Б. Гаспарова, В. Гошовського, О. Козаренка, Ю. Кон, В. Медушевського, Є. Назайкінського, О. Сокола, О. Сохор, Г. Тараєвої, В. Холопової, Т. Чередниченко, С. Шипа та багатьох інших завідома не враховано в даному дослідженні, оскільки цей аспект розкрито в інших статтях автора.

Вклад основного матеріалу дослідження. Вже у працях Ж. Ж. Руссо було з'акцентовано увагу на аналогію між синтаксисом вербальної мови та музичним ритмом, як одним з важливих інтонаційних засобів музичного синтаксису, що слугує не тільки для розрізнення, а й для поєднання усіх елементів музичного мовлення в єдине ціле. «...Ритм для мелодии составляет приблизительно то же, что синтаксис для речи: именно он связывает слова, расчленяет фразы, придает смысл и единство целому» [11, с.254]. Дослідник вважав, що ритми вокальної музики могли народитися з різних манер скандування у процесі мовлення, що походять з трьох видів наголосу – граматичного, патетичного і логічного, де останній є найбільш близьким до музики як мови почуттів.

У трактаті «Опыт о происхождении языков» Ж. Ж. Руссо розробляє тезис про зв'язок мелодії з інтонацією вербальної мови. Саме мелодія, на думку дослідника, уподібнюється модуляціям голосу, звучанню мови та її зворотів, виражає душевні поштовхи. Зображуючи звуки голосу музика стає красномовною, ораторською, а голос уподібнюється розмовним наголосам, саме тому вивчення різних мовленнєвих наголосів і повинно, з точки зору дослідника, скласти основне завдання музиканта. Роздуми Ж. Ж. Руссо про мовленнєву основу музики спираються на просвітительську естетику про «подражание природе», але акцент її переноситься на функцію виразності мистецтва. Уподібнюючись мовленню музика виражає почуття і саме в цьому Ж. Ж. Руссо бачить її силу.

Ж. Ж. Руссо вперше розглянув «природний воль» як джерело дискретної мови та висловив думку про те, що першими словам були комунікативні одиниці. У праці «Роздуми про походження основних законів» (1754) дослідник зробив спробу розкрити генезу вербальної мови, але не побачив взаємозв'язку між переходом від «природних воплей» до жестів, а від них до артикульованого мовлення.

У праці «Опыт о происхождении языков» (1761) дослідник досить ґрунтовно виклав свої уявлення про характер первісної мови, яка вражає образністю та поетичністю. Він вважав, що першими виразами були тропи, тому мовлення більш нагадувало спів у поетичній формі, а вже потім люди навчилися мислити, знаходити смисл слів. Власне, цими гіпотезами Ж. Ж. Руссо ускладнив своє завдання з'ясувати процес домовленості між людьми про образне значення слів, оскільки воно є більш складним, на відміну від прямого значення. З точки зору Ж. Ж. Руссо є сенс вивчати лінгвістику та музику в їх взаємозв'язку, адже розвиток мови вербальної має схожий вектор із мовою музичною: «Что же касается музыки, то, кажется, ни одна форма выражения чувств не способна лучше опровергнуть теорию Декарта, противопоставлявшего материальное духовному, разум – телесной субстанции. Музыка – это абстрактная система и противоположностей и сходств; она оказывает на слушателя двойное воздействие; во-первых, меняется соотношение между моим «я» и «другим» во мне, потому что, когда я слушаю музыку, я слышу самого через неё; во-вторых, меняется соотношение между разумом и телесной субстанцией – ведь музыка живёт внутри меня» [8, с. 24]. Наукові розвідки Ж. Ж. Руссо, в яких піднімалася проблематика спорідненості двох систем мовлення, хоча і не були представлені у вигляді цілісної наукової теорії, все ж являли собою унікальне явище, оскільки підготували міцне підґрунтя для подальшого теоретичного дослідження теорії мови.

Позицію спорідненості вербальної та музичної мов у своїх працях декларував Д. Дідро [5, с. 175], стверджуючи, що у звичайній мові ми прагнемо відобразити ряд ідей та образів, що полягають у мовленні яка сприймається, а керуємося тільки знаком та почуттям, оскільки без подібного скорочення неможливе спілкування: «Как обычной речи, так и искусству, присуще противоречие между необходимостью выразить и сообщить индивидуальное, с одной стороны, и общей природой языка – с другой. Всякий говорит так, как чувствует, он является собой, и только самим собой, тогда как идея и выражение ее делают его схожим с другими» [5, с. 370].

Дослідник вважав, що кількість слів хоча і обмежена, але кількість відтінків у живому людському мовленні безкінечна, а їх розмаїття є для музиканта джерелом натхнення [5, с. 336-337]. У мові музичній, з точки зору Д. Дідро, «мова відтінків» є зрозумілою тому, що в ній міститься загальна мовна основа: «Именно разнообразие оттенков восполняет скудость наших слов и нарушает часто общность впечатлений» [5, с. 370]. Дослідник вважав, що коли маємо справу з мистецтвом і поезією, то використовуємо уяву, першообрази знакового мовлення, що опосередковано існують в архетипічних структурах, мовних кодах та характеризуються просодичністю інтонування, первісністю відчуттів

Філософське обґрунтування природи інтонування через типи звукорядів, формування яких залежить від факторів соціальної етики, що допускає, або не допускає хроматику, виводив один із засновників соціології Макс Вебер: «Пентатоника очень часто совмещается с тем, что по соображениям музыкального «этоса» избегает полутоновых ходов. Отсюда заключали, что избегать полутонов есть музыкальный стимул пентатоники. Однако хроматика в одинаковой степени антипатична и древней церкви, и древним трагикам, и граждански-рациональному учению о музыке в конфуцианстве. «...» Впрочем, совсем не ясно, всегда ли пентатонные гаммы – самые древние, нередко они сосуществуют с чрезвычайно развитыми звукорядами» [3, с. 477]. Власне, в цьому висловлюванні анонсовано метод М. Вебера раціонального пояснення соціальних спрямувань різних суспільств у формуванні та закріпленні інтонаційних знаків і кодів. Завдяки цій теорії вектор подальшого дослідження мовної проблематики набуває мисленнєвої інверсії у напрямку вивчення процесів, що породжують інтонаційно-знакову реальність.

У подальшому, французькі філософи Ж. Ламетрі, К. А. Гельвецій та інші прагнули розвинути теорію мистецтва у напрямку характеристики «ясности стиля». У праці «Про людину» К. А. Гельвецій розмірковує над тим, що значення слів, які на його думку є суть знаки, впливає на саму ідею. Якщо ці знаки не зрозумілі, то й суть від цього не прояснюється. Саме тому мистецтво застосовує свої специфічні «абстрактні вислови», завдяки яким і відбувається процес його осягнення.

Естетика англійського Просвітництва у працях Ф. Бекона також піднімала питання аналізу різних видів мистецтва з точки зору знакової теорії (семіотичний аспект). Зокрема, Ф. Бекон розрізняв два плани дослідження знаків мистецтва: план змісту (він його називав «сміслом», «значенням») та план вираження («викладення форми») [2, с. 330-331]. З точки зору дослідника розуміння поезії може сприйматися: «з точки зору вербального вираження», де вона являє собою певний рід мовлення, «певну форму вираження» [2, с. 184], або «з точки зору її змісту». В силу емпірично-практичного підходу до проблем мови Ф. Бекон приділяв багато уваги тому аспекту, який він називав «мудрістю повідомлення», прагнучи виявити аналогії між «словами і речами» й дослідити як саме потрібно сприймати «почуття і думки розуму» [2, с. 334]. Прагматичні завдання, які він ставив перед мистецтвом риторики, у більшості своїй відносяться і до мистецтва музичного.

Англійський філософ та соціолог Г. Спенсер також вважав, що музика народжується зі звуків афективно-збудженого мовлення «як найбільш органічного у вираженні інтенсивно пережитих почуттів та різних емоційних станів» [12, с.161-175].

Досить ґрунтовними розробками мовленнєвої проблематики були лінгвістичні праці празької школи, що мала на меті розширити інтертекстуальне поле досліджень мови як соціального явища. Зокрема, у працях Р. Якобсона [I] мова мислилася як відкрита для суб'єкта, мовлення та культури функціонально-знакова система, а запропонований ним ракурс аналізу мови дозволив розглянути лінгвістичні проблеми у семіотичному контексті. Основні позиції представників празького напрямку були резюмовані в «Тезисах» [II], мета яких полягала у виявленні проблем розвитку мови в контексті взаємозв'язку зі слов'янськими мовами.

Розмірковуючи про природу вербальних та музичних знаків Р. Якобсон акцентував увагу на «універсальності музики» та «фундаментальній ролі речі в человеческой культурі» [13, с. 84] та визначав знак як найбільш адекватний для аналізу одиниць інтонування. Дослідник підкреслював, що говорити про смислоутворення у вербальній мові на рівні структури відносно не складно, адже мова є система, що існує до суб'єкта та незалежно від нього. Проте, коли вона реалізується в системі мовлення, то з'являється суб'єктивний аспект, оскільки у мовленні кожного разу утворюються нові смисли, що походять з цієї системи мови, але набувають індивідуальних рис мовця, при цьому під смислом розумів інтерсуб'єктивне явище, притаманне певному звуку мовлення відносно мови.

Цей тезис у подальшому набув розвитку в праці В. Матезіуса «Мова і стиль» (1942), де вперше піднімалося питання співвідношення між мовою та дійсністю: «...каждому языку и каждой эпохе свойственны свои собственные средства выражения, отличающиеся от аналогичных средств другого языка и другой эпохи не только внешним видом – формой, но и смысловым содержанием и эмоциональной окраской. Каждый язык, воспринимая действительность по-своему, оформляет её в соответствии со своей собственной системой знаков. Поэтому каждый язык весьма оригинален в отражении действительности и содержит в себе немало особенностей, которые нельзя воспроизвести в каком-либо другом языке» [9, с. 55]. Таке розуміння більше характеризує мовлення художнє (поетичне), де кожен новий контекст звучання поетичного слова актуалізує його нові значення. Позиція В. Матезіуса є близькою до розуміння поетичної мови О. Потебні, який наголошував про потенційність мовних явищ в різних контекстах, де важливості набувають як звучання, так і значення.

Отже, у багатьох дослідженнях XIX – поч. XX ст. акцентувалося на тому, що вербальне мовлення в основі своїй інтонаційне, а феномен інтонування є віддзеркаленням афективних явищ, реакцій на смисл висловленого, в якому формуються інтонаційні коди (знаки), що набувають архетипічних форм. У процесі музичного мовлення також функціонують інтонаційні знаки як архетипічні конструкції, що віддзеркалюють мовний рівень свідомості певної культури. Тобто, музична інтонація несе не тільки суто музичну, а й соціальну інформацію, але виявлену суто музичними засобами. Саме в архетипічних інтонаціях відбувається накопичення, кристалізація та подальша інтонаційна ідентичність певної культури. Усвідомлення та перетоплення цих архетипічних інтонацій в індивідуальній свідомості дає поштовх процесу творчості, в якій сконденсовано і соціальний досвід поколінь, і власне бачення та відчуття.

Застосування поняття «архетип» для опису процесу інтонування є прийнятним, адже він розгортається у часі, є процесуальним, динамічним утворенням. Характеризується цей процес бінарними опозиціями (напруга / згасання; структурованість / відкритість структури; динаміка / статика тощо), що забезпечують його семантичну змістовність та дискретність. Архетипи

мають узагальнені смисли та пов'язані з конкретним культурним середовищем як першообрази колективного несвідомого. Попри свою узагальненість архетипи набувають емоційного забарвлення та здатні впливати на особистість на підсвідомому рівні.

В архетипічних інтонаціях (протоінтонаціях за В. Медушевським), віддзеркалюються афективні переживання, що закріплюються в універсальних музичної мови (ранньо фольклорний глісандуючий мелос, ладові поспівки, знаменний розспів тощо). На їх основі утворюються знаково-символічні структури, що є своєрідними музичними формулами, які реалізуються в контексті музичного мовлення. Музично-мовленнєва свідомість певного соціуму активно сприймає та перетоплює в інтонаційному мисленні архетипічні формули, постійно оновлює знаково-символічний шар інтонацій завдяки культурним практикам, індивідуальній композиторській творчості, інноваційним запозиченням, що оформлюються в знаково-символічні конструкції музичної мови, зі своїм синтаксисом, граматиками, стилістичними особливостями тощо.

У подальшому проблематика спорідненості вербального мовлення з музичним дозволила рефлексувати в інші сфери наукового знання та відкривати зв'язки та взаємообумовленості між дискурсами. Так, філософія постструктуралізму уподібнює самосвідомість особистості та її мовну свідомість текстам різного характеру, що складають світ культури. Домінуючою у цьому процесі є роль мови в становленні та розвитку особистості, що доповнюється відповідно до теорії М. Хомського «універсальними граматиками». Тобто саме мова, її граматика та енергії формують мовну свідомість особистості, що корінням своїм сягає сфери музичної природи смислоутворення.

Висновки. У процесі мовленнєвої діяльності беруть участь вербальні та невербальні типи мислення, одиницями якого є інтонаційні моделі індивідуальної свідомості, завдяки чому відбувається експлікація особистісних смислів оформлених у звукоформи. В такому контексті своєрідним етнокультурним концептом стає музично-мовна особистість, в якій акумулюється мисленнєвий досвід певного історико-культурного часу. Відображення глибинного рівня мисленнєвих процесів відбувається за допомогою інтонаційних структур, що дозволяє говорити про наявність музично-мовного шару свідомості, де відбувається народження різнорівневих інтонаційних знаків як на загально-культурному рівні (архетипічні інтонації) так і на особистісно-індивідуальному (інтонаційні знаки та символи).

В музично-мовній свідомості конкретної культури формуються інтонаційно-семіотичні знаки, що відображаються в інтонаціях вербального мовлення та є своєрідними інтонаційними архетипами, де у сконцентрованому вигляді відображено музично-знаковий образ культури. Відбувається своєрідна кристалізація інтонаційно-смилових зв'язків між суб'єктивним, внутрішнім світом особистості та звуковою картиною світу. Це дає підстави стверджувати, що вербально-мовне мислення та музичне інтонування є спільними процесами, в яких формується мовлення з його просодією та образністю, де на рівні свідомості та її інтонаційного прояву відбувається процес кристалізації форм музичної інтонації.

Примітки

[I]. Р. Якобсон вперше познайомився з семіотичними ідеями Ф. де Соссюра під час засідання діалектологічної комісії Академії наук, навесні 1917 р., де було зроблено доклад по теорії мови Соссюра С. Карцевським. Це свідчить про відкритість наукових позицій, розповсюдження наукових ідей Сам С. Карцевський у 1923 р. заснував ж/л «Русская школа за рубежом» та стає його редактором, а у 1925 р. переїздить у Женеву, де у 1940 р. стає засновником та віце-головою Женевського лінгвістичного товариства.

[II] Тези були надруковані до I-го конгресу славистів у Празі в 1929 р. та мали на меті дослідження мови як цілісного культурного феномену, що має різні типи зв'язків. Тезиси були представлені у дев'яти частинах, але об'єднані проблемним полем пошуку, де серед головних завдань був аналіз мови як функціональної системи з позицій синхронічного, діахронічного та порівняльного методів. Серед основних завдань було вивчення слов'янських мов та їх функцій, проблем фонетичної та фонологічної транскрипції в слов'янських мовах, дослідження проблем слов'янської лексикографії, розкриття значення функціональної лінгвістики для культури та критики слов'янських мов.

1. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней / Базен Ж. – М. : Культура, 1994 – 528 с.
2. Бэкон Фр. Сочинения / Фр. Бэкон // Философское наследие – М. : Мысль, 1971-1972. – Т.1 – 590 с.

3. Вебер М. Рациональные и социологические основания музыки / М. Вебер // Избранное. Образ общества. – М. : Юрист, 1994 – 704 с.
4. Дидро Д. Искусство. Салон 1767 года / Д. Дидро // Собр. соч. – Т. VI. – М. : ОГИЗ Гос. изд. худож. лит-ры, 1946 – 608 с.
5. Дидро Д. Собрание сочинений : в 10 т. / Д. Дидро – М. : Гослитиздат – Т. VII – 420 с.
6. Кассирер Э. Философия символических форм / Язык. Университетская книга – М. ; СПб, 2001. – Т. 1. – 271 с.
7. Ламетри Ж. Сочинения / «Человек-машина» / Ламетри Ж. – М. : Мысль, 1976 – 551 с.
8. Леви-Строс К. Структурная антропология / К. Леви-Строс – М. : ИД «Флюид», 2006. – 399 с.
9. Матезиус В. Язык и стиль // В. Матезиус. Избранные труды по языкознанию. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 232 с.
10. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / В. П. Шестаков, Н. Г. Шахназарова – М. : Музыка, 1971 – 688 с.
11. Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. // Статьи, высказывания, отрывки из произведений под ред. Берковского Н. Я. – М. : Изд. Искусство, 1959 – 296 с.
12. Спенсер Г. Собрание сочинений в 7 т. / Г. Спенсер. Происхождение и деятельность музыки / пер. под ред. Н. Л. Тиблена. – СПб. : Изд. Н. Л. Тиблен, 1866. – Т. II. – 463 с.
13. Якобсон Р. О. К вопросу о зрительных и слуховых знаках / Р. О. Якобсон // Искусствометрия: методы точных наук и семиотики / под. ред. Ю. М. Лотман, В. М. Петров. – Изд. 4-е. – М. : Книжный дом «Либроком», 2009 – 368 с.
14. Smullyan, Arthur Francis . On the psychological approach to the problems of the British empiricists and sign language / Charles Morris, Signs, Language, and Behavior // J. Symbolic Logic Volume 12, Issue 2, 2007, p.49-51. – <http://projecteuclid.org/euclid.jsl/1183395234>.

В статье исследована проблематика родства музыкальной и вербальной речи на материале научных работ выдающихся деятелей культуры XIX ст. Акцентируется внимание на исследованиях выдающихся деятелей философской и культурологической мысли прошлого, где поднимались вопросы взаимосвязи между музыкальной и вербальной речью. Проанализированы научные труды, которые стали своеобразным фундаментом исследования музыкального языка и определили дальнейший вектор в исследовании заявленной проблематики.

Ключевые слова: язык, музыкальная речь, вербальная речь, языковой код, смыслообразование.

This paper deals with the problems of kinship of musical and verbal speech on the material of scientific works of great artists of the XIX century. The attention is paid to the researches of prominent figures of the philosophical and cultural ideas of the past, where questions about the relationship between music and verbal speech were raised. The author reviewed the scientific papers that have become a kind of foundation for the study of musical language and identified further vector in the study of stated problems.

Keywords: language, musical speech, verbal speech, language code, sense formation.

УДК 792.2 (476.5)

Natallia Valantsevich

ADAPTION OF UKRAINIAN THEATER EXPERIENCE IN BELARUSIAN THEATER IN THE XIX – EARLY XX CENTURY

The article defines the story of acquaintance of public and theatrical figures of Belarus with the peculiar properties of Ukrainian theater in the XIX – early XX century. Based on a wealth of factual material, the author reveals the peculiarities of Ukrainian stage of practice, most influenced the development of the Belarussian national theater, in particular, the genre and thematic focus of the repertoire, ensemble performance and emotion, folk flavor, melodic language, saturation of action song and dance elements, the synthesis of painting and music clearance.

Keywords: *Ukrainian theater, the Belarussian theater, the interaction of cultures, synthetical works, drama, stage practice.*

Fundamental researches on the history of the Belarussian theater have analyzed the repertoire and performing skills of many theater companies, which performed in the largest cities of Belarus in the XIX – early XX century [4; 7; 13; 14]. Relying on extensive factual materials, we can determine how the performances of Ukrainian companies influenced the establishment and development of the national theater in the period under analysis and solve the problem of how the adaptation of stage experience by other nations was manifested in the formalist components of Belarussian theatrical productions.

Since the mid-1840's, as part of a theater reform in Belarus, there was a gradual transition to the Russian-speaking theater, and Polish actors, who mostly performed in Belarussian cities, solved the problem of lack of original Russian and translated plays by referring to the Ukrainian drama. In particular, theaters in the Belarussian provinces presented a comic opera in two acts *Natalka Poltavka* (a box-office hit) and a vaudeville in one act *Moskal'-charivnyk (The Muscovite-Sorcerer)* (with one of the main characters speaking Russian) by Ivan Kotliarevsky, comedies *Shel'menko-denshchik (Shelmenko, the Orderly)*, *Shel'menko, volostnoi pysar (Shelmenko, the District Scribe)* and *Svatania na Honcharivtsi (Matchmaking in Honcharivka)* by Hryhory Kvitka-Osnovyanenko (companies of Ya. Chekhovich, I. Fedzetski, V. Drozdowski, etc.) [9, pp. 34-48]. In the 1850's, entrepreneurs most often included Kotliarevsky's *Natalka Poltavka* and *Moskal'-charivnyk (The Muscovite-Sorcerer)* in the repertoire of companies performing during fairs. Some vivid examples are short roadshows in Ludza and Rēzekne (Vitebsk province) [10, pp. 2-16], as well as in Zelva and Svislač (Hrodna province) [6, p. 18].

Considering the fact that after the rebellion of 1830-1831 local authorities on the Belarussian territory were instructed «to allow performances only after consideration of each play separately, lest nothing objectionable or obscene, and especially in the political sense, can be found in them» [11, p. 20], the inclusion of Ukrainian works (plays, and variety entertainment songs) indicates a high level of their moral values.

Obviously, the performances in the Ukrainian language were very close to the Belarussian perception with their emotions and restoration of the national flavor. Unlike other performances of Polish (and later Russian) companies with many vocal and dance scenes, Ukrainian-language theatrical works awakened interest in folk life and the folk roots of art. This echoed the aspirations of understanding domestic national traditions in the Belarussian society. The first acquaintance with the Ukrainian theater coincided with the formation of national consciousness of Belarussians, introducing and learning folk creative heritage, which was of great interest to the society, while in the XIX century it was extremely difficult to produce plays dealing with issues of ethnic identity and understanding Belarussian traditions.

The closeness of cultures of the Belarussian and Ukrainian peoples was also manifested in the musical forms of folk theater and in the indigenous musicality and imagery that are typical of folklore, which was most clearly reflected in folk songs and rituals. As a proof of an organic mutual understanding of theatrical art of Belarussians and Ukrainians, a known domestic theater scholar U. Niafiud quotes the lines of a poem by Yanka Luchyna dedicated to Minsk in 1889 and 1891 tours by Starytsky's company:

«Thank you, brothers, dear sisters,
For your excellent folk songs,
For your rural speaking,
For the truth so bright, the truth so new!» [12, p. 12]

One can say that the Ukrainian plays with extensive music and dance scenes resembled the performances of Batleika theater, which was extremely popular at the time in Belarus, that, to a great extent, consisted of musical and dramatic episodes. Batleika performances were based on the principle of a sequential combination of various genres: a comedy scene was followed by a song, the song – by a satirical monolog, the monolog – by dancing, etc. [3, p. 21]. Therefore, a small band and choir were actively involved in the action. The latter uniquely combined the role of a narrator and, at the same time, (if needed) embodied from the first-person point of view the verbal score of a particular character. The repertoire of Ukrainian companies, just like Batleika performances, clearly manifested Slavic mentality, a rational world outlook with the leading role played by the folk «common sense», a unique national flavor, as well as sparkling folk humor inherent both in Belarusians and Ukrainians.

So far, there is no evidence of a direct impact of Ukrainian works on the form of domestic plays and performances of the first half of the XIX century. But comparing a comic opera *Idyllia (Peasant Woman)* by V. Dunin-Martsinkevich with Kotliarevsky's *Natalka Poltavka* helps see the typological similarity between them: both works depict rural life in typical circumstances of the time, the audience can see vivid images of Belarusians (or Ukrainians) belonging to different classes, the artistic structure of both works is imbued with elements of popular culture (sayings, proverbs, lyrical and comic-satirical songs), they emphasize the love theme, and the finals in both plays are similar.

Of course, almost the same characteristics can be given to French and Russian works of the same genre. However, *Natalka Poltavka* and *Idyllia (Peasant Woman)* demonstrate an exceptional strength of simplicity, truth and, most importantly, love for the people, which «from the authors' hearts switched to their works». This is not a coincidence. There are parallels in the life and work of I. Kotliarevsky and V. Dunin-Martsinkevich. Both came from the impoverished gentry, one worked as a teacher in gentry estates, the other bought a farm in Liucinka in 1840. Therefore, they had an opportunity to thoroughly study the language, life and customs, folk poetry, often disguised themselves to participate in folk meetings and games. I. Kotliarevsky became director of the theater in Poltava, while V. Dunin-Martsinkevich – organizer and director of a theater group.

In the second half of the XIX century, Ukrainian visiting companies, too, in a certain way, influenced the theatrical life of Belarus. Every summer, a few Ukrainian companies worked in the cities of the region. Their performances enjoyed great popularity among the audience. The audience could see the first-class works of Ukrainian classical and contemporary drama, and tried to transfer the samples of skillful acting to the amateur stage. For example, Starytsky's company toured in Minsk in 1889 and 1891, M. Krapivnytsky's theater performed here in 1892, 1893, 1898 and 1899. In Vitebsk, a large part of the public in the summer preferred performances on the stages of local gardens *Europe* and *Yelahi*, which were frequented by Ukrainian companies. In 1898, the city was visited by the Company of Russian and Ukrainian artists under the direction of A. Vitvitskaya. The eight performances shown during one week were marked by ensemble, «sincerity» of performing and Ukrainian flavor. Each time the critic praised the acting by Bobrov-Bondarenko: «He is a typical Leiba, a wonderful captain and lyricist, the actor simply lives on stage, and it comes to life with his appearance» [16, Nos. 46–49]. The makeup and costumes of Ukrainian actors starring in Marko Kropyvnytsky's *Dai sertsiu voliu, zavede v nevoliu (Give the Heart Freedom and It Will Lead You into Slavery)*, according to the reviewer, matched the performance in the best way [16, No. 47]. Thus, the mentioned productions of Ukrainian works reflected the tendencies of strengthening the realistic trend in repertoire practices.

The tour was almost immediately followed by yet another Russian company, the Company of Russian and Little Russian Artists under the leadership of Vasilenko and Sabinin. For a month, the public, despite the bad weather, came to the *Europe* garden. The repertoire was dominated by the works of Kropyvnytsky, Starytsky, Tohobochny, Manko, Zakharenko and Vanchenko. «The vehemence and passion of performance by Ukrainian actors» differed from the «calm, natural, exaggeration-free acting by Sabinina». Every time the critic focused on the performance of diverse roles, slashing fellow Dmytro, batman Fedot, deacon Akaki and landlord Epifan [16, Nos. 52–60]. Part of the works were full of melodramatic effects, others (*Midsummer Night, Crusaders For Dreams, or Cain and Abel* and *Jewish Vykrest, Bohdan Khmelnytsky* and *Taras Bul'ba*), in contrast to many stenciled

Ukrainian plays, had «no endless hopak or howling, they radiated the truth of life», they brightly displayed typical representatives of the Ukrainian village [16, Nos. 52–60].

At the end of the XIX century, a number of performances by the Ukrainian company of M. Matusin were shown on the stage of the Vitebsk Yacht Club. Those were the most famous works of Ukrainian drama, *A Zaporozhian Cossack Beyond the Danube*, *Natalka Poltavka*, *Midsummer Night* and *Nyashchasne kahanne*, which were again praised by the critic for a high level of artists' ensemble [15, Nos. 61; 72].

In the early XX century, the inclusion of Kropyvnytsky's plays *Po revizii* (*A revision*) and *Poshylys' u durni* (*They Made Fools of Themselves*) in the repertoire of the first Belarusian company led by Ihnat Buinitski did not appear a random choice. We cannot but agree with the opinion of the Belarusian theater scholar U. Niafiud who said that they were close in spirit and clear to the Belarusian audience. In fact, the images and events were perceived as born in the local soil. Therefore, it appeared so simple to replace in the translation Ukrainian names, city names, proverbs and sayings by Belarusian ones [12, pp. 48, 50]. A operetta *Poshylys' u durni* (*They Made Fools of Themselves*) is full of songs, which were fully used by I. Buinitski. In addition to singing and musical elements, the famous theatrical figure also included dances, which he himself performed with great skill.

During this period, due to a ban on Belarusian-language productions, many amateur clubs (following the example of Buinitski's company) started adapting Ukrainian plays. For example, in 1909 the peasants of the village of Klioniki, Hrodna province, performed in the town of Bielsk a play *Rozumnyj i Duren'* (*The Clever and The Fool*) by I. Karpenko-Kary. The selection of the dramatic work corresponded to the abilities of inexperienced performers. «The acting was very good, and everyone liked the comedy. Now they say in my village: «Although we are peasants, but we can read books and do the theater, just like the gentry and officials» [8, p. 4]. A year later, Hrodna theatergoers could see an amateur production of Kropyvnytsky's *Po revizii* (*A Revision*), and the play was «repeated on the following day due to the great success» [12, p. 101].

It should be noted that the familiarity with the Ukrainian theater culture strongly influenced the work of the actor and leader of the First Partnership of Belarusian Drama and Comedy Flaryian Zhdanovich. In his youth, he most of all he loved seeing Ukrainian artists play in Minsk. One might think that their performances *A Guest from Steppe*, *Death, and Happiness is on the Threshold*, *Hireling*, *Natalka Poltavka* fascinated him greatly [2, p. 12]. He became a big fan of the theater, and at the age of 18 he graduated from the Warsaw Drama School and began working in Polish companies. Interest in the Ukrainian theatrical art was manifested in his work in the period of activity of a drama club he founded: one of the first works put on in the village of Staroje Sialo near Minsk was Kropyvnytsky's comedy *A Revision*. In 1911, influenced by the performances of Buinitski's company, the amateur team led by Zhdanovich significantly increased its activity. The repertoire, in addition to Belarusian works, included another Ukrainian play *Gypsy Aza* by M. Starytsky, which, after being translated by the head of the group, ran under the name of *A House Outside the Village* [14, p. 408].

The work of another famous figure of the national theater, playwright, director and actor Uladzislau Halubok, who was the first in the country to receive the honorary title of People's Artist of the Byelorussian SSR, was also strongly influenced by the then Ukrainian theatrics.

A 14-year-old teenager was extraordinarily impressed by the play *Nyashchasne kahanne* performed by a Ukrainian company in Minsk in 1896. He saw a theatrical performance, in which the dramaturgical framework, the skillful acting of Maria Zankovetska and Leonid Manko, rich Ukrainian language, the ethnic background and the harmony of songs contributed to the overall concept of the work. It was not his first encounter with the theatrical art: since his childhood, he attended the performances of travelling groups and *Batleika* shows, he even worked with the props and performed small roles of boys [1, p. 10]. One might think that as a boy Halubok remembered the principles of Ukrainian performance, which he later actively used in his director's career: ensemble of the cast, a harmonious combination of scenic and musical design and performance skills.

In 1917, Halubok joined the First Company of Belarusian Drama and Comedy, where he worked as an actor, director and playwright. Most of his dramatic works are comedies and melodramas (just like most Ukrainian plays of the time). S. Biryła tells about the play *Raftsmen*: «If it is «passion», then it is «great passion», if it is suffering then the one that can turn the soul inside out in an ignorant, unsophisticated spectator, if it is humor, then the humor that made your ears red» [1, p. 100]. One can agree with the opinion of the Belarusian theater researcher A. Sabaleuski that U. Halubok created an original and unique theater, which followed the traditions of folk performing

arts, and passing the principles and techniques of the Ukrainian stage through the prism of the Belarusian national theater [14, p. 241]. It is no coincidence then that S. Biadulia stated in 1923 that U. Halubok «played Ukrainian Kropyvnytsky's role in Belarus» [1, p. 25].

Thus, in the conditions of the period, Ukrainian theater experience had an impact on the formation of the Belarusian stage art, and general trends of Ukrainian practices were specifically manifested in the national theater culture. Local spectators were introduced to the Ukrainian drama as early as in the first half of the XIX century. Since the 1880s, every summer, many Ukrainian companies worked in the cities of Belarus, which enjoyed great popularity among the public. Their performances were very close to the Belarusian perception (ensemble and emotionality of acting, national flavor, abundance in vocal and dance elements), they helped awaken interest in the folk roots of art. Therefore, such contacts with Ukrainian culture – from sporadic relations to constant interaction – were a significant factor in the development of the national scenic forms of Belarus in the XIX – early XX century.

1. Atroshchanka A. Flaryian Zhdanovich: Biographical sketch / A. Atroshchanka. – Minsk : Science and Technology; 1972. 132 p.
2. Atroshchanka A. Uladislau Halubok / A. Atroshchanka. – Minsk : Science and Technology; 1969. 148 p.
3. Baryshau H. The Belarusian folk theater of Batleika and its relationship with the Russian Vertep and the Polish Szopka / Baryshau H, Sannikau A. – Minsk : Publishing House of the Academy of Sciences of the Byelorussian SSR; 1963. 42 p.
4. Belarusians. V. 13. Performing arts / Smolski RB [et al.]; scientific Ed. Lakotka A; Editorial Board: Yarmalinskaya VM [et al.]; The National Academy of Sciences of Belarus, the Kandrat Krapiva Institute of Arts, Ethnography and Folklore. – Minsk : Belarusian Science; 2012. 758 p.
5. Dunin-Martsinkevich V. Selected Works / Dunin-Martsinkevich V; Compiled, comments by Y. Yanushkevich. – Minsk : Mastatskaya Litaratura; 2001. 239 p.
6. Yendrykhouski Z. Artists of the Vilnius theater in Hrodna region // Mastatstva Belarusi. – 1990. – No. 11. – P. 17–21.
7. History of Belarusian theater: In 3 vol. / The Academy of Sciences of the Byelorussian SSR. Institute of Art, Ethnography and Folklore. – Minsk : Science and Technology; 1983–1987. V. 1: The Belarusian theater from its origins until October 1917; 1983. 496 p.
8. Nasha Niva. 1909; October 1st; pp. 3–4.
9. National history archive of Belarus. Fund 1,297; Inv. 1; Entry 22,373.
10. National history archive of Belarus. Fund 1,430, Inv. 1, Entry 22,088.
11. National history archive of Belarus w Hrodna. Fund 1, Inv. 10, Entry 1,512.
12. Niafiud UI. Ihnat Buinitski, the father of the Belarusian theater: through the eyes of contemporaries and in the memory of descendants / Niafiud UI. Minsk: Science and Technology; 1991. 124 p.
13. Pashkin YA. Russian drama theater of Belarus in the XIX century / Pashkin YA; Ed. By Niafiud UI. Minsk: Science and Technology; 1980. 216 p.
14. Theatric Belarus: Encyclopedia: In 2 v. / Ed. by Sabaleuski AV. Minsk: Belarusian Encyclopedia, 2002–2003. Volume 1: A–K. / Editorial board: Pashkou HP (chief Ed.) et al. 568 p.
15. Vitebskiye gubernskiye vedomosti. Part informal. 1899. Nos. 61; 72.
16. Vitebskiy listok. 1898; No 46–60.

У статті автор розкриває історію знайомства публіки і театральних діячів Білорусі з особливостями українського театрального мистецтва в XIX – початку XX століття. Спираючись на багатий фактичний матеріал, автор виявляє особливості української сценічної практики, найбільш вплинули на розвиток національного білоруського театру, зокрема, жанрово-тематична спрямованість репертуару, ансамблевість і емоційність виконання, народний колорит, мелодійність мови, насиченість дії пісенними і танцювальними елементами, синтез живописного і музичного оформлення.

Ключові слова: українське театральне мистецтво, білоруське театральне мистецтво, взаємодія культур, синтетичність творів, драматургія, сценічна практика.

В статье автор раскрывает историю знакомства публики и театральных деятелей Беларуси с особенностями украинского театрального искусства в XIX – начале XX века. Опираясь на богатый фактический материал, автор выявляет особенности украинской сценической практики, наиболее повлиявшие на развитие национального белорусского театра, в частности, жанрово-тематическая направленность репертуара, ансамблевость и эмоциональность исполнения, народный колорит, мелодичность языка, насыщенность действия песенными и танцевальными элементами, синтез живописного и музыкального оформления.

Ключевые слова: украинское театральное искусство, белорусское театральное искусство, взаимодействие культур, синтетичность произведений, драматургия, сценическая практика.

УДК 78.071.2; 314.743; 159.922.4

Ліда Курбанова

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ ПАВЛА МАЦЕНКА КРИЗЬ ПРИЗМУ ЕТНОПСИХОЛОГІЇ ТА ПЕРСОНОЛОГІЧНИХ ТЕОРІЙ ОСОБИСТОСТІ

В статті зроблено спробу окреслити психологічний портрет Павла Маценка, опираючись на базові теорії персонологічної психології особистості, а також розглянути його активну культуротворчу діяльність крізь призму етнопсихології.

Ключові слова: Павло Маценко, національна свідомість, ментальність, особистість, самоактуалізація, воля.

Павло Маценко (1897–1991) зробив значний внесок в українську музичну культуру діаспори як музикознавець, педагог, диригент, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, про що свідчить його багатий архів, композиторська творчість, публікації про нього діаспорних авторів І. Вовка, Н. Годованого-Штона, В. Климківа, О. Костюк, І. Мельника, М. Підкович [17], В. Ревуцького, С. Яременка [19], Д. Яремчука, які зібрані, відредаговані і опубліковані Василем Веригою у збірнику на пошану 90-літнього ювілею митця [15]. Згадує про нього у своєму історико-критичному огляді А. Рудницький. В Україні вперше внесок П. Маценка у розбудову української музичної культури діаспори знайшов висвітлення у монографії Г. Карась [4]. Однак, вказаними авторами не було зроблено аналітичного огляду психологічного портрету цього діяча музичної культури діаспори, що і зумовило наш інтерес до теми дослідження.

Значний внесок у розвиток етнопсихологічної думки зробили українські та російські вчені – Г. Сковорода, М. Костомаров, В. Антонович, В. Янів, П. Куліш, М. Данилевський. У 30-х – 70-х роках ХХ ст. етнопсихологію зарахували до буржуазних наук, тому свій внесок у цей період зробили науковці з української діаспори – Ф. Вовк, А. Княжинський, О. Кульчицький, Д. Чижевський, В. Янів та ін. З 70-х років етнопсихологічні дослідження активізувалися в Україні. Крім цього у сучасній етнопсихології виділяють декілька напрямів розвитку, а також різні типи підходу до проблематики. Серед них – М. Пірен, О. Лозова, О. Савицька, Л. Співак [18]. Що ж стосується персонологічних теорій особистості, то ми виокремили декілька основних, на нашу думку, досліджень видатних психологів А. Адлера, Е. Фромма, А. Маслоу [16].

Павло Маценко був непересічною творчою особистістю, залишивши багату творчу спадщину. Кожна його робота є цінним матеріалом для розвитку культури, освіти й виховання, для обґрунтування ваги митців української музики в минулому та сучасному. Тому актуально бачиться потреба повернення в науковий обіг значення особистості П. Маценка. *Мета роботи* – окреслити психологічний портрет митця крізь призму етнопсихології та персонологічних теорій особистості. Для її досягнення необхідно вирішити *наступні завдання*: виокремити питання національної свідомості у життєвому кредо митця та охарактеризувати цей пріоритет крізь призму етнопсихології; проаналізувати персонологічні теорії видатних психологів ХІХ – ХХ ст.; на основі аналізу провести паралелі із життям та творчістю Павла Маценка.

Опрацьовуючи життєвий та творчий шлях Павла Маценка, прослідковується його бажання до самореалізації у будь-яких ситуаціях. Потрібно навіть виокремити основні віхи його творчості, оскільки він був багатогранною особистістю та проявив себе як педагог, диригент, дослідник українського церковного співу, музично-громадський діяч та композитор.

Здобуття професійної освіти П. Маценком припадає на міжвоєнний період у Празі (1924-1929). Це навчання в Українському високому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова (класи композиції, сольного співу та диригування), а потім у Празькій музичній консерваторії (теорія композиції та співу). Паралельно він закінчує чеську «Школу високих педагогічних наук». У 1929-1931 рр. П. Маценко під керівництвом Ф. Штешка написав дисертацію «Склад та технічна будова мелодій Київського розспіву в Почаївському ірмології вид. 1775 року» і 1932 р. здобув звання доктора музично-педагогічних наук.

Диригентська діяльність. Починаючи з 1920 року Павло Маценко працює диригентом з різними хорами. Крім цього веде активне концертне життя. Це хори на Кіпрі та Болгарії, куди він потрапив за вимушеними життєвими обставинами (на Кіпрі – лікувався від тифу, а в Болгарії – важка фізична праця – Л. К.). З 1929 року П. Маценко працює вчителем в українській гімназії під Прагою та диригентом церковних та світських хорів, стає одним із субдиригентів «Українського Академічного Хору у Празі» (диригентом була Платоніда Щуровська-Россіневич). Наприкінці цього ж року його запрошено до Відня диригентом хором церкви Святої

Варвари та світським хором німців, якими він керуватиме до 1931 року. З 1936 року на запрошення Українського народного дому у Вінніпезі (Канада) П. Маценко переїжджає до Канади та працює як диригент та вчитель співу Рідної Школи (1936-1940). В цей час він здобуває славу доброго диригента, керуючи зведеними хорами на сценах Вінніпегу, а також у програмах СіБіСі, що транслювалися по усій країні.

Від 1940 року основними видами діяльності П. Маценка стають *педагогічна, публіцистична та наукова*.

Педагогічна діяльність Павла Маценка, яка почалася ще в Празі, продовжується в Канаді. З 1940 року П. Маценко був ініціатором та організатором українських Диригентсько-вчительських курсів, де був управителем та викладав диригування й інші музичні дисципліни. Спочатку вони відбулися у Торонто, а з 1941 перенесені у Вінніпег. Саме він став ініціатором запрошення на ці курси прославленого диригента Олександра Кошиця [13]. П. Маценко був промоутером «Вищих Освітніх Курсів» (перед цим вони мали назву Диригентсько-вчительські та Українські освітні курси) в 1943-1952 рр. З часу створення центрального Комітету українців Канади (КУК) 1940-1941 П. Маценко був секретарем, а потім головою Освітньо-видавничої комісії. Будучи ректором Інституту Святого Івана у Едмонтоні, він у 1959 році організовує курси схожі на Вищі освітні, а також диригує зведеними хорами на великих святах. З 1964 року П. Маценко продовжує педагогічну практику у Колегії Св. Володимира в Робліні, а також диригентську діяльність з хором церкви Святої Марії у Йорктоні

Серед різного роду занять П. Маценко знаходить час для *наукової діяльності*. Основною темою його зацікавлень є дослідження української церковної музики. Він пише і видає розвідки з українського церковного співу, а саме про його походження та значущість для історії української культури загалом, повертає імена різних мистецьких діячів. Так у його публіцистичній діяльності близько 500 статей, на різні теми, що стосуються української музичної культури. Він опрацював життя та творчість понад 100 персоналій [6]. Серед них імена Д. Борнянського, М. Березовського [9], С. Давидова [7], С. Дегтярева [8], О. Кошиця та багато ін. П. Маценко пише статті у кілька часописів та журналів у Канаді, Америці й Європі, працює співредактором часопису «Новий Шлях».

П. Маценко проявив себе також і як *композитор*. В основному це гармонізація церковного співу та укладення його на різну кількість голосів. Його оригінальний твір «Розлились пінні води» на слова Б. Лисянського був написаний 1938 року з нагоди 950-річчя Хрещення Руси-України. Він, на думку композитора С. Яременка, є одним із кращих творів П. Маценка: «Тут він виявив свій композиторський хист та вміння передавати музичними виражальними засобами зміст і характер тексту. Музична мова цього твору насичена забарвленнями української народної пісні...» [19, с. 75].

Павло Маценко обрав шлях служіння українській культурі. Своє «кredo» він окреслив так: «УТРИМАННЯ, ВІДРОДЖЕННЯ, ПІДНЕСЕННЯ української церковної музики, як душі українського народу...» [3, с. 19]. Саме ці слова є ключовими у становленні та розвитку психологічного портрету митця. Потрібно зауважити, що він завжди вболівав за національну культуру і намагався максимально виразити любов до всього українського у педагогічній, публіцистичній та громадській діяльності. Любов до церковної музики була закладена у його свідомість та характер, ще з дитинства. Характер особистості – складне психічне утворення, основою якого є інтегрована в сфері її спрямованості ієрархієзована система ставлень та вольові якості [16, с. 112]. Властивості характеру формуються і функціонують під вирішально-визначальним впливом соціальних та духовних чинників. Національний характер є поєднанням фізичних і духовних рис, які відрізняють одну націю від іншої [18, с. 66]. Національна свідомість – це сукупність соціальних, економічних, політичних, моральних, етичних, філософських, релігійних поглядів, норм поведінки, звичаїв і традицій, ціннісних орієнтацій та ідеалів, в яких виявляються особливості життєдіяльності націй та етносів [18, с. 75-76]. Її основою виступає національна самосвідомість (сукупність поглядів, знань, оцінок, ідеалів, що відображають специфічний зміст, рівень і особливості уявлень представників національної спільноти про минуле, сучасне і майбутнє свого розвитку, про місце та призначення серед інших спільнот і характер взаємовідносин з ними), що відображає ступінь засвоєння елементів загально-національної свідомості окремими представниками нації [18, с. 77]. Як доказ, національного світогляду П. Маценка можна додати один із етнопсихологічних аспектів особистості – етнічну ідентифікацію. Окрім досліджень українського церковного співу, свідченням його українськості, є його цикл «Розтра-

чені діаманти», що складається з ряду статей та розвідок про українських музичних діячів, імена яких, присвоїла собі Росія.

Крім цього, потрібно зазначити, що предметом вивчення етнопсихології є ментальність. Вона є цілісним проявом духовних напрямків, які не зводяться до суми форм суспільної свідомості (релігії, мистецтва), а виступають специфічним відображенням дійсності, що зумовлюється процесом життєдіяльності етносу в певному географічному, історичному та культурному просторах. Етнічна ментальність є системою образів, уявлень, які стимулюють і регулюють поведінку в даних культурних та соціальних умовах. Приклад української діаспори в Канаді засвідчує той факт, що представники етносу не «розчинилися» в іншому етносі, не втратили своєї національної специфіки, не перестали психологічно почувати себе українцями, завдяки ментальності [18, с. 62]. Ментальність та світорозуміння (менталітет) розвиваються під впливом внутрішніх та зовнішніх чинників. До внутрішніх належить: філогенетична спадковість (домінування емоцій та почуттів над волею та інтелектом у сприйнятті навколишньої дійсності); обсяг та глибина життєвого досвіду (з'являється в результаті процесу навчання, впливаючи на рівень самоактуалізації особистості); індивідуальні особливості психічних процесів: пам'ять, емоції, почуття, мислення, емпатія, воля (які інтегрують фізичний, інтелектуальний і духовний потенціал особистості); вчинкова активність індивіда (якщо індивід сам не включається в життєдіяльність групи, то процес розвитку його ментальності слабшає). Життєвий шлях Павла Маценка є яскравим прикладом впливу внутрішніх чинників ментальності. Вони перегукуються між собою і тому тяжко виділити домінуючу умову розвитку. Однак його активність у творчому та громадському житті діаспори дозволяють говорити про його індивідуальні особливості психічних процесів та глибину життєвого досвіду.

Першим зовнішнім чинником розвитку ментальності є *традиції родини*. Родина П. Маценка була співочою – батько служив при царському дворі у Санкт-Петербурзі, на досить високій посаді. Він був добрим музикантом й диригентом, знав досконало теорію музики. Мати любила співати. Хата Павла Маценка була «пристанищем» церкви. Уся його родина була дуже віддана Церкві. До неї люди горнулися самі, тому вона автоматично стала українською. Отже ще з малечку П. Маценко вивчав церковний спів, потім і теорію музики, всі способи теорії, як наше кийське знам'я [3]. Починаючи з дитинства, з тієї атмосфери, в якій ріс малий Павло, значення церкви було важливим. Власне його трепет перед українським музичним мистецтвом, а саме, церковною музикою, відіграв важливу роль у його наукових зацікавленнях. На думку вченого, церковна музика займає головне місце в житті українського народу. В ній закладена душа пра-пра-прабатьків. Саме тому, основним завданням молоді було пізнати рідну культуру через вивчення особливостей церковного співу. Людина є творінням культури і водночас її творцем. Воно відбувається в середовищі, яке окреслено як культурно-мистецьке.

Наступними чинниками є *форми та зміст взаємодії індивіда з: референтною групою* (реалізація себе у громаді в Чехії, Канаді); з первинним контактним колективом (культурно-мистецьке середовище розвитку особистості та навчання П. Маценка); педагогічним колективом навчально-виховного закладу (цей досвід відіграє важливу роль у створенні та проведенні Вищих вчительських курсів у Канаді); із засобами масової комунікації (робота П. Маценка у різних часописах та журналах, публікації статей на різну тематику). Як бачимо, значення ментальності у розвитку особистості, на прикладі життя доктора Маценка, є дуже важливим.

Національна самосвідомість відображає ступінь засвоєння елементів загально-національної свідомості окремими представниками нації. Виокремлюють два рівні національної самосвідомості: низький та високий. До другого відноситься – раціональне, глибоке усвідомлення національної належності (національна ідентичність). Остання складається з трьох компонентів: когнітивний – знання про національну спільноту та знання про себе як члена даної спільноти; емоційно-оцінний – національна самоповага чи зневага, національна гордість чи сором та ін.; поведінковий – відповідні дії та вчинки, що зумовлені двома попередньо згаданими компонентами. Доказом третього компоненту є його активність впродовж життя у різних сферах самореалізації. Когнітивний компонент – це його наукова діяльність, де він щоразу підкреслював емоційно-оцінний компонент. У своїй роботі П. Маценко завжди доводив, що він гордий за свою приналежність до українського народу. «... Кожний нарід має свою музику і свій духовний вияв, але такого глибокого, як наш, нема ніде...» [3, с. 21]. Розвиток національної самосвідомості передбачає появу національних почуттів: почуття любові до своєї Батьківщини, свого народу, національної культури і рідної мови; почуття причетності до долі свого народу,

своєї країни; почуття національної гордості чи національного невдоволення; готовності й волі до здійснення національної мети. Усі ці елементи представлені в рисах характеру особистості Павла Маценка.

Використовуючи такі методи персонології, як спостереження (за творчістю П. Маценка на основі документів), кореляційний аналіз (проаналізувавши опрацьований матеріал встановлювали наявність та кількісні показники типових, характерних взаємозв'язків між особистісними якостями), стратегію оцінки та самозвіту (на основі інтерв'ю з П. Маценком) та ознайомившись з персонологічними теоріями особистості, не можемо оминати вчення Зігмунда Фрейда. За ним психіка людини складається з трьох основних функціональних структур: *Id* («Воно»), *Ego* («Я»), *Super-Ego* («Над-Я») [16, с.164]. *Воно* – основна функціональна структура несвідомої сфери психіки людини, що керується принципом вдоволення без врахування моральних та інших соціальних мотивів. *Ego* – структура психіки людини, яка функціонує на рівні свідомості. Вона раціонально зважує і враховує реальні можливості суб'єкта та керується принципом реальності. *Super-Ego* – це моральні принципи і норми суб'єкта, на основі яких функціонують його сором та совість та усі утворення сфери спрямованості його психіки, де представлена його культурність та цивілізованість. Саме остання структура формується на ототожненні суб'єкта зі своїми батьками, педагогами та авторитетними особистостями. Так впродовж свого творчого життя Павло Маценко керувався кращими прикладами своїх вчителів та колег (батько, Ф. Стешко, П. Щуровська-Росіневич, О. Кошиць та ін.).

Поруч з теоріями З. Фрейда яскраво виділяється «індивідуальна психологія» за А. Адлером (1870-1937). Тут головна думка – особистість являє собою насамперед соціальну істоту, котра поза суспільством не може існувати. Особистість – це індивідуум, що самоутверджується в суспільстві [16, с.184]. Взагалі ця теорія є рівноцінна впливу культурно-мистецького середовища на формування особистості [1]. Особистість за Адлером має бути суб'єктом, що самовизначається за допомогою «творчої сили». Так, П. Маценко завжди знаходив сили для різного роду творчості. Він вів активну музично-громадську діяльність, навіть просвітницьку, що і дало можливість сьогодні говорити про його значення для української культури. «Індивідуальна психологія» має в собі сім положень (концептів), більшість з яких яскраво виражені у психологічному портреті П. Маценка. Перший концепт – почуття неповноцінності та його компенсація, що плавно переходить у другий – прагнення переважання, вершиною якого є прагнення досконалості. Цілком виправданий і зрозумілий зв'язок цих положень для кожної особистості, тому зупинятись на них не будемо. Прагнення досконалості є ключовим моментом до наступного концепту – стиль життя. За Адлером, це унікальне поєднання усталених форм, способів поведінки, звичок, котрі утворюють неповторну картину існування індивідуума. В основу стилю життя лягають початкові зусилля особистості, спрямовані на подолання перших двох концептів, ще у віці 4-5 років. Адлер підкреслював, що стиль життя кожного індивідуума є неповторний, але в його основі стоять два істотні виміри – «соціальний інтерес» та «ступені активності». Четвертий концепт – соціальний інтерес – це позитивне, співчутливе налаштування особистості щодо людей, яке виявляється у прагненні плідного співробітництва не тільки для особистої вигоди, а й спільного успіху. Науково-публіцистична діяльність П. Маценка є яскравим прикладом широті і прагнення зробити свій вагомий внесок у розбудову українського сакрального мистецтва за допомогою повернення імен заслужених діячів (цикл «Розтрачені діаманти» [7; 8; 9], створення конспекту та історії церковного співу [10; 12]). Головним стрижнем, п'ятим концептом, за теорією Адлера, є «Творче «Я». Саме воно визначає зміст, мету та стиль життя, що самовизначається, саморегулюється та самоорганізовується. Мабуть, це було основним поштовхом для П. Маценка, який прагнув реалізувати себе як диригент, педагог, науковець, дослідник української церковної музики, публіцист, активний громадський діяч та композитор. Творче «Я» розвивається з «творчої сили», на розвиток якої, на думку Адлера, помітно впливає шостий концепт – порядок народження. Останнє, сьоме, положення – фікційний фаталізм – де життєві кредо особистості, цінності та ідеали стають для неї об'єктивно істинними та беззаперечно правильними. Вершиною всієї теорії Адлера є прагнення досконалості індивідуума та позитивну значущість його діяльності для суспільства. Плідним життєвим вибором індивідуума є скерування своєї «творчої сили» та «самовизначення» на «соціальний інтерес», стосунки співробітництва, на щирі й дієві турботи на неухильне вдосконалення себе, взаємин між людьми, суспільства, культури, цивілізації згідно гуманістичними ідеалами Любові, Істини, Добра, Краси [16, с. 185-186].

Значення особистості розглядали у своїх працях ряд інших дослідників. Так швейцарський психолог Карл Юнг (1875-1961) у праці «Аналітична психологія» виклав своє бачення структури психіки персони, яка складається з трьох відносно самостійних, але нерозривно взаємопов'язаних та взаємодіючих функціональних структур: Его (Я); особистого несвідомого та колективного несвідомого [16, с. 195]. Американський психолог-персонолог Ерік Еріксон (1902-1994) розкрив вікові психологічні особливості індивідуума у «Психосоціальній теорії особистості». Німецько-американський психолог, філософ Ерік Фромм (1900-1980) суттєво розширив горизонти психодинамічного підходу до особистості шляхом детального дослідження місця й ролі соціальних, політичних, релігійних, економічних чинників у її формуванні та функціонуванні. Значення особистості у «гуманістичному психоаналізі» полягає у створенні теоретичної бази радикального оздоровлення особистості, людських взаємин, суспільства шляхом духовного очищення та морального піднесення людських душ. Тут мають велике значення духовно-ціннісні орієнтації.

Цікавими для нас є теорії психологів ХХ ст. Серед них «Гуманістична теорія особистості» американського психолога, персонолога Абрахама Маслоу (1908-1970), заснована на дослідженнях «кращих екземплярів людства». В її основі лежать такі концепти. *Індивідуум – єдине ціле*. Тут він наполягає на тому, що персону потрібно розглядати як один організм, а не окремі психічні процеси. Такої ж думки дотримувався А. Адлер. *Внутрішня природа людини* сама по собі добра, в кожному індивідуумі закладений потужний потенціал прогресивного, гармонійного, духовного розвитку. *Творчий потенціал людини*. Творчість – універсальна функція людини, яка веде до всіх форм самовираження. *Спрямованість на психічне здоров'я*. Основним об'єктом дослідження А. Маслоу були психічно здорові, здатні самоорганізовуватись та самореалізовуватись особистості, «кращі екземпляри людства». Проблема мотивації – є ключовою у персонології. Життя людини характеризується тим, що люди майже завжди чогось бажають. Головними потребами людини є: фізіологічні, безпеки й захищеності, приналежності та любові, самоповаги, самоактуалізації (особистісного вдосконалення). Зупинившись на двох останніх, маємо сказати про значення поваги у житті Павла Маценка. Ми вважаємо, що потреба самоактуалізації, вірніше позитивний результат досягнення певних цілей і є запорукою самоповаги. П. Маценко довго працював над собою, щоб завоювати авторитет в діаспорі. Він звик увесь час працювати, реалізовувати певні потреби і це бажання нерозривно прогресувало із розвитком особистості. Так до захисту своєї докторської дисертації Павло Маценко реалізовував себе як диригент та педагог. Після захисту для нього відкрилися нові перспективи і він почав плідно займатися музично-громадською (організація Вищих освітніх курсів), науковою та публіцистичною діяльністю. Він тісно спілкувався зі своїми сучасниками, елітою українського мистецтва, людьми, що в силу політичних та історичних обставин на території України, були вимушені емігрувати у різні країни світу, але залишалися патріотами та підтримували і розвивали національні пріоритети українського зарубіжжя. Ми не можемо пропустити той факт, що після захисту дисертації будь-яке звернення до П. Маценка починається з «Шановний Докторе». Звання «Доктор» завжди стоїть перед ім'ям П. Маценка в листах, афішах і статтях.

Підсумовуючи, приходимо до висновку, що особистість Павла Маценка є надзвичайно різносторонньою. Його діяльність охоплює широке поле активності в різних напрямках: педагог, диригент, музиколог, композитор, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, редактор, публіцист. Тому особистість Павла Маценка може бути прикладом наполегливості, вимогливості до себе, працьовитості, виховання в собі певних лідерських навиків, уміння самоорганізації та жаги до навчання та дослідницької діяльності. Він є прикладом сили волі та «прагнення досконалості», що свідчить про його високу культуру та ступінь духовності, яка є найвищим рівнем, вершиною особистісного розвитку [16, с. 93]. Пізнавальна активність в духовній сфері, вершиною якої є творчість, – істотна властивість духовності особистості. Саме такий зв'язок особистісних рис та пізнавальної активності особистості прослідковується на прикладі психологічного портрету Павла Маценка.

1. Бурденкова Л. Роль культурно-мистецького середовища у формуванні особистості Павла Маценка / Лідія Бурденкова // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-тет імені Василя Стефаника, 2012. – Вип. 24–25. – С. 246–252.
2. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка / передмова П. Маценка. – Вінніпег : Культура й Освіта», 1954. – 80 с.

3. З автобіографії д-ра Павла Маценка. На підставі інтерв'ю Романа Єринюка і звукозапису Володимира Самця, 1986 в редакції Дм. Кислиці // Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. Василь Верига. – Торонто : Видання УНО Канади, 1992. – С.12–25.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
5. Лекції з історії вітчизняної та світової культурології / А. Ярчись, В. Мельник. – Львів : Світ, 2005. – 567 с.
6. Маценко Павло. Архівний довідник 1988/89. – Вінніпег, Манітоба: Осередок української культури й освіти. – 88 с.
7. Маценко П. Давидов Степан Іванович (1777–1825) (Із циклу «Розтрачені діаманти») / Павло Маценко // Вісті (Твін Сіті, Мінн.). – 1967. – Ч. 3–4 (22–23). – С. 10–13.
8. Маценко П. Дегтярев Степан Аникійович (із циклу «Розтрачені діаманти») / Павло Маценко // Вісті (Міннеаполіс, Міннесота). – 1965. – Ч. 4 (15). – С. 4–7.
9. Маценко П. Дмитро Степанович Боршнянський і Максим Созонтович Березовський / Павло Маценко. – Вінніпег : Культура і Освіта, ротапринт, 1951. – 29 с.
10. Маценко П. Конспект історії української церковної музики / Павло Маценко. – Вінніпег ; Манітоба : Видання Колегії Св. Андрея, 1973. – 103 с.
11. Маценко П. Листування з О. Кошицем в справі обробки Догматів знаменного розспіву / П. Маценко // Герус О. Ювілейний збірник Української Вільної Академії Наук в Канаді / О. В. Герус, О. Баран, Я. Розумний. – Вінніпег ; Манітоба : Видання УВАН, 1976. – С. 325–357.
12. Маценко П. Нариси з історії української церковної музики / Павло Маценко. – Вінніпег : Колегія Св. Андрея в Вінніпезі, 1993. – 172 с.
13. Маценко П. Початки моєї праці в УНО / Павло Маценко // Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. Василь Верига. – Торонто : Видання УНО Канади, 1992. – С. 31–40.
14. Маценко П. Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському ірмології вид. 1775 року. Докторська дисертація, Відень 1930–1932 / Павло Маценко // Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. Василь Верига. – Торонто : Видання УНО Канади, 1992. – С.127-238.
15. Павло Маценко: композитор і громадський діяч : збірник на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. Василь Верига. – Торонто : Видання УНО Канади, 1992. – 242 с.
16. Москалець В. Психологія особистості : навчальний посібник / Москалець В. П. – К. : Центр учбової літератури, 2013. – 262 с.
17. Підкович М. Українські літні курси – історичний перегляд / Марійка Підкович // Павло Маценко: композитор і громадський діяч : збірник на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. Василь Верига. – Торонто : Видання УНО Канади, 1992. – С. 53–64.
18. Савицька О. Етнопсихологія : навчальний посібник / Савицька О. В., Співак Л. М. – К. : Каравелла, 2011. – 264 с.
19. Яременко С. Д-р Павло Маценко і церковна музика / Сергій Яременко // Павло Маценко : Музиколог, композитор і громадський діяч : зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. Василь Верига. – Торонто : Видання УНО Канади, 1992. – С.74 – 76.

В статтє сделана попытка начертить психологический портрет Павла Маценка, опираясь на базовые теории персонологической психологии личности, а также рассмотреть его активную культуротворческую деятельность сквозь призму этнопсихологии.

Ключевые слова: Павло Маценко, национальное сознание, ментальность, личность, самоактуализация, воля.

The article shows Pavlo Matsenko's psychological portrait based on psychological theories of personality, and reviews his active cultural activity in the light of ethnopsychology.

Keywords: Pavlo Matsenko, national consciousness, mentality, personality, self-actualization, will.

УДК 655.41; 7(093.3); (73)(71)

Людмила Бабій

**КНИГОВИДАВНИЦТВО МИСТЕЦЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОЮ
ДІАСПОРОЮ США ТА КАНАДИ**

Стаття висвітлює питання друкування книг культурного і мистецтвознавчого характеру різними видавничими та творчими організаціями української діаспори у США і Канаді впродовж ХХ-го століття задля популяризації художніх надбань українських митців у світі, згуртування українців навколо національної ідеї, збереження вітчизняної культури та мистецтва.

Ключові слова: книговидавництво, українська діаспора, США і Канада, 20-те століття, українські видавничі організації, митці.

У ХХ ст. еміграційна хвиля українців, волею різних історичних та суспільно-політичних подій, життєвих обставин та випробувань, опинившись на чужині, в США і Канаді, зберігала свої національні традиції, звичаї, рідну мову, літературні та мистецькі цінності різними засобами, у тому числі і завдяки книговидавничій справі.

У першому розділі Закону України «Про видавничу справу» зазначено: «Видавнича справа – це сфера суспільних відносин, що поєднує в собі організаційно-творчу та виробничо-господарську діяльність юридичних і фізичних осіб, зайнятих створенням, виготовленням і розповсюдженням видавничої продукції» [1, с. 5].

Про історію та стан книговидання в діаспорі писали як діячі української діаспори, так і науковці України. Серед них М. Марунчак [37], Б. Кравців [33], В. Губарець [15], М. Тимошик [72; 73], Г. Карась [22], Б. Якимович [79] та інші, однак ними не виокремлено такого аспекту, як книговидання мистецької літератури, зокрема у США та Канаді, що становить *мету нашої розвідки*. Для її досягнення намітимо ряд завдань: здійснити екскурс в історію зародження українського книговидавництва на теренах Канади і США; розглянути діяльність провідних українських видавництв та наукових і культурно-мистецьких організацій, які друкували видання мистецького спрямування, висвітлити постаті окремих книговидавців української діаспори.

Наприкінці ХІХ ст. греко-католицький парох Григорій Грушка засновує у Джерсі-Сіті (США) українське видання з чіткою національною ідеологією – газету «Свобода», яка вирізнялася національно-демократичним політичним напрямом. З перших номерів «Свобода» поширюється серед українських поселенців у Канаді та сприяє згуртуванню діаспори, утвердженню її національної самоідентичності, релігійних та культурно-освітніх прагнень, розвитку підприємництва, захисту прав та свобод емігрантів тощо. 1896 р. на сторінках газети з'являється стаття «Нагляча потреба у нас просвітнього товариства». «Ми, старше покоління, яке прийшло зі старого краю, – писалося в ній, – не володіємо настільки англійською мовою, щоб могли з англійсько-американських книжечок черпати для себе поживи. Нам треба американську культуру на ріднім язиці собі присвоювати, тому нам конечно для того просвітнього товариства» [3, с. 237].

Однак створення такого просвітницького товариства вимагало значних зусиль та коштів. Тому один з редакторів «Свободи» Нестор Дмитрів розпочинає видавництво книг можливостями самої газети. За сім років (1896-1903) тут було видано 30 книг невеликого формату, авторами яких були священики, вчителі, агрономи, письменники, тобто галицька інтелігенція в еміграції. Книги таких видавництв, як «Свобода» (30 книг), «Слово» (16 книг) та «Читальня» (9 книг) допомагали українцям на чужині вивчати рідну мову, історію, літературу, культуру та мистецтво, сприяли українському національному відродженню за кордоном.

Напередодні Першої світової війни видавнича діяльність української діаспори у США та Канаді помітно зростає. Це пояснюється створенням великої кількості політичних, громадських, просвітницьких, професійних, культурологічних організацій, товариств та спілок, які бажали пропагувати свою діяльність й погляди через друковані органи.

У Вінніпезі (Канада) успішно функціонувала «Українська видавнича спілка» (1909). Розвивалося видавництво з великими труднощами, однак духовно міцно утверджувалося. Його редакторами були Ярослав Арсенич і Тарас Фарлей, які серед інших видань надрукували працю «Культура, національність і асиміляція» П. Понятенка [37, с. 219-222].

У 1908 році Яків Крет засновує у Вінніпезі друкарню і видавництво «Руська друкарня», яка згодом урізноманітнила свою діяльність завдяки молодому і енергійному підприємцю, чеху за походженням Френку Доячеку. Вони видали окремою книгою пісні, які співали українці, закинуті на чужину. Збірка «Пісні про Канаду і Австрію», яку упорядкував Теодор Федик, була

настільки популярна, що витримала три перевидання у «Руській друкарні». А згодом в 1927 р. своє перевидання здійснило інше видавництво у Вінніпезі – «Українська друкарня». Воно дало збірці іншу назву – «Пісні імігрантів про Старий і Новий край», залишивши у підзаголовку попередню [48]. Це була одна з найпопулярніших книг українських емігрантів кількох поколінь.

В Нью-Йорку тих років існували друкарні В. Пуйди, Андрія Петрова, Якова Кулинич, Товариств «Гайдамаки», «Просвіта», Українського Народного Комітету, ОДВУ (Організації Державного Відродження України), Соєдіненія Греко-Католических Русских Братств, Общества Русских Братств, Русько-Української Християнської Громади в Америці (баптистів), Руської Народної Самопомочі, Руської Колегії [16, с.107].

Після Першої світової війни нова хвиля української еміграції, зокрема представників інтелігенції – колишніх вояків українських армій та працівників адміністративних і культурних інституцій, посприяла створенню у США цілої мережі видавництв. Активно займався виданням української музичної і театральної бібліотеки у діаспорі Г. Е. Смолинський, під його упорядкуванням у 1917-1919 рр. виходить серія із п'яти альбомів українських народних пісень для хору та соло [22, с. 822].

Під час Другої світової війни чимало існуючих у міжвоєнний період видавництв припинили свою діяльність. Проте в кінці 40-х – на початку 50-х рр. ХХ ст. видавнича діяльність української громади США і Канади значно пожвавішала. Перенесення з Європи та створення нових наукових, суспільно-політичних, професійних, молодіжних організацій зумовило швидкий ріст друкованого слова і нових видавництв. Початок «холодної війни», загострення протистоянь двох систем – тоталітарної радянської та демократичної американської – також сприяли піднесенню видавничої справи та книгодрукування української діаспори. Воно здійснювалося на сучасному на той час технічному обладнанні, що позитивно позначалося на зовнішньому вигляді книжкових видань.

У доповіді, виголошеній на відкритті Днів української книжки і виставки українського друкованого слова (Чикаго, 1974) з нагоди 400-ліття українського книгодрукування, відомий письменник і громадсько-культурний діяч Богдан Кравців відзначив, що у США «видати книжку для письменника чи працю для науковця було в 1949-1952 роках просто не раз нездійсненою мрією. Книжкові появи рахувалися одиницями і доходили в тих і найближчих роках щонайбільше до кільканадцяти. Проте ж усі ці початкові труднощі були переможені й українська книжкова продукція і в ЗСА і в інших країнах діаспори почала постійно рости» [33, с. 85-92].

Власне цей період української еміграції (поч. 50-х – кінця 80-х рр.) можна вважати вершиною розвитку українських видавництв у США та Канаді.

Визначна роль у розвитку видавничої справи української діаспори того часу належить канадському видавництву «Наша культура» (1947-1949), що було засноване видатним діячем українського відродження, колишнім міністром освіти та віровизнань УНР Іваном Огієнком (митрополитом Іларіоном) відразу ж після переїзду його до Вінніпега. Це видавництво пропонувало читачам книги, присвячені українській культурі, історії, релігії та церкви, мові, а також місячники «Слово істини», «Наша культура» та «Віра і культура». Ось як мету своєї діяльності обгрунтував видавець: «Українська культура, на якій зросла наша Україна й яка принесла їй світову славу, знаходиться тепер у великій небезпеці – в небезпеці повного знищення її. Ворог напосів на Україну й свідомо нищить цю культуру до останку, бо добре знає, що українська культура – то правдива душа України, добре знає, що, знищивши цю культуру, він знищить саму Україну, ранить її в саме серце... Але ми всі знаходимося на волі й від своєї культури не відступаємо. Навпаки, тільки на чужині ми глибоко пізнали повновартість нашої рідної культури, пізнали її самостійність, людяність... Творімо ж і на чужині українську культуру всіма силами своєї нації! Сил цих маємо і тут в достатку, і ними можемо спинити й винародовлення наших братів, і викривлення нашої вікової культури» [72, с. 440].

Ще один золотий рядок вписало в історію українського друкарства видавнича спілка «Тризуб» у Вінніпезі, яка стала правонаступницею одного з перших українських видавництв у Канаді – «Української Видавничої спілки». «Тризуб» видав «Літопис українського життя в Канаді» Ольги Войценко у шести томах (від 300 до 500 сторінок у кожному), де в хронологічному порядку зареєстровано усі вагомні факти проявів українського життя в Канаді [12]. Цінність видання в тому, що тут подано не лише назви публікацій та короткий виклад змісту, а й у багатьох випадках розлогі цитати. Чимало місця у дослідженні відведено автором опису культурно-мистецьких подій канадської діаспори.

Нова сторінка в історії української видавничої справи в Канаді була започаткована відомим на Галичині видавцем Іваном Тиктором [79]. Колишній творець і власник концерну «Українська Преса» у Львові, опинившись в Канаді, приступає до створення свого видавництва і здійснення великих видавничих проєктів – перевидання фундаментальних львівських першодруків – у т. ч. тисячсторінкової «Історії української культури», що стало значною подією в історії видавничої справи української еміграції. Саме у цьому виданні був зроблений глибокий огляд мистецьких досягнень України, вміщені численні матеріали про українських художників, графіків, скульпторів, які зробили чималий внесок у світову мистецьку скарбницю.

Одним із основних завдань української діаспори США і Канади було ознайомлення англомовного світу з кращими зразками українського мистецтва та культури. Цінним стало видання «Книга мистців і діячів української культури – учасників Першої зустрічі українських мистців Америки й Канади з громадянством у днях 3-5 липня 1954» [29]. Ця книга має цікаву передісторію, адже сама зустріч, яка спочатку задумувалася як типова пересічна подія, переросла у небуденну, найбільш авторитетну культурну імпрезу української діаспори 1950-х років. Зібрані упорядниками майже три сотні життєписів, портретних світлин та автографів як знаних, так й молодих українських митців Канади і США утворили потужний біографічний словник, який і сьогодні має виняткову документальну цінність. Тут уміщено інформації про провідних мистців, які прославляли Україну у світі, зокрема, скульпторів О. Архипенка і С. Литвиненка, хореографа В. Авраменка, музикознавців В. Витвицького, О. Залеського, режисера Й. Гірняка, співака М. Голинського, художників І. Кейвана, М. Мороза та інших, керівника капели бандуристів ім. Шевченка Г. Китастого, карикатуриста Е. Козака, театрознавця В. Ревуцького, композиторів Я. Барнича і В. Безкоровайного, І. Білогруда, Б. Весоловського, А. Рудницького, диригентів В. Божика, Р. Ставничого, Л. Туркевича, співаків І. Гоша, Л. Рейнаровича, В. Тисяка, інструменталістів В. Ємця, Л. Жук, Д. Каранович-Гординську, Х. Колессу, М. Кравців, Б. Максимовича, Р. Савицького, В. Цісика, діячів театру О. Добровольську, Лавра і Віру Кемпе та ще багатьох інших. Сьогодні ці імена складають золотий фонд культури української діаспори. Поряд з корифеями українського мистецтва у діаспорі упорядники помістили матеріали про наймолодших діячів української культури, які згодом здобули чимало творчих перемог, прославляючи українське мистецтво у світі. Серед них концертно-оперний співак Й. Гошуляк, танцівниця О. Гердан-Заклинська, художниця К. Кричевська, карикатурист Ю. Козак та інші. Книга вийшла у світ у друкарні оо. Василіан в Торонто. Обкладинку створив Микола Бутович – художник-графік, ілюстратор, який працював в українських видавництвах в Галичині та на еміграції, навчався у празькій і берлінській мистецько-промислових школах, в Академії графічного мистецтва в Лейпцігу, працював у церковному малярстві, кераміці, текстилі, автор монографії «Історія графічного мистецтва книги».

У цілому ж на кінець 50-х рр. у Канаді діяло до двох десятків видавництв. Головними видавничими осередками були Вінніпег, Торонто, Едмонтон, Йорктон.

В ці роки в українських видавництвах США та Канади зростає випуск книг мистецької тематики.

Після форуму діячів української культури в Торонто (Канада, 1965) була заснована Асоціація діячів української культури (АДУК) у Нью-Йорку. Вона ставила за мету об'єднати творчих особистостей усіх галузей культури, які обстоюють принцип суверенності української нації, її духовної самобутності, плекала традиції національної культури, щоб пронести естафету духовного життя минулих поколінь майбутнім і прокласти мости між українською культурою і досягненнями культур інших народів через органічне їх перетворення. Для свої цілей АДУК видавала періодичні видання, твори мистецтва і науки. Так, Асоціація видала альбом мисткині Надії Сомко, уродженки Чернігівщини, яка у 1943 р. виїхала за кордон, мала персональні художні виставки в Італії, Югославії, Аргентині, Канаді [60]. В альбомі представлено 34 репродукції її робіт у скульптурі та живописі, переважно на історичну тематику, зокрема, з історії України княжої і козацької доби. Досконала колористика, техніка відображення історичних образів була цінним внеском не тільки в українську, але й в американську культуру.

АДУК видав два збірника «Естафета» [17; 18], де поряд з прозовими і поетичними творами друкувалися мистецтвознавчі дослідження, зокрема стаття Леоніда Полтави про оперного співака Лева Рейнаровича, розвідки Богдана Стебельського про художників Михайла Черешньовського, Михайла Кушніра, Северина Борачка, Григорія Крука [50; 64-67].

Українці у Канаді та США активно працювали над збереженням національних культурних традицій, популяризацією творчих надбань українських митців. Активно діяли Канадсько-

українська мистецька фундація (КУМФ), Об'єднання мистців українців в Америці (ОМУА), які видавали свої книги, присвячені українському мистецтву та його творчим особистостям. Так, КУМФ у різні роки видавала буклети і каталоги художніх виставок, зокрема, Омеляна Мазурика [6], світової виставки українських митців [56] та ін. Доречно згадати й про книгу про виставку українського мистецтва з колекцій Канади і США для відзначення сторіччя з дня народження О. Архипенка, видану КУМФ за редакцією С. Гординського [8]. Видання містить перелік творів виставки з колекцій як самої Фундації, так і з приватних збірок українських емігрантів. Мистецькі твори відображають різноманітність шкіл і напрямків українського мистецтва в діаспорі і в Україні – від традиційних до найбільш модерних. Серед творів виставки – роботи видатних художників М. Івасюка, І. Труша, О. Новаківського, О. Архипенка, О. Сорохтея, Ф. Гуменюка, О. Заливахи та ін.

У 1951 р. було засноване ОМУА – професійна організація українських мистців за океаном, керівниками якого у різні часи були скульптор Сергій Литвиненко, художники Святослав Гординський, Петро Андрусів, Любомир Кузьма та ін. Завдяки цій організації в Америці діють кілька мистецьких українських шкіл-студій. За час свого існування ОМУА влаштувало у Нью-Йорку чимало загальних та індивідуальних художніх виставок, які супроводжувалися випуском каталогів та книгою творчості українських митців [2; 23-27; 30; 47].

Одним з активних авторів видань мистецької тематики був відомий мистецтвознавець Святослав Гординський, який належав до тих універсальних творчих особистостей, які зробили чималий внесок у популяризацію українського мистецтва та висвітленні його взаємозв'язків із західною художньою культурою. У своїх дослідницьких працях він розглядав різні мистецькі проблеми, зокрема, художньої стилістики, кольору і форми, манери виконання, загальні питання образотворчого мистецтва в розрізі історії та сучасності. Мистецтвознавцем проаналізовано творчу спадщину окремих українських митців, які проживали США і Канаді у ХХ ст. Він був автором монографій про Віктора Цимбала, українську ікону XII-XVIII ст. (1973), а також вступних статей в окремих виданнях, зокрема, про Петра Мегику, Мирона Левицького, Степана Луцика, Юліана Буцманюка та ін. [5; 11; 14; 36; 38-40].

Одним з потужних центрів книговидавничої справи української еміграції, зокрема з питань мистецтва, у 1960-70-х роках став Нью-Йорк (США). Тут активно діяла низка українських видавництв, серед яких дослідно-видавниче товариство «Пролог» (1952-1967) та його продовження – «Сучасність» (1968-1992), видавництва «Говерля» (1950-1980), «Сурма». Працювали відомі музичні видавництва, зокрема, «Українська музична бібліотека», «Українська музична накладня» (засновник М. Гайворонський), «Українське Музичне видавництво», засноване 1929 р. на чолі з М. Гайворонським, Л. Мишугою, Д. Галичиним, М. Сурмачем та ін., яке проіснувало багато років і відзначалося доброю поліграфічною якістю [22, с. 817]. У нью-йоркському видавництві «Пролог» виходить видання, присвячене творчості українського митця Я. Гніздовського, яке представляло його малюнки, графіку, кераміку, окремі теоретичні і критичні статті [13].

Окремі мистецькі видання друкувалися у видавництві «Сучасність», яке діяло поруч з однойменним журналом і як наступник видавництва «Пролог». Від 1968 у ньому з'явилося понад 60 книг у галузі літератури, мистецтва, політики та ін., серед авторів і редакторів яких були Е. Андієвська, В. Вовк, В. Барка, Я. Гніздовський, Б. Кравців, Є. Маланюк. Багато цікавої інформації про відомих митців української діаспори знаходимо у виданні Юрія Соловія, де вміщено спогади про художника і театрального декоратора, члена управи Об'єднання мистців українців в Америці (ОМУА), нашого земляка – уродженця Снятинщини – Мирослава Радиша [59, с. 91].

Чимало видань мистецького спрямування друкувало у Нью-Йорку українське видавництво «Говерля». Його заснував у 1950 році громадсько-політичний діяч д-р Микола Сидор-Чарторийський, відомий усій українській діаспорі в країнах Західної Європи і за океаном. За 30 років, впродовж яких він очолював «Говерлю», було видано і перевидано понад 500 українських книг, кварталник «Біблос», перевидано підручники з теорії музики Івана Левицького – «Нарис історії музики», «Основи теорії музики» і «Популярна наука гармонії», які вперше були надруковані у Львові у 1930-х роках [22, с. 824; 34]. У тому ж видавництві вийшло друком дослідження Василя Ємця про кобзарське мистецтво [19]. Кобзарському мистецтву були також присвячені видання, присвячені В. Ємцю [20], праці П. Конопленка-Запорозця, У. Самчука [31; 55].

У серії «Бібліотека Української Культури» виходили книги К. Шонк-Русича про дерев'яну різьбу в Україні, історію українського мистецтва в ілюстраціях [76; 77], друкувалися ви-

дання, присвячені окремим митцям, куди включалися біографічні матеріали, портрети, репродукції та каталоги картин. Це, зокрема, альбом українських художниць Н. Сомко та С. Макаренко [61], нарис про життя і творчість уродженця Львівщини, художника, ілюстратора, майстра з розпису українських церков у США П. Андрусіва [2].

Українські наукові заклади, розташовані у Нью-Йорку, видавали різноманітні наукові збірники, теоретичні дослідження, спогади відомих українських діячів, художні твори, бібліографічні покажчики, мистецькі альбоми.

Чимало для популяризації національної культурної спадщини та мистецтва зробила Українська Вільна Академія Наук (УВАН) у США. Створена у 1949 році, вона продовжила традиції Української Академії Наук в Києві. Серед розмаїття видань академії відзначимо випуск дослідження І. Соневицького про Артемія Веделя та репрезентативного альбому О. Повстенко про катедру св. Софії у Києві з 336 ілюстраціями українською і англійською мовами [49; 62]. Увагу науковців привертає видана УВАН монографія В. Павловського про Василя Кричевського [46], в якій розкривається життєвий шлях художника, аналізується його творча і педагогічна діяльність, наукові дослідження в галузі архітектури, прикладного мистецтва, живопису, графіки, театру і кіно. У довідковій частині монографії автор подає перелік мистецьких виставок, у яких брав участь В. Кричевський, бібліографічний покажчик, покажчик імен, родовід Кричевських, список меценатів та репродукції творчого доробку художника – 10 кольорових і 175 чорно-білих ілюстрацій. Обкладинка видання роботи Петра Холодного-молодшого. Текст монографії поданий українською мовою, резюме – англійською.

Наукове товариство ім. Т. Шевченка у діаспорі, яке з 1942 року працює у Нью-Йорку (США), видало багато наукових і літературних творів, окремих збірників Записок НТШ, Бібліотеки українознавства, Український архів, монографії українською, англійською, французькою та німецькою мовами [43]. Серед них дослідження історії українського мистецтва В. Січинського у 2-х частинах з ілюстраціями, української музики А. Рудницького, історії української культури М. Семчишина [53; 57; 58].

До збірника Антіна Рудницького, який вийшов у «Бібліотеці Українознавства» (ч. 39) увійшла стаття В. Витвицького «Антін Рудницький – музичний критик і музикознавець», «Прощальне слово від хору «Кобзар» над могилою Антона Рудницького» І. Райнер, короткий життєпис композитора, критично-аналітичні дослідження музикознавця, виголошені ним некрологи (пам'яті О. Кошиця, Б. Лятошинського, М. Голинського, М. Литвиненко-Вольгемут, В. Барвінського, П. Козицького, М. Вериківського, Б. Пюрка, Н. Нижанківського, П. Печеніги-Углицького, І. Паторжинського та ін.), статті про «пролетарську» і світову музику, рецензії на концерти відомих музикантів і співаків української діаспори та видані книги про митців, листи до редакції. Науковий збірник проілюстрований унікальними світлинами.

Український вільний університет (УВУ), створений у 1921 році спочатку у Відні, згодом перенесений у Прагу, а після Другої світової війни – у Мюнхен, має свою Фундацію у Нью-Йорку. Роль цієї Фундації в діяльності університету на сучасному етапі, як і в попередні десятиліття, важко переоцінити. Завдяки її матеріальній та моральній підтримці університет мав змогу плідно розвивати свою наукову й педагогічну діяльність, здійснювати активну громадсько-культурну діяльність у Мюнхені. Нью-Йоркська Фундація видавала серію «Альбоми українського мистецтва» з біографіями, портретами та ілюстраціями картин художників, зокрема, про Степана Луцика [36].

Український культурний Центр у Детройті теж випускав різноманітні видання мистецького напрямку, в основному каталоги виставок, зокрема, виставки українського мистецтва в Детройті (1960), праць митців поза межами Батьківщини (Воррен, 1987), виставки творів українських художників діаспори до Тисячоліття християнства в Україні, ювілейної брошури Михайла Дмитренка (Воррен, 1982) – організатора Спільноти митців Західної України у Львові, учасника численних мистецьких виставок у Мюнхені, Нью-Йорку, Вашингтоні, Торонто [7; 9; 50; 51; 78].

Чимало мистецтвознавчих статей провідних науковців і популяризаторів українського мистецтва за кордоном друкувалося у збірниках наукових праць Канадського НТШ, наприклад, нариси Б. Стебельського про відомого українського художника Михайла Мороза, А. Стебельської про народну фігуральну глиняну скульптуру малих форм в Україні [63; 68].

У канадському видавництві «Славута» (Едмонтон, 1977) була видана нотна збірка композитора Сергія Яременка [80], яка представляла окремі твори, створені для вокального

ансамблю «Мережі». Цей колектив відігравав значну роль у музичному житті не тільки Едмонтона, а й цілого заходу Канади.

Осередок НТШ у Західній Канаді (м. Едмонтон), як зазначив Петро Саварин, попри брак коштів, видав монографію з життєписом живописця-монументаліста, автора розпису українських церков в Україні та діаспорі, зокрема, українського храму св. Йосафата в Едмонтоні, Юліяна Буцманюка [54, с. 30].

У Вінніпезі (Канада) друкувала мистецьку літературу «Музична Накладня» М. Пасічняка, а в Боффало (США) – «Українське Музичне Видавництво».

Досить потужним було українське видавництво «Смолоскип», яке було засновано 1967 році в місті Балтимор (США), і назване на честь Василя Симоненка (повна назва – «Смолоскип» ім. В. Симоненка). Створив та багато років очолював видавництво Осип Зінкевич, людина ерудована і znana у видавничих колах України і Америки. Він народився на Станиславщині (1925), наприкінці Другої світової війни опинився за кордоном, спочатку в Європі, а з 1957 р. – у США. Тут він почав друкувати журнал «Смолоскип», а згодом – газету під тією ж назвою. У 1967 р. з'явилося видавництво «Смолоскип», яке надрукувало потужне видання про Леся Курбаса (1989) за загальною редакцією професора Валеріяна Ревуцького, з його передмовою та примітками; упорядником і технічним редактором був Осип Зінкевич [35]. Книга вийшла у серії «Розстріляна й заборонена творчість діячів української культури», мистецьке оформлення – Олеся Тимошенка. Про ретельність і намагання якнайповніше висвітлити постать геніального українського режисера, представити його творчість світовій мистецькій спільноті, розповів у передмові до видання О. Зінкевич. «Видавництво «Смолоскип» запланувало видати збірник присвячений Лесеві Курбасові ще в 1987 році, – зазначив він. – Але, шукаючи матеріалів і документів у різних архівах та бібліотеках, наші співробітники натрапляли на все нові й нові знахідки. І саме тоді первісний задум щодо характеру збірника докорінно змінився. Побачивши працю цензорів Курбаса в Києві та Москві, видавництво вирішило зібрати всі статті Курбаса і всі можливі відгуки про його театральну діяльність від 1917 до 1933 року» [35, с. 8]. Збірка складається з шести розділів, які висвітлюють його творчість, погляди на театральне мистецтво, ув'язнення і смерть, відгуки на мистецьку діяльність; окремий розділ представляє поезії і статті, присвячені режисерові різними авторами у різні роки. Видання має розлогу аналітичну вступну статтю професора Валеріяна Ревуцького «Леся Курбас і театр», його примітки з іменами і назвами театральних вистав, бібліографією українською та іншими мовами, покажчиком імен і назв, списком використаних ілюстрацій. Уся ця титанічна праця вилилася у потужне дослідження життя і творчості одного з найвизначніших діячів української культури ХХ ст.

Театральним здобуткам української діаспори – акторам, режисерам, співакам, художникам, декораторам – присвячений двотомний збірник «Наш театр», виданий НТШ у США [44; 45].

Пізнавальними для дослідників українського мистецтва в еміграції є друковані праці художника, графіка, мистецтвознавця, нашого земляка, уродженця Снятинщини Івана Кейвана. Опинившись на чужині, він не тільки продовжував творити, але й активно займався громадсько-культурною діяльністю: влаштовував виставки українського митців з Канади, Америки, Венесуели та Аргентини в Едмонтоні та інших місцевостях, був організатором Української Спільки Образотворчих Митців (УСОМ) в Канаді, писав вступні статті до видань про членів Спільки [69], а в 1957 р. організував філію в Едмонтоні, яка перетворилась у Спільку Українських Образотворчих Митців Альберти (СУОМА) і проіснувала вісім років. Мирослава Біль писала: «Крім десятків статей на теми українського та світового мистецтва, він написав цінні монографії. Серед них «Гарас Шевченко – образотворчий митець» (одержав Шевченківську медаль від Конгресу українців Канади), «Володимир Січинський», «Дмитро Антонович», «Василь Кричевський – творець українського національного стилю» [4, с. 1567]. Також він ретельно збирав документи про очолювану ним УСОМ від початку її заснування (1946) до розпаду (1949), а зібрані матеріали вдалось опублікувати його дружині в книзі «Українські мистці поза Батьківщиною» в 1996 році в Канаді вже після смерті автора [28]. З нагоди відзначення 50-літнього ювілею Української спільки образотворчих митців Канади (УСОМ, 2006) в Торонто був виданий каталог спільки [74].

Найпотужнішою емігрантською організацією діаспори є Український Народний Союз (УНС), створений ще наприкінці ХІХ ст. у США. У 50-х рр. минулого століття УНС налагодив

випуск бібліотеки українознавчих книг англійською мовою, а також фінансово долучився до виходу англомовної «Енциклопедії Українознавства».

Книжкові видання мистецької тематики виходили друком й в українських видавництвах США та Канади, які були власністю окремих осіб. Серед них – видавництва Мирона Сурмача, Маріяна Коця та Миколи Денисюка.

Мирон Сурмач – перший у США український книгар і видавець, власник музичної крамниці на Манхеттені в Нью-Йорку і відомий організатор української мистецької діяльності у діаспорі, громадський діяч. Він емігрував до США 1910 року, був власником книгарень «Січовий Базар» (1918-1927) і «Сурма» (з 1927), а також й видавцем: книги, місячник «Базар» (1921-1922), українські платівки, листівки з українськими мотивами. М. Сурмач – організатор першого в США українського радіомовлення (1928); автор статей в українській пресі. Його книгарня «Сурма», як зазначає Г. Карась, «окрім своїх прямих функцій, виконувала роль своєрідного клубу українців на американській землі, була пристанищем для всіх, хто потребував поради, інформації чи допомоги, тут було жваве товариське та мистецьке життя» [22, с. 818]. У книгарні зустрічалися художники, музиканти, актори і письменники, тут зароджувалися нові знайомства, нові проекти. Тут, крім книг, можна було купити роботи образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, музичні інструменти, платівки тощо [71, с.110-114].

Згодом М. Сурмач став видавцем творів окремих письменників, композиторів української діаспори, зорганізувавши видавництво «Surma Book and Music Company». Так, у ньому було видано твори композитора Миколи Фоменка – цикл «Моя веселка» (1952), що включав п'єси для фортепіано на українські теми, у 1982 році тут вийшла друком найбільша збірка українських пісень в одній книзі – «СУРМА» [70]. У ній представлені наступні розділи: «Українські народні пісні», «Пісні з творів Т. Г. Шевченка», «Популярні пісні літературного походження», «Зразки стрілецьких і патріотичних пісень». Видання відкривається текстом національного гімну «Ще не вмерла Україна». Над книгою працювали не тільки технічні працівники – В. Слатін (підготовка текстів до друку), В. Харків (підготовка музичних матеріалів), А. Хвиля (загальне керівництво виданням), а й ціла когорта митців. Чудові заставки і кінцівки до першого розділу виготовив проф. В. Г. Кричевський, заставки до останніх трьох розділів та шмуцтитулів виготовили Параска Власенко, Тетяна Пата, Ганна Павленко, Ганна Пилипенко, Надія Білокінь, Ярина Пилипенко. Обкладинку і титульну сторінку виготовила Ярослава Сурмач.

Маріян Коць (народився Львові, 1922) після Другої світової війни опинився у таборі для переміщених осіб в Німеччині. З 1952 року він проживав у Нью-Йорку, де й розпочалась його успішна кар'єра. М. Коць керував експортним відділом компанії «П. Льорілард», працював у банку, очолював українську кооперацію «Самопоміч» у Джерсі-Сіті, був обраний віце-президентом Центрального українського кооперативу Америки. Паралельно, з ростом фінансових можливостей, М. Коць розгорнув просвітницьку, наукову й добродійну діяльність, тривалий час очолював Інститут східноєвропейських досліджень ім. В. Липинського, був співзасновником Українського соціологічного інституту, редактором кількох періодичних видань, зокрема «Наша громада», «XXI століття», «Голос діаспори». Згодом він відкрив власне видавництво у м. Лексингтон, штат Нью-Йорк.

Щодо видань мистецької тематики, у 1964-1971 роках Маріян Коць профінансував видання перших 6-ти томів з 10-томного фундаментального зібрання «Українські народні мелодії» Зіновія Лиська [75], опублікував релігійні твори Олександра Кошиця (1970) [32], видав нарис В. Витвицького про життя і творчість М. Березовського (1974) [10]. Книга В. Витвицького, присвячена українському композитору XVIII ст. Максиму Березовському, складається з двох частин, які розкривають окремі віхи його життя, а також дослідження музичної творчості композитора – літургійні співи, концерти, опера «Демофонт», соната для скрипки і клавесину. В. Витвицький подав безцінну інформацію про композитора, особливо щодо його студій і творчості. Крім того, автор вмістив 19 музичних додатків, відбитки частини рукопису та заголовної сторінки оперної вистави. За словами музикознавця А. Рудницького усе це подано «у прегарно виданій і оформленій книжці», яка видрукована у видавництві М. П. Коця [53, с. 267].

У багатьох бібліотеках України сьогодні є книги з поміткою «Видавництво Маріяна Коця». Після здобуття Україною незалежності він став фундатором першої в Україні офсетної друкарні. За його підтримки було видано понад 100 книг. Звичайно ж більшість видань не були комерційними і не приносили ніяких прибутків. У книговидавничій справі М. Коць перш за все

був меценатом. В незалежній Україні разом з дружиною Іванною підтримував Асоціацію дослідників голодоморів, Музей гетьманства, композиторський конкурс в рамках «КиївМузик-Фесту», донецькі школи та дітей Чорнобиля... На його гроші побачили світ понад півсотні книжок визначних письменників, шкільні підручники тощо. Серед видань мистецької тематики, які вийшли в незалежній Україні за фінансування М. Коця, можна назвати видання матеріалів та спогадів про відомого українського режисера міжвоєнного періоду Володимира Блавацького авторства В. Ревуцького [52]. Ім'я Іванни та Мар'яна Коців віднедавна носить відділ періодичних видань Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника.

Інший видавець – Микола Денисюк (1913 – 1976), емігрував за кордон у 1944 р., перебував у Інсбруці (Австрія), потім – в Аргентині (1948-1956), студіював право в Інсбруцькому університеті, бібліотечну технологію в Коледжі Райта (1973-1974) в Чикаго, керував торгівельним відділом українського видавництва у Кракові (1939-1941), був співвласником книжкового видавництва «Овид» у Львові, власником української книгарні в Інсбруку (1945-1948). У 1946 р. він заснував «Видавництво М. Денисюка», вів видавничу діяльність у Буенос-Айресі, у 1949 р. заснував ілюстрований місячник «Овид», в якому важливе місце займали статті про мистецтво та культуру. Згодом М. Денисюк переніс свою діяльність на терени США, де продовжував займатися друкарською справою.

Чимало корисної інформації про мистецькі видання, які друкувалися у США і Канаді, представляє каталог «Мистецько-творча спадщина почесного громадянина м. Надвірної, співака і бандуриста Володимира Луціва» [41]. Тут вміщено інформацію про книги, які передав Музеєві історії Надвірнянщини почесний громадянин м. Надвірної, який проживає в Англії, відомий співак і бандурист, громадсько-політичний, релігійний і культурний діяч Володимир Луців. Він відомий не тільки як співак і бандурист, який своїм талантом гідно представляв українське мистецтво у світі, але й як збирач творів живопису, режисер, композитор. Свою чималу музичну колекцію та прекрасну бібліотеку, зокрема й мистецької тематики він передав рідному містові. Аналізуючи представлені у приватній бібліотеці В. Луціва видання, які друкувалися діаспорними видавництвами та організаціями у США і Канаді, можна зробити висновок, що вони приділяли чимало уваги виданню книг про творчий доробок українських митців.

Сьогодні українська діаспора використовує можливості друкування мистецької літератури в університетах США і Канади [42].

Отже, здійснений екскурс в історію зародження і розвитку книгодрукування на теренах США і Канади, засвідчує, що у першій еміграційній хвилі мистецьку літературу друкували у США такі видавництва та друкарні, як: «Свобода», «Слово», «Читальня», товариств «Гайдамаки», «Просвіта», Українського Народного Комітету, ОДВУ (Організації Державного Відродження України), Соєдиненія Греко-Католических Русских Братств, Общества Русских Братств, Русько-Української Християнської Громади в Америці (баптистів), Руської Народної Самопомочі, Руської Колегії. В Канаді успішно функціонували «Українська видавнича спілка», «Руська друкарня». В цей період серед видавців мистецької літератури виокремлюються такі постаті, як: Г. Грушка, Н. Дмитрів, В. Пуйда, А. Петров, Я. Кулинич (США), Я. Арсенич, Т. Фарлей, Я. Крет (Канада). У міжвоєнний період активним видавцем мистецької літератури був Г. Е. Смолинський (США).

Вершиною розвитку українських видавництв у США та Канаді був період 1950-1980-х рр. Тільки в Канаді на кінець 50-х рр. діяло до двох десятків видавництв, серед яких виокремлюються «Наша культура», «Славута», видавнича спілка «Тризуб», «Українська Видавнича спілка». Головними видавничими осередками мистецької літератури були Вінніпег, Торонто, Едмонтон, Йорктон. Серед видавців виділялися Іван Огієнко, Іван Тиктор (Канада), Мирон Сурмач, Маріян Коць, Микола Денисюк, Осип Зінкевич (США). Одним із центрів книговидавничої справи є Нью-Йорк, де працюють дослідно-видавниче товариство «Пролог» та його продовження – «Сучасність», видавництва «Говерля», «Сурма». У Балтиморі (США) діяло видавництво «Смолоскип». Працювали відомі музичні видавництва, зокрема, «Українська музична бібліотека», «Українська музична накладня», «Українське Музичне видавництво».

В цей час зростає роль громадських (Український Народний Союз (УНС), культурно-мистецьких (Асоціація діячів української культури (АДУК) у Нью-Йорку, Канадсько-українська мистецька фундація (КУМФ), Український культурний Центр у Детройті, Об'єднання мистців українців в Америці (ОМУА) та наукових інституцій (УВАН, Фундація УВУ, НТШ) у книгодруванні.

Роль видавничої діяльності української діаспори у розвитку національної культури, літератури, науки важко переоцінити. Вона явила світові чимало творів, що згодом стали національною класикою. Українські видавництва та книжково-видавничі центри наприкінці ХХ ст. стрімко розвивались і вдосконалювались. Широко використовуючи можливості нової техніки, вони забезпечували якісною книжковою продукцією українське еміграційне суспільство, тим самим відроджуючи національну історію, культуру, літературу, а також самобутність та духовність української нації.

Діяльність провідних видавництв, наукових, культурних і мистецьких організацій української діаспори США та Канади, окремих видавців засвідчують їх вагомий внесок у видання книг та іншої друкованої продукції мистецької тематики впродовж ХХ ст.

1. Законодавство України про видавничу справу. Станом на 10 червня 2005 р. / Верховна Рада України : офіц. вид. / упоряд. Ю. П. Дяченко. – К. : Парламентське видавництво, 2005. – 160 с.
2. Андрусів Петро : маляр і графік / портр., каталог картин. – Нью-Йорк, 1980. – 127 с. : 89 іл.
3. Бачинський Ю. Українська імміграція в Сполучених Штатах Америки / Юліан Бачинський. – К. : Інтел, 1995. – 343 с.
4. Біль М. Життя і творчість Івана Кейвана / Мирослава Біль // Народознавчі зошити. – 2014. – № 6 (120). – С. 1562-1567.
5. Буцманюк Юліан : монографічна студія / передм. Б. Стебельського ; вступ. ст. С. Гординського ; за ред. М. Хом'яка. – Едмонтон : Накладом Канадського Наукового Товариства ім Шевченка, 1982. – 111 с. : іл.
6. Виставка малярських праць Омеляна Мазурика з Парижа / Канадсько-українська мистецька фундація. – Торонто : Друкарня оо. Василяян, 1980. – Буклет ; портр.
7. Виставка праць українських образотворців поза межами Батьківщини [до тисячоліття християнства в Україні] : каталог / вступ. ст. Михайла Дмитренка ; Український культурний центр у Воррені. – Воррен, Мічиган, 1987. – [б/н с.] : іл.
8. Виставка українського мистецтва з колекцій Канади і США для відзначення сторіччя з дня народження Олександра Архипенка / за ред. Святослава Гординського. – Торонто : Канадсько-Українська Мистецька Фундація, 1987. – 54 с. : іл.
9. Виставка українського мистецтва: заходами українського виставкового комітету в Детройті 24 вересня – 2 жовтня : каталог. – Детройт, 1960. – [б/н с.] : іл.
10. Витвицький В. Максим Березовський: життя і творчість / В. Витвицький. – Джерсі-Сіті : Вид-во М. П. Коця, 1974. – 95 с.
11. Віктор Цимбал. Маляр і графік : монографія / за ред. Святослава Гординського. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук, 1972. – 135 с
12. Войценко О. Літопис українського життя в Канаді. Т. 1-6 / О. Войценко. – Вінніпег : Тризуб, 1961-1982.
13. Гніздовський Я. Малюнки, графіка, кераміка, статті / Яків Гніздовський. – Нью-Йорк : Пролог, 1967. – 178 с.
14. Гординський С. Українська ікона. 12-18 сторіччя / Святослав Гординський. – Філядельфія : Провидіння, 1973. – 212 с. ; 24 кольор. та 194 чорно-білих іл.
15. Губарець В. Преса і книга діаспори: з історії видавничої діяльності українського зарубіжжя : навч. посіб. / В. Губарець. – К. : Університет «Україна», 2008. – 266 с.
16. Енциклопедія української діаспори Т.1 : Сполучені Штати Америки, кн. 1: А - К / гол. ред. В. Маркус, співред. Д. Маркус. – Нью-Йорк ; Чикаго : Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці, 2009. – 433 с. : іл.
17. Естафета : зб. АДУК : Література, мистецтво, наука, критика Ч. 1 / гол. ред. Б. Стебельський. – Нью-Йорк ; Торонто : Гомін України, 1970. – 254 с.
18. Естафета : зб. АДУК Ч. 2 / гол. ред. Б. Стебельський. – Нью-Йорк ; Торонто : Гомін України, 1974. – 254 с.
19. Ємець В. Кобза та кобзарі / Василь Ємець. – Нью-Йорк : Говерля, 1959. – 112 с. ; іл.
20. Ємець Василь. Ч.1 У золоте 50-річчя на службі України. Ч.2: Про козаків-бандурників / Василь Ємець. – Торонто : Друкарня оо. Василяян, 1961. – 381 с. ; іл.
21. Збірник наукових праць Канадського НТШ / ред. Б. Стебельський. – Торонто : Гомін України, 1993. – 384 с.
22. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Г. В. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
23. Каталог п'ятої мистецької виставки: Малярство. Графіка. Скульптура / Об'єднання Митців Українців в Америці – Нью-Йорк, 1957. – [б/н с.] : іл.
24. Каталог. 17-та виставка ОМУА / упоряд. Андрій Горняткевич. – Нью-Йорк, 1971. – [б/н с.] : іл.
25. Каталог. 18-та виставка ОМУА / вступ. ст. П. Андрусіва. – Нью-Йорк, 1972. – [б/н с.] : іл.
26. Каталог. 19 виставка ОМУА / вступ. ст. П. Андрусіва. – Нью-Йорк, 1973. – [б/н с.] : іл.

27. Каталог. 22-га виставка ОМУА / Об'єднання Мистців Українців в Америці. – Нью-Йорк, 1979. – [б/н с.] : іл.
28. Кейван І. Українські митці поза Батьківщиною / Іван Кейван. – Едмонтон ; Монреаль ; Кліо, 1996. – 226 с.
29. Книга мистців і діячів української культури – учасників Першої зустрічі українських мистців Америки й Канади з громадянством у днях 3-5 липня 1954. – Торонто : Друкарня оо. Василян, 1954. – 312 с.
30. Книга творчості українських мистців поза Батьківщиною / Об'єднання мистців українців в Америці. – Філадельфія : Видавець «Нотатки з мистецтва», 1981. – 512 с. : іл.
31. Конопленко-Запорожець П. Кобза і бандура / П. Конопленко-Запорожець. – Вінніпег : National Publishers Limited, 1963. – 168 с.
32. Кошиць О. Релігійні твори / за ред. Зіновія Лиська ; вид. Маріян Коць. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1970. – 736 с. ; резюме англ. мовою.
33. Кравців Б. Українська книжка в діяспорі / Богдан Кравців // Альманах Українського Народного Союзу на рік 1975. – Джерсі-Сіті ; Нью-Йорк : Свобода, 1974. – С. 85-92.
34. Левицький І. Популярна наука гармонії / І. Левицький. – Нью-Йорк : Говерля, 1966. – 92 с.
35. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників – документи / заг. редакція, передмова і примітки проф. Валеріяна Ревуцького ; упоряд. і техн. ред. Осип Зінкевич. – Балтимор ; Торонто : Укр. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. – 1026 с.
36. Луцик Степан – Мистець. – Нью-Йорк ; Торонто ; Вашингтон, 1973. – 96 с. ; портр. ; іл. – (УВУ. Серія: Альбоми українського мистецтва. Вип. 2. – Текст укр. та англ. мовами.
37. Марунчак М. Г. Історія преси, літератури, друку піонерської доби / М. Марунчак. – Вінніпег : УВАН в Канаді, 1969. – 314 с.
38. Мегик Петро : каталог ретроспективної виставки картин професора з нагоди 80-літнього ювілею мистця. – Філадельфія : Видавець «Нотатки з мистецтва», 1979. – 47 с. ; іл. – Текст укр. та англ. мовами.
39. Мирон Левицький (Лев) : Мистецька виставка 1-15 березня : каталог / ОМУА. – Нью-Йорк, 1964. – [б/н с.] : іл.
40. Мирон Левицький : каталог / вступ. ст. С. Гординського. – Торонто, 1985. – 48 с. : іл.
41. Мистецько-творча спадщина почесного громадянина м. Надвірної, співака і бандуриста Володимира Луціва : каталог / Відділ культури Надвірн. РДА, Центр. районна б-ка, Культурно-мистец. фонд ім. В. Луціва. – Надвірна : Надвірнянська друкарня, 2004. – 138 с.
42. Михайло Мороз / упоряд. І. Мороз. – Філадельфія : Музей мистецтва Ля Салл університету, 1995. – 359 с. ; іл.
43. Наукове товариство імені Шевченка в ЗДА. – Нью-Йорк : НТШ в ЗДА, 1963. – 42 с.
44. Наш театр : Книга діячів українського театрального мистецтва 1915-1975. Том I / гол. ред. Г. Лужницький. – Нью-Йорк; Париж ; Сідней ; Торонто : НТШ, 1975. – 848 с.
45. Наш театр : Книга діячів українського театрального мистецтва: 1915–1991. Том II. / редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава та ін. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1992. – 796 с.
46. Павловський В. Василь Григорович Кричевський : життя і творчість : монографія / В. Павловський. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1974. – 221 с. ; 10 кольорових та 175 чорно-білих іл. – Резюме англ. мовою.
47. Петро Андрусів. Виставка праць. 19-27 листопада : каталог / ОМУА. – Філадельфія, 1977. – [б/н с.] : іл.
48. Пісні імігрантів про Старий і Новий Край (Пісні про Канаду і Австрію) / зібрав Теодор Федик й інші. – Вінніпег : Українська друкарня, 1927. – 140 с.
49. Повстенко О. Катедра св. Софії у Києві : альбом / Олекса Повстенко. – Нью-Йорк : УВАН, 1954. – 472 с. : 336 іл. – (укр. і англ. мовами).
50. Полтава Л. Лев Рейнарович / Леонід Полтава // Естафета : зб. АДУК Ч. 1 / гол. ред. Б.Стебельський. – Нью-Йорк ; Торонто : Гомін України, 1970. – С. 149-159.
51. 50-ліття мистецької творчості Михайла Дмитренка. – Воррен-Мічіган, 1982. – 40 с. ; іл. – (Український культурний Центр ; Детройт).
52. Ревуцький В. В орбіті світового театру / Валеріян Ревуцький. – К. ; Х. ; Нью-Йорк : Вид-во М.П.Коць, 1995. – 245 с.
53. Рудницький А. Про музику і музик / А. Рудницький. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : НТШ, 1980. – 336 с. : іл.
54. Саварин П. Діяльність осередку НТШ в західній Канаді (1955-1985) / Петро Саварин, д-р // Наукове Товариство ім. Шевченка, Канада : збірник (травень, 1999). – Торонто, 1999. – С. 29-32.
55. Самчук У. Живі струни: бандура і бандуристи / Улас Самчук. – Детройт (США) : Друкарня Петра Майсюри, Вид. Капелі Бандуристів ім. Т. Г. Шевченка, 1976. – 466 с.
56. Світова Виставка Українських Мистців : каталог / передмова Святослава Гординського. – Торонто, 1982. – 110 с. : іл.
57. Семчишин М. Тисяча років української культури : історичний огляд культурного процесу / Мирослав Семчишин. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : НТШ, 1985. – 550 с.
58. Січинський В. Історія українського мистецтва : у 2 ч. / Володимир Січинський. – Нью-Йорк : НТШ, 1956. – II ч. Архітектура. – LXIV с.

59. Соловій Ю. Про речі більші, ніж зорі : про мистецтво, про мистців, про різне, про себе / Юрій Соловій. – Нью-Йорк : Сучасність, 1978. – 319 с.
60. Сомко Надія. Скульптура і малярство : альбом / передмова : Павло Маренець ; Асоціація діячів української культури: АДУК-ЗСА. – Лос-Анджелес : АДУК, 1981. – 48 с.
61. Сомко Н. : альбом [укр. художниць] / Сомко Надія ; С. Макаренко (Nadia Somko, S. Makarenko). – Нью-Йорк, 1971. – 112 с. ; іл.
62. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина / І. Соневицький. – Нью-Йорк : УВАН у США, 1966. – 179 с. – (Музикологічна секція).
63. Стебельська А. Народна фігуральна глиняна скульптура малих форм в Україні і її традиції / Аріядна Стебельська // Збірник наукових праць Канадського НТШ / ред. Б. Стебельський. – Торонто : Гомін України, 1993. – С. 352-361.
64. Стебельський Б. Михайло Черешньовський / Богдан Стебельський // Естафета : зб. АДУК Ч. 1 / гол. ред. Б.Стебельський. – Нью-Йорк ; Торонто : Гомін України, 1970. – С. 156-157.
65. Стебельський Б. Михайло Кушнір / Богдан Стебельський // Естафета : зб. АДУК Ч. 1 / гол. ред. Б.Стебельський. – Нью-Йорк ; Торонто : Гомін України, 1970. – С. 158-159.
66. Стебельський Б. Северин Борачок / Богдан Стебельський // Естафета : зб. АДУК Ч. 2 / гол. ред. Б.Стебельський. – Нью-Йорк ; Торонто : Гомін України, 1974. – С. 237-258.
67. Стебельський Б. Григорій Крук / Богдан Стебельський // Естафета : зб. АДУК Ч. 2 / гол. ред. Б.Стебельський. – Нью-Йорк ; Торонто : Гомін України, 1974. – С. 259-263.
68. Стебельський Б. Михайло Мороз / Богдан Стебельський // Збірник наукових праць Канадського НТШ / ред. Б. Стебельський. – Торонто : Гомін України, 1993. – С. 362-365.
69. Степан Стеців : монографія / передм. Богдана Стебельського ; вступ. ст. Івана Кейвана / Українська спілка образотворчих мистців у Канаді ; Дослідний інститут «Україніка». – Торонто : УСОМ, 1984. – 95 с. : іл.
70. СУРМА : великий збірник українських пісень. – Нью-Йорк : Сурма, 1982. – 625 с.
71. Сурмач М. Історія моєї «Сурми» / Мирон Сурмач. – Нью-Йорк : Сурма, 1982. – 191 с.
72. Тимошик М. Історія видавничої справи / М.Тимошик. – К. : Наша культура і наука, 2007. – 496 с.
73. Тимошик М. «Лишусь навіки з чужиною...» : Митрополит Ларіон (Іван Огієнко) і українське відродження / М. Тимошик. – Вінніпег; К. : Наша культура і наука, 2000. – 542 с.
74. Українська спілка образотворчих митців Канади : До 50-ліття Спілки УСОМ Канади : каталог. – Торонто, 2006. – [б/н с.] : іл.
75. Українські народні мелодії / зібрав і зредагував З. Лисько; техн. ред. і вид. Маріян Коць; мовний ред. В'ячеслав Давиденко; англ. переклад Роман Савицький, мол; обкладинка Петро Холодний, мол : у 10 т. – Нью-Йорк: Вид-во УВАН у США, 1964–1971. Т. 1-6; Українські народні мелодії / зібрав і зредагував З. Лисько; Торонто-Нью-Йорк: УВАН у США і Канаді / виготовлення рукопису: Докія Лисько, Кость Лисько, Роман Лаврович / редакція: Зеновій Лавришин. – Нью-Йорк: Вид-во: Українська Музична Фундація; Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1981–1994, Т.7–10.
76. Шонк-Русич К. Дерев'яна різьба в Україні / К. Шонк-Русич. – Нью-Йорк, 1982. – 184 с. ; іл. – (Бібліотека Української Культури. Серія : 3. 1000-ліття Хрещення України).
77. Шонк-Русич К. Історія Українського мистецтва в ілюстраціях / К. Шонк-Русич. – Нью-Йорк, 1978. – 299 с. ; іл.
78. Ювілейний дар мистців (Artists' jubilee Grant) : виставка праць образотворців поза межами Батьківщини. – Воррен : Укр. культур. центр, 1987. – 199 с. : іл.
79. Якимович Б. Видавець Іван Тиктор: життєвий шлях і громадська діяльність / Б. Якимович // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність : зб. наукових праць. Вип. 3-4. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, 1997. – С. 338-355.
80. Яременко С. Саскачеванка та інші пісні / Сергій Яременко. – Едмонтон : Славута, 1977. – 32 с.

Стаття освещает вопросы печатания книг культурного и искусствоведческого характера разными издательскими и творческими организациями украинской диаспоры в США и Канаде в XX веке для популяризации произведений искусства украинских художников в мире, объединения украинцев вокруг национальной идеи, сохранения родной культуры и искусства.

Ключевые слова: книгопечатание, украинская диаспора, США и Канада, XX век, украинские издательские организации, люди искусства.

The article describes the problems of printing books of cultural and artistic character by different publishing houses and artistic organizations of the Ukrainian diaspora in USA and Canada during 20th century in order to popularize the achievements of Ukrainian artists around the world, unite the Ukrainians around the national idea, maintain the native culture and art.

Keywords: bookprinting, Ukrainian diaspora, USA and Canada, 20th century, Ukrainian publishing houses, artists.

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ТА ФОРМОТВОРЧІ АСПЕКТИ
БАЯННИХ СОНАТ АНАТОЛІЯ КУСЯКОВА

В статті висвітлено та узагальнено загальні принципи технічних прийомів композиторського стилю та формотворчі особливості баянних сонат російського композитора Анатолія Кусякова. Також розглянуто основні інтерпретаційні особливості творів композитора провідними виконавцями сучасності.

Ключові слова: композиторський стиль, інтерпретація, формотворення, соната для баяна, А. Кусяков.

Постановка проблеми. З розвитком оригінального репертуару для баяна в середині ХХ – на початку ХХІ ст. все більше уваги приділяється інтерпретації. Останнім часом особливу увагу виконавців і науковців привертає жанр баянної сонати. На сьогодні створена велика кількість творів у цьому жанрі, однак вони мало вивчені в аналітичному відношенні, не кажучи про інтерпретаційні особливості. Баянна соната знаходиться в репертуарі чи не у кожного професійного баяніста (акордеоніста) – від студента до концертуючого виконавця. Вона є перехідною ланкою у зростанні академічного баянного репертуару. Адже нові знахідки у формотворенні композитори часто виокремлюють з жанру сонати. Аналізуючи розвиток баянного мистецтва останні два десятиліття, ми помітили що композитори частіше почали звертатися до жанру баянної сонати. Соната є загальнообов’язковою на будь-якому міжнародному конкурсі, і посідає чи не найголовніше місце в програмі. Але як провести ту основну межу і визначити основні закони між тріадою: композитор – виконавець – слухач. Саме інтерпретатор є тією основною ланкою, засобом комунікації, що доносить інформацію задуману композитором до слухача. Але виконавець повинен бути наділений широкою амплітудою професійних якостей, мати певну стилістичну спрямованість та об’єктивність у відтворенні того чи іншого матеріалу, хоча це не повинно призвести до втрати індивідуального стилю.

Великий внесок в розвиток сонатного жанру для баяна вніс відомий російський композитор Анатолій Кусяков (1945–2007). Він автор більше 80 творів в найрізноманітніших жанрах: симфонія, ораторія, опера, кантати, концерти, симфонічні поеми, хорові твори, музика до театральних вистав, музика для народних інструментів. Але найбільшої популярності композитору принесли твори для баяна і балалайки. Твори композитора часто звучать на найрізноманітніших конкурсах та входять в програми найвидатніших баяністів сучасності, зокрема таких баяністів як Юрій Шишкін, Вячеслав Семенов, Міка Вярюнен, яким присвячено окремі сонати.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Увага дослідженню творчості А. Кусякова приділялося в працях Е. В. Показанника [8], Л. В. Варавіної [1], А. С. Данилова [2]. Однак, доробок А. Кусякова у жанрі баянної сонати не ставав предметом наукового осмислення.

Мета нашого дослідження – виявити специфіку композиторських прийомів та виконавських засобів у баянних сонатах А. Кусякова та розглянути основні тенденції інтерпретації їх провідними баяністами сучасності. Для її досягнення необхідно вирішити такі завдання: виявити нотні тексти, аудіо та відеозаписи сонат А. Кусякова; на їхній основі здійснити музично-теоретичний та виконавський аналіз цих творів. Джерелом для аналізу слугували нотні тексти сонат [6; 7; 12], а також відеозаписи їх виконання [10; 11; 13].

Виклад основного матеріалу. У виконавському мистецтві завжди відбувається змикання двох стилів: стилю композитора, що написав твір, та стилю виконавця, який його відтворює. У педагогічній практиці, говорячи «стиль інтерпретації», часто мають на увазі збереження й відтворення особливостей композиторського письма. Але насправді інтерпретація завжди залежить також від індивідуального музично-виконавського стилю баяніста [5, с. 5]. До цього індивідуального стилю, на нашу думку, можна віднести: індивідуалізований вибір темпу в рамках зазначених композитором; мікроструктурне інтонування та артикуляція; агогічні відхилення, динамічна градація; певні темброві знахідки. Тому й зростає інтерес до індивідуалізації виконавського процесу. Адже не достатньо просто відтворити «голий» нотний текст у відповідному темпі і без жодної помилки, а потрібно вміти правильно подати і донести до слухача матеріал, закладений у творі. Це вимагає від виконавця клопіткої праці над твором. Перш за все, він повинен створити у своїй уяві певну модель, художньо-образний зміст, який закладений у творі

і вже тоді за допомогою засобів музичної виразності та навіть певних акторських театралізованих якостей «винести» твір на сцену.

Першоджерелом виконавської інтерпретації, її похідним смисловим матеріалом є композиторські засоби музичної виразності – лад, гармонія, метроритм, фактура, мелодика, контрапункт, гомофонія, тембр, інструментовка, авторські ремарки, та інші, якими визначається ідейно-образний зміст музичного твору, художній задум автора. Аналіз виражального співвідношення цих засобів виявляє сутність в першу чергу авторського трактування музичного твору [2, с. 195].

А. Кусяковим створено сім сонат для баяна, в яких закладені філософські та психологічні проблеми. Вони насичені як і вибухово-експресивними, так і лірико-медитативними станами. За словами Е. В. Показанника, «сам композитор ділить свою творчість на три періоди: перший (1967–1984) – період пошуку-становлення, другий (1984–1994) – неоромантичний і третій медитативний...» [8, с. 22]. В даному дослідженні ми розглянемо сонати № 5, 6, 7, які належать саме до третього періоду творчості композитора. Митець вдається до сонористики, поліладовості, дванадцятитонової хроматини, відшукуючи найрізноманітніші колористичні відтінки. Соноростика з'являється на основі симбіозу декількох горизонтальних ліній та серійної техніки.

Характерними рисами його творчості є втілення ідей любові, ненависті, прагненням до ідеалу, які пронизані романтичними, медитативними та лірико-споглядальними станами. Це становить досить суттєву проблему для передачі художньо-образного змісту його творів. Перед виконавцем стоїть нелегке завдання – донести драматургічний задум і основні ідеї, які композитор втілює у творі.

Музична мова композитора є досить складною та багатогранною. Митець застосовує складні фактурні малюнки (використання чотирьох і п'ятиголосної поліфонії); складні пасажі на виборній системі; ідентичність складності лівого і правого мануалів. Самобутні індивідуальні образи і засоби їх музично-інтонаційного втілення завжди обумовлюють важливі художньо-виконавські завдання. Вони пов'язані з багатьма моментами. Це – передача насиченої виразності мелосу, незвичної звукової палітри, по-новому розкриваючи темброві засоби сучасного баяна і виокремлюючи його специфічні можливості на академічній сцені [4, с. 349].

Висота стилю і філософська глибина часом доходять до болісної відвертості, – все це присутнє в творах, написаних автором у пізній період творчості. Як каже Ю. Шишкін, «Кусяков не розгойдує інстинкти, що не апелюють до побутових почуттів; він вимагає і від слухачів, і від виконавців високої частоти настройки на їх власний внутрішній світ, а не простого споглядання» [9, с. 56].

Соната № 5 «Монолог про вічність» написана композитором в 1995 р., коли А. Кусякову виповнилось 50 років і присвячена провідному російському баяністу сучасності Юрію Шишкіну. Твір відкриває медитативний період творчості композитора. Можна припустити, що це своєрідний підсумок прожитого життя митцем, де він піднімає філософські проблеми онтології буття людини, її духовності та взаємодії зі світом.

Характерними особливостями сонати є те, що вона одночастинна. Весь музичний матеріал виникає із трьох елементів вступу і однієї дванадцятитонової серії в різних варіантах: традиційних для класичної додекафонії інверсії, ракоходу, ракоходу інверсії, і, крім того, аугментації (теми в збільшенні), початки серій від різних звуків в акордовій фактурі.

Розглядаючи Сонату № 5 «Монолог про вічність» в інтерпретаційному ракурсі, винятковим є виконання твору лауреатом міжнародних конкурсів Артемом Нижником [11]. Виконавцю притаманна експресивно-логічна та емоційно-раціональна манера гри, насичена рельєфністю та розміреністю звучання в часово-просторовій проекції. А. Нижник з високою майстерністю та емоційною напругою допомагає слухачеві співпережити основну концептуальну ідею, задуману композитором.

Починається соната таємничим вступом *ppp*, де виконавиць застосовує незначну атаку першого звуку, не звертаючи увагу на динамічні позначення. Через конструктивні особливості інструменту це є винятковою необхідністю для видобування звуку на мінімальному *piano*. У вступі сонати три тематичних зерна. Перше – це лірична тема, що служить своєрідним рефреном, «містком» між темами експозиції. Друге і третє зерно (тт. 9–11) в лівому мануалі – лежить в основі додекафонної теми головної партії. Особливої виразності цьому епізоду надають закличні інтонації в правій руці, які виконавець вміло передає за допомогою чітко продуманої градації динамічної прогресії, підкріплюючи це все рухами корпусу при зміні кожного мотиву.

Характерною ознакою експозиції є благальна інтонація головної партії *A* (тт. 13–23). Тут зображено своєрідні монологічні роздуми, зародження певної думки, яка надалі переросте в складніші тематично-фактурні утворення. На фоні варіативного розвитку в лівому мануалі композитор використовує протяжні звуки в низькому регістрі, що надає своєрідного тембрового забарвлення, створюючи образ зловісної сили. Перехід від монологічної медитації до діалектичної патетики *A*. Нижник підкреслює замахом правої руки. В наступному епізоді *B* (тт. 23–32) відбувається трансформація із благальної інтонації в закличну *quasi tromba A1* (тт. 34–74). В побічній партії інтонаційно-фактурні утворення виконують функції формотворчої рівнонаправленої сили, а інтерпретатор майстерно виділяє кожний окремих елемент в музичній тканині, завдяки багатству цезур та штрихів, надаючи мелодичній лінії індивідуалізованого забарвлення.

Розробка побудована на матеріалі першої теми головної партії (інверсія додекафонної теми) із включенням третього тематичного зерна із теми вступу. Тут *A*. Нижник інтонаційно-раціонально визначає гучність кожного звуку, тонко відчуває найдрібніші музичні деталі та яскраво продумує темпоритмічні зміни на фоні імпульсивно-пульсуючих наростань.

Реприза – це сплав перетвореної (вдруге) іншої теми головної партії *B*, яка тепер носить ліричний характер закличної інтонації із уривків вступу, що нагадують «додекафонну» тему. Виконавець з особливою скрупульозністю і педантичністю інтонує кожну мелодичну лінію, детально продумує співвідношення фактурних фаз. Розвиток музичної тканини досягає свого апогею в драматургічному плані в епізоді кластерних співзвуч на фоні імпровізаційних секвенцій. Емоційний фон інтерпретатора досягає гранично експресивного рівня, підкреслюючи цим самим основну кульмінацію цілої сонати. Після цього вся музична тканина та й сам виконавець переходить в афективно медитативний стан. Це свого роду повернення до основних концептуальних принципів, на яких побудована соната.

Шоста соната «Вітразі і клітки собору Апостола Павла в Мюнстері» *A*. Кусякова відрізняється від решти сонат тим, що вона має чіткий програмний зміст, а не апелює абстрактно-ірраціональними станами. Програмовий зміст сонати переносить слухача в Німеччину епохи середньовіччя, де описано жорстоку розправу інквізиції над вільним народом. У цій сонаті композитор створив неординарний тип медитативно-діалектичної драматургії. Соната складається з двох частин. Перша частина написана в сонатній формі з скороченою репризою. Характерною ознакою другої частини є наскрізна форма з елементами варіаційності.

Досить емоційно-інтригуючим є виконання цієї сонати Ю. Шишкіним [10]. Виконавець формує емоційно-інтелектуальний тип баяніста, який наділений феноменальною технікою та потужною енергетикою, за допомогою якої він створює максимальний контакт з слухачською аудиторією. Пристрасна збудженість, витончена палітра тембральних відтінків, трактування баяну як цілого оркестру – всі ці риси притаманні Ю. Шишкіну, а його стиль є неповторним і впізнаваним.

Починається соната акцентованими тривуччями, насиченими емоційною напористістю та зловісністю звучання, відчувається тривожний масштабний рух від *fff* аж до крайніх можливостей інструменту: композитор використовує такий динамічний фон для передачі трагізму втіленого в сонаті. Виконавець миттєво перевтілюється в образний світ твору, чітко продумавши до найдрібніших деталей режисерську постановку. Далі композитор вдається до раціонального фактурного вирішення, використавши на фоні теми тридцять другі секстолі (контрапункт). Застосовуючи виразову гостроту ритміки, Ю. Шишкін виділяє тему, у якій відчувається внутрішня тривога та нестримна емоційність. Після кластерного глісандо відбувається миттєвий обрив до головної партії, нервозного та нестійкого *ppp*. Тут виконавець детально вслухається в кожну фразу, надаючи їй логічності та інтелектуальної довершеності. Поступово фактура ущільнюється і головна партія динамічно зростає. Сполучна партія включає два елементи, які формують поліфонічну фактуру з вільним розвитком (перший елемент – 23 т., другий – 26 т.). Суттєвою ознакою сполучної партії є поступеневий рух в лівій руці, який потім з'явиться в розробці. Ю. Шишкін яскраво демонструє хвилеподібні драматичні інтонації, а коли вся музична тканина переходить в лівий мануал, інтерпретатор диригує правою рукою, скеровуючи увагу слухача на важливість цього епізоду, який переходить в побічну партію. В побічній партії, яка включає два елементи (перший елемент в 37 т., другий в 40 т.), психологічна правдивість виконавця досягає рівня чуттєвої раціональності.

Після медитативно-інтелектуальної побічної партії відчувається внутрішньо-емоційне наростання інтерпретатора, яке тяжіє до розробки з двома хвилями розвитку. В першій хвилі

(50-71 тт.) співставляється перший елемент сполучної партії і другий з побічної партії. У цьому епізоді акорди *sff* у Ю. Шишкіна набувають нервозно-зловісного колористичного забарвлення. Із другого елемента побічної партії виростає нова тема (57 т.), яка більше розвинута в репризі. На початку другої хвили виникає контраст двох елементів сполучної партії, а в кінці (86 т.) з'являється головна партія. Оскільки вона неповна, то не має подальшого розвитку, як в експозиції, тому сприймається як частина розробки, а не початок репризи.

У репризі побічна партія трансформована. Присутній тільки другий елемент, щоправда він легко впізнається по характерній фігурі в супроводі *c-d-es-g* (93т. і до кінця). Можна розділити на дві секції: 1) В 93–98 тт., де подається другий елемент побічної партії, виконавець за допомогою динамічного зростання та яскравого пасажу акцентує увагу на кульмінації, після якої відбувається повільний спад напруги; 2) В 98 т. і до кінця першої частини набуває розвитку тема, що виникла із другого елемента побічної партії. Закінчення першої частини побудоване на хвилеподібних в динамічному відношенні, «аркоподібних», специфічно ритмізованих тридцять других нотах. Виконавець створює ряд динамічних наростань та контрастів, використавши індивідуалізовану артикуляційно-ритмічну формулу.

Форма другої частини сонати – наскрізна з елементами варіаційності. Об'єднуючим фактором тут служить незмінний темп і ритмічне остинато (за винятком коди), а також побудова тематизму на висхідному і низхідному секундному русі. Варіаційність проявляється у «парності» тем: майже кожна нова тема повторюється двічі (або й тричі) підряд із варіаційними змінами. Вражає витончена імпровізаційність, а також чітка однаковість штрихової системи в лівому і правому мануалах інтерпретатора. Емоційна напруга музичної тканини та виконавця не спадає до самого кінця сонати. А останні звуки «*a-as-f*» на максимально допустимій динаміці *fff*, створюють ефект безвиході та незавершеності, що підтверджує ідейно-драматургічні принципи, закладені композитором у сонаті.

Сьома соната «*Misterium*» А. Кусякова написана в 2005 р. і завершує сонатну творчість композитора для баяна. Драматургія та фактурно-інтонаційні принципи закладені у творі, підтверджують його назву. Незважаючи на некласичне трактування жанру сонати (шість частин та відсутність сонатної форми як такої), об'єднуючим фактором тут служить трансформація початкової теми, в якій ймовірно і закладена назва твору. Цю сонату можна співставити із п'ятою сонатою, але там більше уваги композитор приділив саме технічній стороні композиції, оскільки в її основі дванадцятитонові серія.

Оскільки *Сьома соната «Misterium»* присвячена провідному фінському баяністу Мікі Вяюрюнену (Mika Väyrynen), ми розглянемо основні інтерпретаційні моменти у його виконанні [13]. Він виділяється неповторними рисами своєї художньої індивідуальності. Виконавець належить до інтелектуального типу баяніста. Магнетизм особи музиканта, витончена імпровізаційність, емоційна врівноваженість, яскрава музикальність – це ті риси, які притаманні М. Вяюрюнену.

Відкривається соната таємничими містичними інтонаціями закличного характеру, які проникають в глибокі процеси свідомості. Значну увагу виконавець приділяє тут динамічним змінам, що помітно впливає на артикуляційну різноплановість першої частини. Не дивлячись на складну тематичну структуру твору, інтерпретатору чітко зрозуміла логіка музичної тканини. Теми в процесі розвитку повторюються та видозмінюються, переростаючи в своєрідний інтонаційно-тематичний комплекс, що і є головним засобом цілісності цілої сонати. Після епізоду *rubato* виконавець миттєво реагує на темпоритмічні зміни. Адже як і в шостій сонаті, композитор використовує тут тридцять другі ноти з прискоренням, які також будуть використані в третій частині сонати.

Форма другої частини як і першої є складною двочастинною. Тематичний розвиток двох частин відносно схожий, присутня видозмінена тема з першої частини. Починається друга частина ніжною темою *dolce espressivo*, яка потім раптово переходить в контрастну тему *sub. f.* Інтерпретатор детально вслухається в кожну фразу, надаючи їй логічне обрамлення, а останні акорди цієї частини умиряють сюжетну лінію.

Третя частина – це каденція *rubato*, побудована на основних темах сонати. Її умовно можна поділити на три фази. У першій фазі (від початку до *piu allegro e molto agitato*) розвивається матеріал двох тем з першої частини сонати. Особливістю другої фази (до *poco meno mosso, rubato*) є те, що тут з'являється нова тема у лівому мануалі. В останній, третій фазі відбувається розвиток новоутвореної теми та в лівій руці на фоні тремоло міхом з'являються

фрагменти теми з першої частини. В каденції М. Вярюнен демонструє феноменальну техніку та миттєве реагування на всі фактурно-ритмічні зміни. Каденція набуває рис драматичного монологу, що переходить в зловісно-наступальний характер в третій фазі.

У четвертій частині композитор знову використовує складну двочастинну форму. На початку даної частини присутній мотив, подібний на тему з першої частини сонати. На фоні педального акорду, монодійні побудови переходять в діалектичну взаємодію з іншою темою, підводячи драматургічну дію до *ad libit. quasi cadenza*. Тут з'являється нова тема, на якій і побудована вся каденція. Виконавець майстерно передає всі складні динамічні процеси та образи і на основі однієї теми за допомогою своєрідних мікроструктурних інтонувальних досягає контрастно-конфліктної драматургії. А останній акорд *attaca* всю музичну тканину прямолінійно переводить до наступної частини.

П'ята частина написана А. Кусяковим у варіаційній формі. У цій частині відбуваються складні фактурні процеси тематичних утворень. На початку спостерігається трансформація теми з першої частини сонати. Далі на фоні тремоловання тема з третьої частини сонати розвивається в збільшенні. Потім іде ряд тематичних перетворень: поліфонічне співставлення теми і її інверсії, збільшення на фоні контрапунктуючого голосу. М. Вярюнен завбачливо розраховує динамічний план, що підводить слухачів до основної кульмінації цілої сонати. Останній звук «а» *attaca* плавно переходить в звук «ас» шостої частини сонати.

Протяжний фінал *Lento rubato* являє собою тричастинну форму, яка побудована на темах з першої частини сонати. Свобідна метрична організація чітко слідує за інтонацією. Найбільш активна перша тема обростає контрапунктом. Виконавець філігранно вслухається в кожну ноту, вибудовуючи динамічний план на мікроструктурному рівні. Пізніше музична тканина розширюється, збільшується число мелодичних ліній. М. Вярюнен професійно виділяє кожну лінію, створюючи рафінованість та логічність поліпластової фактури, де переважають медитативно-філософські стани. Потім напруга зростає до *fff*, де знову дає про себе знати основна тема сонати, яка будується тут на ракоході. Після цієї емоційної збудливості настає момент умиротворення на звуці «es», але в самому кінці твору, подібно до шостої сонати, композитор знову використовує прийом незавершеності в драматургічному плані.

Висновки. Підводячи підсумки, можна з впевненістю сказати, що А. Кусяков зробив величезний внесок в розвиток баянного мистецтва. В тісній співпраці з провідними баяністами сучасності композитор створив цілий ряд сонат для баяна, які відображають нові можливості інструменту та специфіку музичної мови композитора. Художньо-образний зміст творів композитора відображає найрізноманітніші стани на рівні інтелектуально-емоційної рефлексії, аж до чітких певних образів, драматургія яких насичена конфліктними станами, що проявляється в складних формотворчих та технічних принципах композиторського письма. Не дивлячись на різноманітність композиторських рішень у побудові сонат: п'ята соната – одночастинна, шоста – двочастинна, сьома – шість частин, кожна частина має свою лінію наскрізного розвитку. Об'єднання частин в єдине ціле здійснюється композитором завдяки прийомам *attaca* та взаємозв'язку тематичного матеріалу.

Перед виконавцем стоїть надскладне завдання – передати ідеї закладені композитором, щоб слухач міг зрозуміти та перейнятися твором.

Отже, сонатна творчість для баяна А. Кусякова стоїть на високому академічному рівні та вимагає від інтерпретатора надзвичайного рівня підготовки не тільки в технічному плані, а й в образно-емоційному, інтелектуальному та психологічному.

1. Варавина Л.В. «Лики уходящего времени»: образы и смыслы / Л. В. Варавина // Анатолий Кусяков : времена жизни. – Р-н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 296–348.
2. Давидов М. А. Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності / М. А. Давидов // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. – Вип. 2. – К, 1999. – С. 88–98.
3. Данилов А. С. Мы еще не выросли до высоты его музыки... / А. С. Данилов // А. Кусяков : времена жизни. – Р-н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 42–50.
4. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства : учеб. пособие / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
5. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя : підручник / Н. Б. Кашкадамова. – Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 2014. – 344 с.
6. Кусяков А. Соната № 5 «Монолог о вечности» : для готово-выборного баяна / А. Кусяков. – Р-н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – 20 с.

7. Кусяков А. Соната № 6 «Витражи и клетки собора Апостола Павла в Мюнстре» : для готово-выборного баяна / А. Кусяков. – Р-н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – 30 с.
8. Показанник Е.В. Традиции и новации в сочинениях А. И. Кусякова для баяна / Е. В. Показанник // Информационный бюлетень «Народник». – М. : Музыка, 2001, № 3. – С. 22–28.
9. Шишкин Ю. В. Путь длиною в жизнь / Ю. Шишкин // Анатолий Кусяков : времена жизни. – Р-н/Д : РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – С. 52–63.
10. Юрий Шишкин. Концерт в Киеве [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.goldaccordion.com/videos/653-yurij-shishkin-koncert-v-kieve.html>.
11. Kusyakov A. Sonata No 5 «Monologue about Eternity» Episode One. Performed on bayan by Artem Nyzhnyk [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=eaqp2FLJaYw>.
12. Kusjakov A. Sonata № 7 «Misterium» / A. Kusjakov. – Finish Accordion Institute, 2007. – 26 с.
13. Kusyakov A. Sonata 7 by Mika Väyrynen [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=LnOx4eFPyTo>.

В статье освещены и обобщены общие принципы технических приемов композиторского стиля и формообразующие особенности баянных сонат русского композитора Анатолия Кусякова. Также рассмотрены основные интерпретационные особенности произведений композитора ведущими исполнителями современности.

Ключевые слова: композиторский стиль, интерпретация, формообразование, соната для баяна, А. Кусяков.

The article highlights the general principles of composing style techniques and formative features of sonatas for accordion of Russian composer Anatolii Kussyakov. Also, the basic interpretive features of composer's works performance by leading artists of our time have been considered.

Keywords: composing style, interpretation, formation, sonata for accordion, A. Kussyakov.

УДК 792.73; 78.071.2 (477)

Уляна Конвалюк

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ПАВЛА ДВОРСЬКОГО

Стаття присвячена огляду творчого шляху народного артиста України Павла Дворського. Акцент зроблено на аналізі композиторської пісенної спадщини та вокального виконавства митця, визначенні ролі цієї творчої особистості у розвитку українського естрадного мистецтва.

Ключові слова: співак, композитор, вокальне виконавство, естрада, пісні, Павло Дворський.

Багатобарвну естрадну палітру України сьогодні неможливо представити без творчої постаті народного артиста України, співака і композитора Павла Дворського. Відомості про митця знаходимо у розвідках М. Бакая [1], В. Добржанського [5], художньо-документальній повісті О. Довгань [6], енциклопедичних та довідкових виданнях, зокрема І. Лепші [7], ресурсах Інтернет.

Метою нашої розвідки є панорамний огляд творчого шляху композитора і співака Павла Дворського (1953 р. н.). Для її досягнення необхідно вирішити такі завдання: виявити, проаналізувати та узагальнити джерельний матеріал, який присвячений творчому доробку митця; виокремити роль П. Дворського у розвитку сучасної української естради.

Все життя П. Дворського пов'язане з рідним краєм: «Буковина – моя колиска, перші кроки у творчості, зрілість. Для мене материнська світлиця, батьківський поріг – не просто слова чи навіть образи, а те цілоще джерело, звідки черпаю силу і насагу» [9].

Творчий шлях співака розпочався у 1976 році, коли після закінчення Чернівецького музичного училища він, за рекомендацією тодішнього звукорежисера місцевого телебачення Левка Дутківського, став солістом легендарного вокально-інструментального ансамблю «Смерічка» Чернівецькій філармонії. Це був час своєрідного пісенного піднесення, коли на Буковині потужно вибухнули на весь світ Софія Ротару, Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, «Смерічка», пісні Володимира Івасюка, Левка Дутківського, а невдовзі – творчість Ігоря Білозіра, Миколи Мозгового і власне Павла Дворського. Велику роль у творчому становленні артиста відіграли зустріч і знайомство з Володимиром Івасюком. Павло мріяв стати оперним співаком, але задусевні мелодії славетного композитора заповнили його душу.

Роздумуючи над феноменом цих творчих особистостей, розгадку знаходимо у глибокій закоріненості їхньої потуги у народний мелос. П. Дворський в одному із інтерв'ю говорив:

«Наше покоління спиралося і спирається на народну творчість, український мелос, саме це було могутнім фундаментом і плодючим чорноземом. Так само, як людина мусить пам'ятати свій родовід, а не бути манкуртом. Нинішнє покоління цього не робить, а копіює чуже і одне одного. Воно не хоче житися вічним корінням, а без цього не може бути квітучою крони» [9].

Митець – це яскрава особистість, творча індивідуальність. Стати такою особистістю П. Дворському допомогли не тільки природні дані (чудовий м'який голос – тенор, приємна зовнішність), але й напружена робота над шліфуванням таланту, пошуком власного неповторного виконавського стилю, висока самодисципліна. П. Дворський здобуває ґрунтовну музичну освіту – закінчує Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка (1994), майже 30 років (1976-2005) працює солістом Чернівецької філармонії (в складі вокально-інструментального ансамблю «Смерічка» разом з Назарієм Яремчуком та Левком Дутківським). Пісні Левка Дутковського, Володимира Івасюка у виконанні «Смерічки» навчали любові до ріднщини, піднімали найсокровенніші глибини духу, традиції, мови, життя й волі на всіх обширах, де завжди були українці, у їх вершинах формувались смаки та уподобання П. Дворського, його виконавський стиль.

Співак природний у поп-фольк-року, стилі диско, провідник високого слова у ритмах молитви на межі реального, подяки, запрошення до роздумів, звертання до болю і радості, зоріє «діамантово» з буковинського першоджерела на українській естраді.

У *репертуарі співака* – українські народні пісні, перлини світової класики, які талановитий митець виконує англійською та італійською мовами, власні пісенні твори на вірші сучасних майстрів пісенної поезії. У більшості випадків сам Дворський дуже точно інтонує свої пісні й створює в них об'ємний образ України – не тієї, у якій живемо, а тієї, якої прагнемо.

Незабутніми в пам'яті шанувальників українського виконавця залишилися *концертні програми* в Національному палаці мистецтв «Україна»: «Горнуй до тебе, Україно» (1994), «Буковинське танго» (1998), «Почуття» (1999, у супроводі естрадно-симфонічного оркестру України під керуванням народного артиста України Віктора Здоренка), «Стожари» (2001), «Товариство моє» (2003), «Тридцять пісенних сходинок» (2006), творчі звіти перед земляками (зокрема «Автографи любові» – Буковина, Кельменці, 1996). 15 березня 2003 року в Національному палаці культури «Україна» відбулася програма «Товариство моє» до 50-річчя з дня народження П. Дворського, у 2013 році – сольний концерт у Львівській опері в супроводі симфонічного оркестру «НСО-Львів» та групи «19 клас» Мар'яна Шуневича та Олександра Загороднюка. Свій 60-літній ювілей митець відсвяткував 2013 року авторським концертом «Щастя моє» з Чернівецьким філармонійним оркестром під керівництвом Йосипа Созанського на сцені Чернівецької філармонії, де і розпочинав свій творчий шлях.

Співак бере участь у різноманітних тематичних концертах, зокрема: Гала концерті «Володимир Івасюк з нами» (з циклу присвяченому 60-й річниці від дня народження композитора) в рамках XVIII Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Віртуози» (Львів, 2009), чим засвідчує свою повагу до визнаного митця. П. Дворський багато робить для утвердження віри Христової, розбудови української церкви. Це, зокрема, участь у фестивалях духовної музики. Як приклад – III Всеукраїнський фестиваль духовної пісні «Волинський благовіст», 2012, про який співак зауважив, що він є «справжнім святом української духовної родини і ще одним каменем в побудові православного духовного храму України» [2].

З успіхом співак презентував чарівну українську пісню в Лаосі, Індії, Австралії, Канаді, Італії, Німеччині, Чехії, Румунії, Росії, Франції, Польщі. Творчості Павла Дворського була дана висока оцінка і в США. Виступ на українсько-американському фестивалі в Нью-Джерсі з американським естрадним колективом на сцені знаменитого Медісон Гарден Стейт пройшов з великим успіхом. 1995 рік – найдовші в житті співака гастролі за океаном (більше трьох місяців), разом з Володимиром Прокопиком та дуєтом «Писанка» гастролював у США та Канаді. У 2003-2005 рр. за ініціативи української греко-католицької церкви відбулася концертна поїздка П. Дворського до Італії (Рим, Брешія, Терні).

Співак виконує кілька пісень італійською мовою у перекладі поетеси Данієли Гостінеллі, з якою познайомився під час гастролей в Італії, бо крім наших співвітчизників на концерти приходять й італійці. П. Дворський так згадує про це знайомство: «Коли ми виступали в Римі з «Пікардійською терцією» до нас підійшла випускниця Римського університету, в якій до речі чоловік зі Львова – Данієла Гостінеллі й запитала дозволу перекласти деякі пісні, щоб їх

слухали й італійці. Мені ця ідея здалася чудовою, оскільки наші мови дуже мелодійні, солов'їні. І вона взялася за цю справу. Вже переклала вісім моїх пісень» [8].

П. Дворський дбає про збереження і популяризацію власної творчості. Побачили світ його *аудіоальбоми та компакт-диски*: «Біла криниця» (1988), «Будуймо храм» (1990, 1999), «Горнись до тебе, Україно» (1993), «Товариство моє» (1994), «Стожари» (1995), «Автографи любові» (1996), «Забута ікона» (1999), «Буковинське танго» (1999), «Почуття» (2000), «Чверть століття дарую пісні» (2001), «Так починається кохання» (2002), «Молода мелодія» (2003), «Смерекова хата», «*Canzoni di passione*» (2004), «Кольори любові» (2005, 2006), «Щастя моє» (2007, 2008). У 2003 році – вихід подвійного альбому «Товариство моє», де пісні митця виконуються метрами української естради: В. Білоножком, Л. Сандулесою, І. Бобулом, тріо «Либідь», Н. Яремчуком та іншими.

Окремі записи співака і композитора П. Дворського представлені на Інтернет-сайтах «Українська музика та звукозапис» [4] та «Золотий фонд української естради» [3].

П. Дворський плідно працює як *композитор*. «Однієї тільки «Смерекової хати» достатньо, аби Павло Дворський назавжди увійшов в історію національної культури», – влучно сказав якомсь народний артист України Ян Табачник. Важко не погодитись з цією оцінкою, оскільки ця пісня настільки глибоко ввійшла в соціокультурний український простір і фольклоризувалася, що почасті її вважають народною. А це є найвищою ознакою майстерності композитора. Пісні П. Дворського співають біля туристського багаття, на студентських вечорах, сільських весіллях. І, звісно, «зірки» першої величини – як-от Василь Зінкевич, Мар'ян Шуневич, «Кобза», «Пікардійська терція». Композитор працює з істинними поетами-піснярами – Ростиславом Братунем, Миколою Бучком, Миколою Бакаєм, Галиною Калюжною, багатьма іншими.

Серед популярних пісень композитора: «Батькова криниця» (М. Чепурна), «Писанка» (М. Ткач), «Стожари» (В. Кудрявцев), «Яремчанський водоспад» (А. Драгомирецький), «Товариство моє» (Б. Гура), «Гетьманський заповіт» (Р. Братунь), «Меланхолія жовтого саду» (В. Крищенко), «Україна і ти» (О. Орач), «Святий оберіг» (Т. Севернюк), «Ніхто так не любив» (М. Бучко), «Нехай тобі розкаже дощ» (І. Лазаревський), «Молитва» (Г. Булах), «Повернення додому» (А. Кичинський), «Колискова для доні» (Л. Костенко), «Завітайте до нас» (В. Герасименко), «Сад осінніх яблунь» (В. Китайгородська) та ін.

Особливо плідною стала творча співпраця композитора з Миколою Бакаєм («Смерекова хата», «Горнись до тебе, Україно», «Будуймо храм», «Музика весни», «Балада про Крути» тощо) та Галиною Калюжною («Забута ікона», «Не відлітай», «На далекі вогні»). У «Смерековій хаті», а ще у піснях «Горнись до тебе, Україно», «Товариство моє», «Солов'їна пісня», «Рідна мова» Павло Дворський заявляє про себе як громадянин і патріот. Характерною особливістю цих творів є їх глибоко ліричний, навіть інтимний зміст. У них немає лозунговості й плакатності, а тільки щира синівська любов.

У творчості Павла Дворського переважає історико-патріотична тематика, продиктована неповторним історичним етапом поступу України. Музика композитора дуже тонко співзвучна поетичному тексту і у сув'язі творить єдине неповторне ціле. Ці твори закладають підвалини духу і зміцнюють у пориві любові сформовані позиції патріотів.

П. Дворський – автор пісенника «Будуймо храм» (Снятин: Над Прутом, 1994; передмова М. Івасюка), де вміщено 29 найкращих творів композитора.

Творчість митця здобула *визнання* в Україні та за її межами. 1994 року Павло Дворський відзначений почесним званням Народного артиста України. Він – лауреат фестивалів «Червона рута» (1989, був третім в жанрі популярної музики), «Пісенний вернісаж» (1990), дипломант Міжнародних фестивалів. Важливі нагороди його пісень – «Шлягер року» (номінація «Краща пісня року» (щорічно з 1996 р.), «За вагомий внесок у розвиток естрадної пісні» (2000) та ін. У мистецькій колекції обдарованого Майстра багато інших нагород і відзнак: орден «За заслуги» III ступеня (2001); медаль «За громадянську мужність» Української спілки ветеранів Афганістану (2001), орден «За заслуги» II ступеня (2003); почесна відзнака «За досягнення в розвитку культури і мистецтва» Міністерства культури України (2003); подяка патріарха Любомира Гузара (2007). Павло Дворський – Почесний громадянин міста Чернівці (1997). Ім'я співака занесено на «Алею зірок» в Чернівцях. За внесок у національний рух українська діаспора США та Канади нагородила співака в 1997 році «Лицарським Хрестом Слави», наступного року лицарський орден Архістратиґа Михаїла удостоїв його лицарським титулом.

Підсумовуючи, слід сказати, що творчість Павла Дворського це не тільки «золотий фонд» української естради. Це приклад вірного служіння національному мистецтву і народові, сповідування високих мистецьких ідеалів.

Митця характеризує вимогливість до репертуару – емоційність і драматургія дійства пісень-балад, створених у душі філософії сьогодення. Найпереконливішим доказом популярності артиста була й залишається любов народу до його пісень. Вона йде назустріч співаку у вигляді переповнених підспівуючих концертних залів і стадіонів животворної енергетики. Глядачі люблять співака за його доброту і людяність, за те, що співає для них завжди щиро. Павло Дворський – один з не багатьох наших артистів, які по-справжньому вболівають за долю власної держави. Невпокорений застарілими стандартами часу колектив «Смерічки», учасником якого був П. Дворський, став предтечею настання новітньої України з живодайних невмирущості і перемог карпатських джерел коду нації. Велика особистість і на початку ХХІ століття втримує висоту справжнього мистецтва не тільки в Україні.

1. Бакай М. П. Лицар української естради : художньо-документальна повість про життя і творчу діяльність П. Дворського / М. П. Бакай. – Снятин : Прут Принт, 1998. – 116 с.
2. Відбувся III Всеукраїнський фестиваль духовної пісні «Волинський благовіст» [Електронний ресурс] // Спархія. – 2012. – 27 трав. – Режим доступу : <http://www.orthodox.lutsk.ua/jerparhija/novynu/2025-u-lucku-projshov-tretij-vseukrajinskyj-festyval-duhovnoji-pisni-qvolynskyj-blagovistq>.
3. Дворський Павло // сайт «Золотий фонд української естради» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.uaestrada.org/spivaki/dvorskij_pavlo.
4. Дворський Павло // сайт «Українська музика та звукозапис» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ukrmusic.org/entsyklopediya/d/pavlo-dvorskyj.html>.
5. Добржанський В. Ф. Павло Дворський: людина, композитор, співак / В. Ф. Добржанський. – Чернівці : Місто, 2008. – 224 с.
6. Довгань О. Г. Покликаний долею співати : [про П. Дворського] / Оксана Довгань // Довгань О. Г. Із джерел літератури і мистецтва Буковини : перша книгосерія / О. Г. Довгань. – Чернівці, 2008. – С. 3–58.
7. Павло Дворський // Лепша І. Д. 100 облич української естради / І. Д. Лепша. – Чернівці, 2010. – С. 94–99.
8. Павло Дворський : Без традицій немає культури, а без культури немає нації [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ukrpart.org/public/426-pavlo-dvorskiy-bez-tradicij-nemaye-kulturi-a-bez-kulturi-nemaye-nasyi.html>.
9. Міщенко М. Павло Дворський: «Львів – єдине місто у світі, якому присвятив пісню» [Електронний ресурс] / Максим Міщенко // Високий замок online. – 2013. – 25 черв. – Режим доступу : <http://www.wz.lviv.ua/interview/123296>.

В статтє сделан обзор творческого пути народного артиста Украины Павла Дворского. Акцент сделан на анализе его композиторского песенного творчества и вокального исполнительства, обозначении роли этой творческой личности в развитии украинского эстрадного искусства.

Ключевые слова: *певец, композитор, вокальное исполнительство, эстрада, песни, Павел Дворский.*

The article is dedicated to the survey of creative career of Pavlo Dvorskyi, Merited Artist of Ukraine. The emphasis is made on analysis of composer's song heritage and vocality of the artist. It also determines role of this creative personality in the development of Ukrainian variety art.

Keywords: *vocalist, composer, vocality, variety art, songs, Pavlo Dvorskyi.*

УДК 78.071.2

Роман Дзундза

НЕВЕРБАЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ В ДІАЛОЗІ «ДИРИГЕНТ – КОЛЕКТИВ»

Одним із основних чинників становлення і розвитку диригентської професії є спілкування диригента та колективу за допомогою мовних і немовних сигналів. Саме завдяки вербальній та невербальній комунікації відбувається міжособистісне спілкування. Окрім диригентського жесту існує ще і «мова сигналів», що на думку вчених може передавати до 65% інформації. Відсутність матеріалів, що розкривають дану тему у світлі диригентської професії, робить її актуальною. Мета статті – розглянути невербальний компонент в діалозі між диригентом і колективом, що є важливим та невід'ємним елементом диригентської професії.

Ключові слова: *диригент, колектив, діалог, вербальна та невербальна комунікація, мова жестів.*

Поняття «мова рухів», «мова тіла»¹, «невербальна комунікація»² – нерозривно пов'язані з диригентською професією. Від рівня диригентської майстерності та переконливої демонстрації своїх намірів залежить рівень мистецької досконалості диригента. Суть диригентської професії полягає у комплексному використанні як вербальних так і невербальних сигналів, за допомогою яких, диригент керує творчим колективом. Володіючи доволі складним набором специфічних засобів впливу на колектив, диригент «інтуїтивно знаходить правильну вказівку <...> оперує головним чином відчуттями від рухів <...> «говорить» руками те, про що думає, він мислить звуками» [5, с. 4–5].

Міжособистісне спілкування передбачає 2 види комунікації: **вербальну**, що ґрунтується на словесних символах та знаках і реалізується в розмові, слуханні, читанні, письмі та **невербальну**, що базується на «позамовних знакових системах» [1, с. 14]. Якісне використання невербальних сигналів, значно розширює межі стратегічного контролю музичного колективу. Саме цей фактор і зумовив вибір теми даної статті. Таким чином, метою нашого дослідження є «невербальний компонент в діалозі «диригент – колектив».

Викристалізувавшись впродовж існування диригентської професії, жести служать основою творчого пориву всіх сучасних диригентів. Це, так би мовити – *інструмент керування* музичним колективом, за допомогою якого можна висловити музичну думку, створити музичний образ та керувати процесом формотворення у реальному часі. «Жест диригента замінив йому мову, перетворившись у своєрідну «мову», з допомогою якої диригент «говорить» з оркестром і слухачами про зміст музики» [5, с. 290].

Якісне керування, передбачає продуктивну роботу, яка на думку Володимира Ражнікова означає: «перш за все вплив усієї особистості диригента на колектив оркестру. Сюди входить воля, мануальна техніка, міміка, пантомімічні рухи, вплив очей і ще деякі властивості, виразити які існуючими термінами неможливо – саме вони складають головну відмінність диригента від інших виконавців» [4, с. 12]. Костянтин Кондрашин говорить про контроль та переконливість своїх дій: «диригенту потрібно усвідомлювати, чому він робить так, а не інакше <...>, він <...> повинен переконати музикантів у своєму трактуванні» [4, с. 78].

Американець Карло Роджерс – засновник гуманістичної психології, увів термін **конгруентності**, що означає – узгодженість інформації, одночасно переданої людиною вербальним і невербальним способом: «спеціалісти в області публік рилейшнз (з англійської – public relations, або скорочено – PR), навчають лідерів саме конгруентності, коли вчать їх виглядати впевненим в собі, щирим, не видаючи свого хвилювання» [3, с. 12]. Батько Ріхарда Штрауса, відомий у свій час валторніст, одного разу сказав: «Запам'ятайте, ви, диригенти: ми спостерігаємо, як ви піднімаєтесь за пульт і як відкриваєте партитуру. Перш ніж ви піднімете паличку, ми вже знаємо, хто тут буде господарем, – ви чи ми» [8, с. 64].

На практиці не можливо відділити диригента від колективу, при спільному виконанні музики – це одне ціле, бо без останнього – не можливе фізичне втілення музики, а без диригента – його безпосереднього керування. Колективне керування – це керування масами, воно на думку Зигмунда Фрейда має ознаки стадності, визначеною первісністю: «психологія маси є найдавнішою психологією людства» [13, с. 304].

Невербальна комунікація має певні правила, яким ми підпорядковуємось несвідомо, реагуючи на їх порушення. До цих правил можна віднести **визначені** і **впізнавані** невербальні знаки. Вміння переводити почуття і наміри в невербальні засоби є важливим для того, щоб спостерігач знав як їх «декодувати» та інтерпретувати.

Костянтин Ольхов розділив процес диригування на чотири основні стадії: моделювання, інформування, контролювання, коректування [9, с. 13]. Перша стадія – «моделювання» – включає в себе роботу над партитурою, усестороннє її вивчення. У трьох наступних стадіях відбувається взаємозв'язок на вербальному та невербальному рівнях між диригентом та колективом: «спілкування диригента із колективом, як і будь-який аналогічний процес, може бути осмислений у термінах загальної теорії комунікації <...> у цьому процесі розрізняють прямий і

¹ Зарубіжні лінгвісти зазвичай використовують термін мова тіла (body language), що є синонімом невербальної комунікації.

² Невербальне спілкування – це «мова жестів», що включає такі форми самовираження, які не опираються на слова та інші мовні символи. Воно включає жести і схеми які використовує диригент у своєму «спілкуванні» з колективом. Слово «жест» запозичено з французької мови, а у французькій мові це слово успадковане з латинської мови: *gestus* означає «постава, поза, рух тіла».

зворотній зв'язок: диригент передає певне повідомлення виконавцям (прямий зв'язок, а виконавці, створюючи звучання, передають повідомлення диригенту (зворотній зв'язок)» [9, с. 14].

Теорія невербальної комунікації почала розвиватися в останні десятиліття ХХ століття. Предметом її вивчення стала «мова тіла», тобто поведінка людей у найрізноманітніших життєвих ситуаціях. Учені дослідили, що невербальне спілкування може досягати 65 %, а на думку Альберта Мерабяна, спілкування тільки на 7 % є вербальним (слова і фрази), на 38 % – вокальним (інтонація, тон голосу, інші звуки) [3, с. 55]. Звичайно, значення різноманітних невербальних сигналів «перебувають» не в самих сигналах, а приписуються тим, хто декодує мовлення, «вчитується» ними. Це декодування відбувається з обов'язковим урахуванням культурних та індивідуальних контекстів.

У спілкуванні «диригент – колектив», важливу роль відіграє поняття *концепту*, як основної одиниці культурної та міжкультурної комунікації, та поняття *константи* (від лат. *Constans* – твердість, постійність) виникають у прямих та асоціативних потенціалах концепту (ряди уявлень, асоціацій, спогадів, образів, символів, мотивів й лейтмотивів), породжуються даним концептом в учасників процесу комунікації. «У вербальній формі концепти – «ключові слова <...> метафори, образи даної мови й даної культури» [3, с. 12]. Юрій Лотман, один з основоположників комунікативного аналізу культури, розглядав культуру як генератор кодів, вважаючи, що «культура зацікавлена у багатьох кодах, що не може бути культури, побудованої на одному коді» [9, с. 64].

Усі невербальні засоби спілкування можна описати декількома системами. Серед них, нас цікавлять саме невербальні системи [3, с. 10–23]:

- *оптико-кінетична система* – жести, міміка, пантоміма, рухи тіла (кінесика);
- *екстралінгвістична система* – темп, пауза, плач, сміх, кашель, тощо;
- *проксеміка* – система організації простору і часу;
- *контакт очей* – візуальне спілкування;
- *міміка* – рухи лицьових м'язів;
- *гаптика* – дотики і тактильна комунікація;
- *хроменіка* – час спілкування;
- *системологія* – систематизація простору, розташування об'єктів, сенси, які ці об'єкти виражаються у процесі комунікації;
- *актоніка* – дії, ритуали, вчинки, що-небудь означають.

Вигляд диригента є важливим фактором, він повинен бути «...охайним, привітним і не дозволяти грубості: <...> грубість і тонка художня робота виключають одна одну» [14, с. 34]. Вільгельм Швებель, німецький учений і публіцист, зазначав: «Взаємна повага – виникає тільки тоді, коли проведені межі й до них ставляться з повагою» [3, с. 60].

Вихід диригента до колективу (оркестру чи хору), часто супроводжується потиском руки концертмейстеру. Цей жест виявляє «повагу і довіру одного до іншого» [14, с. 22]. Дон-Амінадо (Амінадав Петрович Шполянський), поет та адвокат, висловився з цього приводу наступним чином: «У вас ніколи не буде другого шансу справити перше враження». Потиск руки має бути таким, щоб обидві долоні тих хто вітається, знаходяться у вертикальному положенні, перпендикулярно підлозі. Необхідно звертати увагу не тільки на вираз обличчя, а й на такі деталі, як: інтонація, поза, жестикуляція, вони теж відіграють важливу роль.

До диригентської майстерності, слід віднести поняття *внутрішньої установки, ступеня емоційної напруги, та вольового впливу на «свідомість і емоційну сферу оркестру чи хору, з усіма витікаючими звідси вимогами до своїх дій»* [5, с. 290]. *Піднята голова*, вказує на впевненість у собі, виражену самосвідомість, повну відкритість. *Випрямлена спина* відображає незалежність, упевненість у собі, повне володіння ситуацією. Проте *підкреслено піднята голова* виявляє відсутність близькості, самовивищення чи високомірність. *Відкидання голови* назад демонструє велике бажання діяльності, виклик. І, навпаки, *схилена набік голова* вказує на відмову від власної активності, повну відкритість співрозмовнику, прагнення іти назустріч аж до покірності. *Розслаблено звисаюча вниз голова* – ознака загальної нестачі готовності до напруги, безвольність. Повністю *відкриті очі* характеризують високе сприйняття сприйнятливості почуттів і розуму, загальну жвавість. *Занадто широко відкриті (вирячені) очі* свідчать про посилення зорової (оптичної) прихильності до навколишнього світу. *Прикриті очі* – часто є ознакою інертності, байдужості, зверхності, нудьги або сильного стомлення. *Звужений або*

прищулений погляд означає або сконцентровану пильну вагу (спостереження), або (в поєднанні з поглядом збоку) підступність, хитрість. *Прямий погляд*, повністю звернений до співрозмовника, демонструє інтерес, довіру, відкритість, готовність до прямої взаємодії. *Погляд збоку*, кутками очей, свідчить про відсутність повної віддачі, скепсис, недовіру. *Погляд знизу* (при похиленій голові), вказує або на агресивну готовність до дій, або (при зігнутий спині), на підпорядкованість, покірність, послужливість. *Погляд зверху вниз* (при відкинутій голові) виражає почуття переваги, зарозумілість, презирство, бажання повного контролю. *Ухилиння погляду* вказує на невпевненість, скромність або боязливість, можливе почуття провини. *Опущені донизу кутики губ* символізують в цілому негативне ставлення до життя, загальний понурий стан. Натомість – *підняті кутики губ* виражають позитивне ставлення до життя, жвавий та веселий емоційний стан людини.

Вплив диригента на колектив відноситься до дії, «яку певна особа чи предмет або явище виявляє стосовно іншої особи» [2, с. 142], відбувається постійно. Метою цього впливу є переконання колективу у правдивості своєї точки зору, нав'язавши її таким чином, щоб вона була чітко засвоєна. Для цього використовується так званий *масовий вплив*, що «допоможе досягнути однакового настрою та формування однакової думки, й на основі сформованої масової свідомості об'єднати тих осіб в один колектив, в якому кожна людина здатна виявляти передбачувані або й не передбачувані <...> однакові емоційно-вольові, інтелектуальні або фізичні реакції» [2, с. 143].

Зайнявши позицію лідера, диригент повинен дуже добре володіти своїм тілом: «в кожному своєму русі він повинен відчувати наповненість звукової матерії, відчувати її «супротив», її насиченість. Тоді жести перетворюються у цілеспрямовані дії» [5, с. 291].

Щоб диригувати потрібно мати диригентську техніку, а для керування колективом – лідерські якості. Обидва ці масштабні поняття включають цілу низку технічних проблем, які стоять перед диригентом. Важливо, з одного боку, володіти технікою, уміти контролювати свої рухи і міміку, а з другого – розуміти мову жестів та міміку співрозмовника. Знаючи їх, диригент легко зможе розпізнати: схвалює ваші слова партнер чи ігнорує, зацікавлений він бесідою чи нудьгує. Дослідження поняття «мови тіла» («фізіогноміки»), в рамках своєї професії є надзвичайно важливим для будь-якого диригента. Усвідомлення значущості цієї теми має на меті збільшити коефіцієнт корисних дій диригента, у період спілкування його з колективом.

Диригентська професія сьогодні проходить шлях свого активного розвитку. Аспекти диригентської діяльності потребують вливання нових, сучасних інформаційних потоків. Одним із аспектів, які підлягають детальному опрацюванню, належить предмет «мова тіла», що, як активна наука почала розвиватися у останні 50-ть років.

Диригентська підготовка повинна бути підкріплена знаннями з предмету «невербальної комунікації» та «мови тіла», без яких не можливо уявити якісно керування колективом. На превеликий жаль, такі знання зовсім не подаються у навчанні диригентів їхньої професії. Адже по виразу обличчя, міміці, рухах, жестах, по зворотній реакції музикантів можна проаналізувати чи зрозумілі наміри колективу. Усвідомлюючи важливість такої підготовки і її ролі у диригентському мистецтві – це викликало інтерес до даного предмету. У рамках даної статті, ми намагалися окреслити основні напрямки, над якими потрібно працювати і розвивати.

1. Богданов В. В. Молчание как нулевой акт и его роль в вербальной коммуникации / В. В. Богданов // Языковое общение и его единицы : сб. науч. тр. – Калинин : Изд-во КГУ, 1986. – С. 12-18.
2. Доброва Е. В. Язык жестов / Елена Владимировна Доброва. – М. : АСТ; Владимир : ВКТ., 2010. – 158 с.
3. Етика ділового спілкування : навч. посібник / за редакцією Т. Б. Гриценко, Т. Д. Іщенко, Т. Ф. Мельничук. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 344 с.
4. Ковалінська І. В. Невербальна комунікація / І. В. Ковалінська. – К. : Вид-во «Освіта України», 2014. – 289 с.
5. Кондрашин К. Мир дирижера (Технология вдохновения) / К. Кондрашин. – Л., 1976. – 192 с.
6. Крайдлин Г. Е. Невербальная семиотика : Язык тела и естественный язык / Григорий Ефимович Крайдлин. – М.: НЛЮ, 2002. – 581 с.
7. Мусин И. А. Техника дирижирования / Илья Александрович Мусин. – 2-е изд., доп. – СПб., 1994. – 304 с.
8. Мюнш Ш. Я – дирижер / Шарль Мюнш. – М., 1960. – 64 с.
9. Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники / Константин Абрамович Ольхов. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1984. – 160 с.

10. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Георгий Георгиевич Почепцов. – М. : Рефл-бук ; К. : Ваклер, 2001. – 656 с.
11. Різун В. В. Теорія масової комунікації : підруч. для студ. галузі 0303 «журалістика та інформація» / Володимир Володимирович Різун. – К. : Видавничий центр «Просвіта», 2008. – 260 с.
12. Слащук А. Невербальна комунікація як складова мовної комунікації у системі мови» / Алла Слащук // Актуальні проблеми філології та прикладної лінгвістики : зб. наук. Статей. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2011. – Вип. 3. – С. 132–141.
13. Фрейд З. Массовая психология и анализ человеческого «я» / Зигмунд Фрейд // Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия / пер. с нем. – М., 1992. – С. 256–324.
14. Чесноков П. Г. Хор и управление им: пособие для хоровых дирижеров / Павел Григорьевич Чесноков. – Изд. 3-е. – М. : Музгиз, 1961. – 240 с.

Одним из основных факторов становления и развития дирижерской профессии является общение дирижера и коллектива с помощью языковых и неязыковых сигналов. Именно благодаря вербальной и невербальной коммуникации происходит межличностное общение. Кроме дирижерского жеста существует еще и «язык жестов», что по мнению ученых может передавать до 65 % информации. Отсутствие материалов, которые раскрывают данную тему в свете дирижерской профессии, делает ее актуальной. Цель статьи – рассмотреть невербальный компонент в диалоге между дирижером и коллективом, который является важным и неотъемлемым элементом дирижерской профессии.

Ключевые слова: дирижер, коллектив, диалог, вербальная и невербальная коммуникация, язык жестов.

Communication between a conductor and a musical group by means verbal and non-verbal signals is one of the main factors which is forming and developing the conductor's profession. The interpersonal communication occurs due to the verbal and non-verbal communication only. In addition to conducting gesture and according to the scientist opinion, there is also a «language of signals» which can transmit up to 65% of the information. The lack of materials, that reveal the subject in the light of the conductor's profession, makes it very topical. The article aims to consider the non-verbal component, which is an important and integral part of the conductor's profession, in the dialogue between a conductor and a musical group.

Keywords: conductor, band, dialogue, verbal and nonverbal communication, sign language.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бабій Людмила – директор Івано-Франківської обласної наукової універсальної бібліотеки імені І. Франка, пошукувач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ).

Бацак Костянтин – кандидат історичних наук, доцент, директор Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ).

Волонцевич Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії та теорії мистецтв Установи освіти «Білоруська державна академія мистецтв» (м. Мінськ, Республіка Білорусь).

Граб Уляна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (м. Львів).

Дзундза Роман – асистент кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ).

Дундяк Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтва Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ).

Дутчак Віолетта – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ).

Зосім Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії, історії культури і музикознавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Карась Ганна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ).

Качкан Володимир – доктор філологічних наук, професор, академік АН Вищої школи, заслужений діяч науки і техніки України, лауреат Міжнародних та Всеукраїнських премій в галузі науки, літератури, мистецтва, завідувач кафедри українознавства та філософії Івано-Франківського національного медичного університету (м. Івано-Франківськ).

Кияновська Любов – доктор мистецтвознавства, професор, завідувача кафедрою історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (м. Львів).

Кіндратюк Богдан – доктор мистецтвознавства, доцент Педагогічного інституту ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ).

Козаренко Олександр – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри філософії мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів).

Колесник Олена – доктор мистецтвознавства, доцент кафедри філософії та культурології Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка (м. Чернігів).

Конвалюк Уляна – аспірант Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ).

Курбанова Лідія – аспірант Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ).

Личковах Володимир – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри суспільних дисциплін та українознавства Чернігівського національного технологічного університету (м. Чернігів).

Мартинюк Анатолій – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» (м. Переяслав-Хмельницький).

Мартинюк Тетяна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» (м. Переяслав-Хмельницький).

Мельник Лідія – доктор мистецтвознавства, професор кафедри композиції Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (м. Львів).

Мушинка Микола – доктор філологічних наук, закордонний член НАН України, професор Пряшівського університету (м. Пряшів, Словаччина).

Немкович Олена – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач відділу ІМФЕ імені Максима Рильського НАН України (м. Київ)

Обух Людмила – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри академічного та естрадного співу Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ).

Олексюк Ольга – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії і методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ).

Опанасюк Олександр – доктор мистецтвознавства, доцент, професор Київського національного університету культури і мистецтв (м. Київ)

Паріс Олена – викладач Рівненського музичного училища, пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (м. Львів).

П'ятницька-Позднякова Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (м. Київ).

Радко Юрій – аспірант Інституту мистецтв «ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ).

Савицька Наталія – доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (м. Львів).

Скорик Адріана – доктор мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, член Національної спілки журналістів (м. Львів).

Скорик Мирослав – художній керівник Національного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка (Київ), лауреат Національної премії України імені Т. Г. Шевченка, академік Академії мистецтв України, професор, Герой України (м. Київ)

Смоляк Олег – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та методики музичного виховання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка (м. Тернопіль)

Станіславська Катерина – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Терещенко Алла – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник ІМФЕ імені Максима Рильського НАН України (м. Київ).

Филипович Людмила – доктор філософських наук, професор, завідувач відділом Інституту філософії імені Г. С. Сковороди НАН України (м. Київ).

Цепенда Ігор – доктор політичних наук, професор, ректор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

Черевик Брасн – доктор філософії в галузях етномузикології та українського фольклору, ад'юнкт-професор кафедри фольклористики Меморіального університету Ньюфаундленду (Канада)

Яковлев Олександр – кандидат історичних наук, доцент кафедри теорії, історії культури та музикознавства, докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ).

Ясіновський Юрій – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедрою музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (м. Львів).

ВИМОГИ ДО ВИДАННЯ
«ВІСНИК ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО»
(фахове видання, затверджене ВАК України від 14.04.2010 р. № 1-05/3)

1. Авторами статей можуть бути викладачі, аспіранти вищих навчальних закладів. Мова видання – українська. Обсяг статті – 8–12 сторінок тексту, 4-5 малюнків чи нотних зразків включно. Нотні зразки, графічні малюнки вміщуються в статті згідно тексту, в електронному варіанті подаються в тексті, а також окремими файлами.

2. **Стаття повинна бути оформлена** згідно «Загальні вимоги до наукової публікації» (Постанова Президії ВАК України від 15.01.2003 р.), тобто містити:

- індекс (індекси) УДК;
- постановку проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливим науковими та практичними завданнями;
- аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання цієї проблеми і на які опирається автор;
- виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;
- формулювання мети статті (постановки завдання);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих результатів;
- висновки дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому напрямі.

Список використаної літератури (в алфавітному порядку) подається в кінці статті. В його оформленні слід дотримуватись правил бібліографічного опису джерел згідно прикладів, наведених у Бюлетені ВАК України від 22 жовтня 2015 року. **Обов'язково** вказувати загальну кількість сторінок в монографії або сторінки, що займає стаття у збірці. Іноземні джерела вказувати з правильним правописом.

Додатково слід подати **авторську довідку і анотації з ключовими словами трьома мовами** (українська, російська, англійська):

1. ПІБ, місце роботи, місто, e-mail автора (авторів), контактний телефон;

2. Назва публікації

3. Анотація українська й російська (**по 1400-1500 знаків з пробілами**) повинна містити інформацію про:

- мету й завдання наукового дослідження;
- основний зміст і висновки наукової роботи.

Анотація англійська (2200-2300 знаків з пробілами) повинна містити інформацію про:

- мету й завдання наукового дослідження;
- наукову новизну, оригінальність / цінність, практичне значення;
- висновки дослідницької наукової роботи;
- можливість використання результатів, напрям подальших досліджень;

Ключові слова: не менше 3 та не більше 8.

3. **References.** Блок повторює список джерел з латинським алфавітом та наводить список кирилических джерел у транслітерованому вигляді. Крім того цитування у блоці **references** повинні бути оформлені за міжнародними стандартами. Транслітерація здійснюється залежно від мови оригіналу відповідно до Постанови Кабінету Міністрів України No 55 від 27 січня 2010р. «Про впорядкування транслітерації українського алфавіту латиницею» (для української мови). Список інформаційних джерел у блоці REFERENCES повинен бути оформлений відповідно до міжнародних стандартів. Одним із найбільш популярних є стандарт APA (American Psychological Association (APA) Style), коли рік публікації наводиться у круглих дужках після імені автора (<http://nbuv.gov.ua/node/929>).

APA Citation Style (<https://www.library.cornell.edu/research/citation/apa>)

Для оформлення кирилических цитувань необхідно транслітерувати імена авторів та назви видань (назви статей для кирилических видань транслітеруються або опускаються, можна навести авторський англійський варіант назви статті). Назви періодичних видань (журналів) наводяться відповідно до офіційного латинського написання за номером реєстрації ISSN

(можна перевірити на сайті журналу або в науковій онлайн-базі (elibrary.ru, sciencedirect.com, «Наукова періодика України» та багатьох інших).

Оформити цитування відповідно до стилю АРА можна на сайті онлайн-автоматичного формування посилань:

- Citation Machine (<http://www.citationmachine.net/apa/cite-a-book>)
- <http://www.bibme.org/apa/book-citation/manual>

Технічні вимоги до тексту статей:

- обсяг статті – 0.5 друкованого аркуша (20000 знаків з пробілами);
 - усі поля по 2 см; шрифт 14 Times New Roman, інтервал 1.5;
 - вирівнювання по ширині, відступ абзацу 1,25 см.
 - Посилання на джерела подаються в тексті порядковою цифрою у квадратних дужках, наприклад [1, с. 128].
4. Викладачі без наукового ступеня з інших навчальних закладів обов'язково додають до рукопису статті рецензію кандидата чи доктора наук за спеціальністю, аспіранти – рецензію свого наукового керівника. (відсканований оригінал).
5. Оплата за друк статті авторам з інших навчальних закладів надсилається на банківську карту після прийняття статті до друку.
6. Електронний варіант статті (розширення *rtf*), графічних чи нотних додатків (розширення *tif* або *jpg*) просимо надсилати відповідальному секретареві редколегії вісника ДУТЧАК Віолетті Григорівні (професор, доктор мистецтвознавства) на електронну пошту visnyk-art.pu@ukr.net
7. Питання, пов'язані з публікацією статей, вирішуються редколегією на підставі ознайомлення з їх змістом.
8. Адреса редколегії: 76018, м. Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34 «А», Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, ауд. 405.

Редколегія вісника «Мистецтвознавство»

ЗМІСТ

<i>Ігор Цепенда</i> . Ювілей професора Ганни Карась.....	3
----------------------------------------------------------	---

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ГАННИ КАРАСЬ

<i>Мирослав Скорик</i> . Традиція несподіваності.....	6
<i>Віолетта Дутчак, Ганна Карась</i> . Музичні лейтмотиви Ганни Карась.....	9
<i>Людмила Филипович</i> . Музична культура українців діаспори як фактор самоідентифікації та самопрезентації в багатокультурному світі.....	14
<i>Володимир Личковах</i> . Еніоестетика імені як поетичний тезаурус людського життя.....	16
<i>Ольга Олексюк</i> . Ганна Карась: українська музична культура західної діаспори змогла відбутися в ХХ століття завдяки глибокій закоріненості в національну культуру.....	21
<i>Тетяна Мартинюк</i> . Культурний універсум диригентської діяльності Ганни Карась.....	24
<i>Олександр Яковлев</i> . Наукова школа Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.....	28
<i>Людмила Обух</i> . Мистецька складова культурно-громадської діяльності Ганни Карась.....	36

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА ДІАСПОРА

<i>Любов Кияновська, Олена Паріс</i> . Євген Цегельський у панорамі українсько-чеських культурно-музичних зв'язків міжвоєнного двадцятиріччя.....	44
<i>Микола Мушинка</i> . Софія Дністрянська – призабута українська піаністка, музичний педагог і критик.....	53
<i>Віолетта Дутчак</i> . Капела бандуристів імені Тараса Шевченка (США) – на мистецькій паралелі Україна / діаспора.....	60
<i>Лідія Мельник</i> . Історичні проходи музичною Братиславою.....	66
<i>Ганна Карась</i> . Місія Українського вільного університету у розвитку музикознавства.....	71
<i>Уляна Граб</i> . Українське еміграційне музикознавство у контексті гуманітарного простору «доби МУР-у» (40–50 рр. ХХ ст.).....	78
<i>Браєн Черевик</i> . Від польки до пау-вау : українська індустрія звукозапису у Вінніпегу.....	89

ЦЕРКОВНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Юрій Ясіновський</i> . Музичний світ літописця Нестора.....	98
<i>Ольга Зосім</i> . Східнослов'янська духовна пісенність XVI–XX ст. як рецепція протестантської та католицької церковно-музичних традицій.....	105
<i>Богдан Кіндратюк</i> . Дзвони 1778 року з історико-культурного заповідника міста Острога: аналіз оформлень і звучань.....	111
<i>Ірина Дундяк</i> . Постать М. Бідняка в контексті розвитку українського церковного мистецтва другої половини ХХ ст.....	120

ФІЛОСОФІЯ. КУЛЬТУРОЛОГІЯ. ПСИХОЛОГІЯ. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

<i>Алла Терещенко</i> . Модерністські засади національного стилеутворення в творчості композиторів Заходу та Сходу України: спільна мова та регіональні діалекти.....	125
<i>Олена Немкович</i> . Деякі концептуальні підходи до осмислення проблеми періодизації історії Київського оперного театру.....	130
<i>Володимир Качкан</i> . Філософський концепт культурології Володимира Залозецького.....	138
<i>Адріана Скорик</i> . Телекомунікації як мистецтво у полі культур.....	147
<i>Катерина Станіславська</i> . Видовищність сучасної культури як формотворчий фактор вищої мистецької освіти.....	153
<i>Олександр Опанасюк</i> . Ставропігійські філософські студії: концепт-аналіз інтенцій проекту.....	157
<i>Наталія Савицька</i> . Пізній період творчості Миколи Колесси в мистецькому просторі Львова.....	164

<i>Олександр Козаренко.</i> Жанрово-стильові прозріння у творчості Михайла Вербицького...	169
<i>Олег Смоляк.</i> Ігор Левенець – керівник самодіяльної народної хорової капели «Будівельник» тресту «Тернопільпромбуд».....	172
<i>Олена Колесник.</i> Інтерпретація міфопоетики в «Королі Лірі» В. Шекспіра та в «Слові о полку Ігоревім».....	178
<i>Анатолій Мартинюк.</i> Диригентська діяльність Василя Їжака в культурному просторі Прикарпаття другої половини ХХ століття.....	183
<i>Костянтин Бацак.</i> Італійська оперна антреприза О. Сарато й Д. Марінковича в Одесі 1838-1844 рр.: на сцені та за лаштунками.....	187
<i>Ірина П'ятницька-Позднякова.</i> Музичне та вербальне мовлення: від ретроспекції до сучасного дискурсу.....	198

НАУКОВІ ПОШУКИ МОЛОДИХ

<i>Наталія Волонцевич.</i> Освоєння українського театрального досвіду білоруським театром у ХІХ – початку ХХ століття.....	204
<i>Ліда Курбанова.</i> Психологічний портрет Павла Маценка крізь призму етнопсихології та персоналістичних теорій особистості.....	208
<i>Людмила Бабій.</i> Книговидавництво мистецької літератури українською діаспорою США та Канади.....	214
<i>Юрій Радко.</i> Інтерпретаційні та формотворчі аспекти баянних сонат Анатолія Кусякова..	225
<i>Уляна Конвалюк.</i> Творчий портрет Павла Дворського.....	230
<i>Роман Дзундза.</i> Невербальний компонент в діалозі «диригент – колектив».....	233
Відомості про авторів	238

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Ігорь Цепенда. Юбилей профессора Анны Карась.....</i>	3
----------------------------------------------------------	---

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ АННЫ КАРАСЬ

<i>Мирослав Скорык. Традиция неожиданности.....</i>	6
<i>Виолетта Дутчак, Анна Карась. Музыкальные лейтмотивы Анны Карась.....</i>	9
<i>Людмила Филипович. Музыкальная культура украинцев диаспоры как фактор самоидентификации и самопрезентации в поликультурном мире.....</i>	14
<i>Владимир Лычковах. Эниозстетика имени как поэтический тезаурус человеческой жизни.....</i>	16
<i>Ольга Олексюк. Анна Карась: украинская музыкальная культура западной диаспоры смогла состояться в XX веке благодаря глубокой укорененности в национальную культуру.....</i>	21
<i>Татьяна Мартынюк. Культурный универсум дирижерской деятельности Анны Карась.....</i>	24
<i>Александр Яковлев. Научная школа Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.....</i>	28
<i>Людмила Обух. Художественная составляющая культурно-общественной деятельности Анны Карась.....</i>	36

УКРАИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ДИАСПОРИАНА

<i>Любов Кияновская, Елена Парис. Евгений Цегельский в панораме украинско-чешских культурно-музыкальных связей междувоенного двадцатилетия.....</i>	44
<i>Николай Мушинка. София Днистрянская – призабытая украинская пианистка, музыкальный педагог и критик.....</i>	53
<i>Виолетта Дутчак. Капелла бандуристов имени Тараса Шевченко (США) – на художественной параллели Украина / диаспора.....</i>	60
<i>Лидия Мельник. Исторические прогулки по музыкальной Братиславе.....</i>	66
<i>Анна Карась. Миссия Украинского свободного университета в развитии музыковедения.....</i>	71
<i>Уляна Граб. Украинское эмиграционное музыкознание в контексте культуротворческих стратегий «эпохи МУР-а» (40–50 рр. XX ст.).....</i>	78
<i>Браен Черевик. От польки до пау-вау: украинская записывающая индустрия в Виннипеге..</i>	89

ЦЕРКОВНОЕ ИСКУССТВО

<i>Юрий Ясиновский. Музыкальный мир летописца Нестора.....</i>	98
<i>Ольга Зосим. Восточнославянская духовная песенность XVI–XX вв. как рецепция протестантской и католической церковно-музыкальных традиций.....</i>	105
<i>Богдан Киндратюк. Колокола 1778 года из историко-культурного заповедника города Острога: анализ оформлений и звучний.....</i>	111
<i>Ирина Дундяк. Личность М. Бидняка в контексте развития украинского церковного искусства второй половины XX века.....</i>	120

ФИЛОСОФИЯ. КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ПСИХОЛОГИЯ. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

<i>Алла Терещенко. Модернистские основы национального стилеобразования в творчестве композиторов Запада и Востока Украины: общий язык и региональные диалекты.....</i>	125
<i>Елена Немкович. Некоторые концептуальные подходы к осмыслению проблемы периодизации истории Киевского оперного театра.....</i>	130
<i>Владимир Качкан. Философский концепт культурологии Владимира Залозецкого.....</i>	138
<i>Адриана Скорык. Телекоммуникации как искусство в поле культур.....</i>	147

<i>Екатерина Станиславская.</i> Зрелищность современной культуры как формообразующий фактор высшего художественного образования.....	153
<i>Александр Опанасюк.</i> Ставропигийские философские студии: концепт-анализ интенций проекта.....	157
Наталья Савицкая. Поздний период творчества Николая Колессы в культурном пространстве Львова	164
<i>Александр Козаренко.</i> Жанрово-стилевые предвиденья в творчестве Михаила Вербицкого.....	169
<i>Олег Смоляк.</i> Игорь Левенец – руководитель самодеятельной народной хоровой капеллы «Будивельнык» треста «Тернопольпромбуд».....	172
<i>Елена Колесник.</i> Интерпретация мифопоэтики в «Короле Лире» В. Шекспира и в «Слове о полку Игоревом».....	178
<i>Анатолий Мартынюк.</i> Дирижерская деятельность Василия Ижака в культурном пространстве Прикарпатья второй половины XX века.....	183
<i>Костантин Бацак.</i> Итальянская оперная антреприза О. Сарато и Д. Маринковича в Одессе 1838–1844 гг.: на сцене и за кулисами.....	187
<i>Ирина Пятницкая-Позднякова.</i> Музыкальная и вербальная речь: от ретроспекции к современному дискурсу.....	198

НАУЧНЫЕ ПОИСКИ МОЛОДЫХ

<i>Наталья Волонцевич.</i> Освоение украинского театрального опыта белорусским театром в XIX – начале XX века.....	204
<i>Лидия Курбанова.</i> Психологический портрет Павла Маценко сквозь призму этнопсихологии и персоналистических теорий личности.....	208
<i>Людмила Бабий.</i> Издание книг по искусству и культуре украинской диаспорой США и Канады.....	214
<i>Юрий Радко.</i> Интерпретационные и формообразующие аспекты баянных сонат Анатолия Кусякова.....	225
<i>Ульяна Конвалюк.</i> Творческий портрет Павла Дворского.....	230
<i>Роман Дзундза.</i> Невербальный компонент в диалоге «дирижер – коллектив».....	233
Сведения об авторах	238

CONTENT

<i>Igor Tsependa. Anniversary of professor Hanna Karas.....</i>	3
-----------------------------------------------------------------	---

CREATIVE PORTRAIT OF HANNA KARAS

<i>Myroslav Skoryk. Tradition of contingency.....</i>	6
<i>Violetta Dutchak, Hanna Karas. Musical keynotes by Hanna Karas.....</i>	9
<i>Liudmyla Fylypovych. Musical culture of Ukrainians of diaspora as factor of its self-definition and self-presentation in the multicultural world.....</i>	14
<i>Volodymir Lyckovah. Enyoaesthetics of the name as a poetic thesaurus of human life.....</i>	16
<i>Olga Oleksiuk. Hanna Karas: Ukrainian musical culture of the western diaspora were able to take place in the XX century due to the deep embeddedness in national culture.....</i>	21
<i>Tetiana Martunyk. Cultural universum of conductor's activity of Hanna Karas.....</i>	24
<i>Alexander Yakovlev. Scientific school of the National academy of Culture and arts.....</i>	28
<i>Ljudmyla Obukh. Artistic constituent of cultural and social activity of Ganna Karas</i>	36

UKRAINIAN MUSIC DIASPORIANA

<i>Liubov Kyianovska, Olena Paris. Yevhen Tsehelskyi in the light of Ukrainian-Czech musical and cultural relations in interwar period of the 20-th.....</i>	44
<i>Mykola Mushinka. Sofia Dnistranska – partially forgotten Ukrainian pianist, musical teacher and critic.....</i>	53
<i>Violetta Dutchak. Taras Shevchenko Bandura Players Chapel (USA) – artistic conformity Ukraine & Diaspora.....</i>	60
<i>Lidiya Melnyk. A historical walk through the music city of Bratislava.....</i>	66
<i>Ganna Karas. The mission of the Ukrainian Free University in the development of musicology.....</i>	71
<i>Ulyana Hrab. Ukrainian emigration musicology in the context of culture-strategies in the age of MUR (The Artistic Ukrainian Movement) (40–50 years XX century).....</i>	78
<i>Brian Cherwick. From Polka to Powwow: The Ukrainian Recording Industry in Winnipeg.....</i>	89

CHURCH ART

<i>Yuriy Yasinovsky. Church Music at the Saint Nestor the Chronicler Times</i>	98
<i>Olga Zosim. East-Slavonic sacred song of the XVI–XXth centuries as perception of the Protestant and Catholic church music traditions.....</i>	105
<i>Bohdan Kindratiuk. The bells of 1778 from the Historic-cultural reserve of Ostroh city: description of church bells outlook and sound.....</i>	111
<i>Irina Dyndiak. A figure of M. Bidniak is in the context of development of the Ukrainian church art of the second half of XX century.....</i>	120

PHILOSOPHY. CULTURE STUDIES. PSYCHOLOGY. ART CRITICISM

<i>Alla Tereshenko. Modernistic principles of national stylecreation in work of the West and East Ukrainian composers: common language and regional dialects.....</i>	125
<i>Olena Nemkovich. Some conceptual approach to the comprehension of problem of periodization of history of the Kyiv opera theater.....</i>	130
<i>Volodymyr Kachkan. Philosophical concept of Cultural studies of Volodymyr Zalozetskiy.....</i>	138
<i>Adriana Skoryk. Telecommunications as art in field of cultures.....</i>	147
<i>Kateryna Stanislavska. Modern Culture's Entertainment as a Formation Factor of the Higher Arts Education.....</i>	153
<i>Alexander Opanasiuk. Stauropagic philosophical studios concept-analysis of intentions of a project.....</i>	157
<i>Natalia Savitska. Late period of Mykola Kolessa works in Lviv artistic life.....</i>	164
<i>Alexsander Kozarenko. Genre-stylistic forecasts in M. Werbytsky's activity.....</i>	169

<i>Oleg Smolyak</i> . Igor Levenets – a head of amateur folk choir «Bulder» the trust «Ternopil-prombud».....	172
<i>Olena Kolesnyk</i> . W. Shakespeare's «King Lear» and the «Lay of Prince Igor's Host» as the interpretations of the myth.....	178
<i>Anatolii Martynuk</i> . Conductor's activity of Vasyl Yzhak in Prykarpattya cultural life in the second half of XX of century.....	183
<i>Kostyantyn Batsak</i> . Italian opera antreprisa of O. Sarato and D. Marinkivitch in Odesa 1838–1844: on the stage and behind the scenes.....	187
<i>Irina Pyatniskaya-Pozdnyakova</i> . Music and verbal speech: from the flashbacks to modern discourse.....	198

THE SCIENTIFIC QUEST FOR THE YOUNG

<i>Natallia Valantsevich</i> . Adaption of Ukrainian theater experience in Belarusian theater in the XIX – early XX century.....	204
<i>Lida Kurbanova</i> . A psychological portrait of Pavlo Matsenko in the perspective of ethnopsychological and personalistic individual theories.....	208
<i>Lyudmyla Babi</i> . Bookprinting of art literature by Ukrainian diaspora in USA and Canada.....	214
<i>Yurii Radko</i> . Interpretative and formative aspects of sonata for accordion by Anatolii Kusyzkov.....	225
<i>Uliana Konvaliuk</i> . Portrait of Pavlo Dvorskyi.....	230
<i>Roman Dzundza</i> . Non-verbal Component in the Dialogue between a Conductor and a Musical Group.....	233
Information about the authors	238

**ВІСНИК
Прикарпатського університету**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Випуск 32

**На пошану доктора мистецтвознавства, професора
Карась Ганни Василівни
2015**

Видається з 1995 р.

Статті публікуються в авторські редакції

Підготовка до друку *Ганна Карась*
Компютерна верстка *Віра Яремко*
Дизайн обкладинки *Ірина Дундяк*

На обкладинці:
доктор мистецтвознавства, професор
Карась Ганна Василівна

Друкується українською та англійською мовами.
Реєстраційне свідоцтво КВ № 435

Підп. до друку 18.09.2016 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк арк. 29,1. Тираж 100 пр.

Видавець
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76018, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №2718 від 12.12.2006.

Виготовлювач
Друкарня «Фоліант»
(ПП Віконська О. В.). м. Івано-Франківськ, вул. Старозамкова, 2,
тел./факс (0342) 50-21-65; (багатоканальний)
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ № 24