



Український СВІТ

УКРАЇНСЬКИЙ
СВІТ

СПЕЦВИПУСК



УКРАЇНСЬКІ ЕТНІЧНІ ЗЕМЛІ ТА ДІАСПОРА

ЛЮДИ КУЛЬТУРА ІСТОРІЯ

ВІРА КОПЧАК



В. Копчак. "Зимова ніч". Із серії "Мої четверо вікон". Полотно. Олія. 1998.

В. Копчак. "Весняний ранок". Із серії "Мої четверо вікон". Полотно. Олія. 1998.



В. Копчак. "Скоро весна". Полотно. Олія. 1997.



В. Копчак.
"Пізнання осені".
Полотно. Олія.
1998.

В. Копчак. "Цвіт швидко в'яне ". Полотно. Олія. 1997.





Універсальний
ілюстрований
журнал

Український СВІТ

Публікується
українською, німецькою,
англійською мовами.

СПЕЦВИПУСК, 1999

(рік 8. т. 17)

Засновано 1991 р.
Реєстраційне свідоцтво КВ №330
від. 23.12.1993 р.

Засновник: Товариство зв'язків з українцями за межами України (Товариство "Україна-Світ")

Автор концепції,
головний редактор
Олександр Шокало
Редактор видання
Ольга Бенч

Редакційна рада:
Ольга Бенч,
Іван Гватъ,
Володимир Ільїн,
Роланд Піч,
Юрій Шилів,
Олександр Шокало

Редакційна колегія:
Валентин Крисаченко, д.філос.н.
Іван Огородник, д.філос.н.
Валерія Нічик, д.філос.н.
Леонід Соловей, д.філос.н.
Ада Бичко, д.філос.н.
Валентина Борисенко, д.іст.н.
Станіслав Кульчицький, д.іст.н.
Юрій Мицки, д.іст.н.
Володимир Сергійчук, д.іст.н.
Марія Загайкевич, д.мистецтвозн.
Анатолій Іваницький, д.мистецтвозн.
Лю Пархоменко, д.мистецтвозн.
Андрій Чебікін, професор
Марина Черкашина-Губаренко
д.мистецтвозн.

Літературне редагування:
Юлія Гожики,
Валентина Кулик
Коректура:
Назар Бенч
Макет,
художньо-технічне редагування,
комп'ютерна верстка:
Олександр Литвин
Комп'ютерне складання:
Юлія Алхімова

Адреса редакції:
01034, Київ-34,
вул. Золотоворітська, 6а.
Тел.:(380 44) 228-24-21
www: ukrsvit.kiev.ua
ukr-svit.@iptelecom.net.ua

Формат 60x84/8.
Папір офсетний №1.
Друк офсетний.
Умовн.-друк. арк.6,5.
Зам. 2057.

Надруковано
на Київській нотній фабриці.
Київ, вул. Фрунзе, 51а.

Фестиваль мистецтв українського зарубіжжя в Києві	4
Людвік КУБА. Співучою Україною	5
Павло АЛЕПСЬКИЙ. Країна козаків. Подорожні нотатки	6
Д.П. Де ля ФЛІЗ. Розповідь колишнього воюка, яка характеризує його прихильність до рідної землі та родини	7
Ярослав РАДЕВИЧ-ВИННИЦЬКИЙ. Етнос і субетноси: сучасне становище	8
Ольга БЕНЧ. Феномен українського співу	10
Валентина КУЛИК. Українська Квітка	11
Любов КИЯНОВСЬКА. "Перемиська школа" та її роль в українській музичній культурі	12
Валентина КУЛИК. Театр української музики "Чуєш, брате мій..."	13
Любов КИЯНОВСЬКА. Віденська музична україніка і творчість Андрія Гнатишина	14
Люба ЖУК. Одна з найславетніших піаністок нашого часу	15
Стефанія ПАВЛИШИН. Ігор Соневицький – український композитор із США	16
Стефанія ПАВЛИШИН. Іра Маланюк – оперна співачка зі світовим ім'ям	17
Лідія МЕЛЬНИК. Уроки історії від геніального автодидакта	18
Ольга БЕНЧ. Різьбарська традиція лемків	19
Оксана ОХРАНЧУК. Володар "Золотої батуги"	20
Богдан ГНИДЬ. Йосип Гошуляк та його доробок	23
Юлія ГОЖИК. Українські митці з Канади – Радослав, Люба, Іриней Жуки	24
Юрій ЯСІНОВСЬКИЙ. Мирослав Антонович – видатний митець сучасності	26
Софія МАЙДАНСЬКА. Літописець. Погляд на творчість Валерія Кікти	28
Валентина КУЛИК. Чарівний амбасадор України	30
Ольга БЕНЧ. Трипільські мотиви Юрія Олійника	31
Богдана ФІЛЬЦ. Яскрава творча особистість	32
Володимир КЩАК. Доля переселенців із Закарпаття	34
Соціально-психологічна адаптація на Тернопіллі у 1944-1947 роках	
"...Людина повинна знати й шанувати свою культуру".	39
Інтерв'ю Юлії ГОЖИК з Оксаною РОДАК	
Володимир ІЛЬІН. Буття етнічного духу – елітського та українського.	40
Схожість самотніх геніальностей – Сократ і Сковорода	
Зберегти мистецькі традиції нації.	42
Інтерв'ю Юлії ГОЖИК з Віктором МІШАЛОВИМ	
Олександр КОШИЦЬ. Записування пісень на Кубанщині	44
Юлія АЛХІМОВА. Мистецький світ Віри та Юрія Копчаків	46

На обкладинці:

Стор. 1 – Завершення концерту мистецтв українських етнічних земель та діаспори.
Сцена Національної опери України. 19 жовтня 1999 р.
Стор. 4 – Юрій Копчак. "Весна". 1996 р.

ФЕСТИВАЛЬ МИСТЕЦТВ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ В КИЄВІ

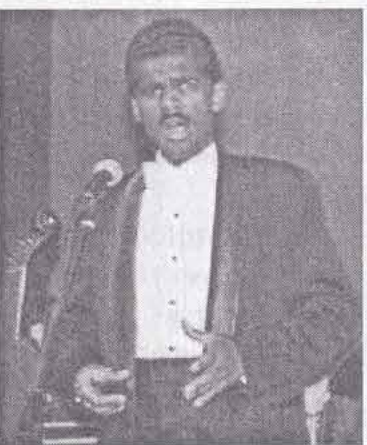
З 18 по 20 жовтня 1999 року у Києві проходив Фестиваль мистецтв українських етнічних земель та діаспори під гаслом "...Кордони наші вкаже пісня...". Ініціатор проведення цього Фестивалю – Товариство зв'язків з українцями за межами України (Товариство "Україна-Світ"). Концепцію Фестивалю розробили кандидат мистецтвознавства Ольга Бенч та письменник Олександр Шокало. Концепцію підтримали Державний комітет України у справах національностей та міграції й Міністерство культури та мистецтв України, запропонувавши для початку включити Фестиваль у Всеукраїнський огляд народної творчості. Відтак Товариство "Україна-Світ" разом з Державним комітетом України у справах національностей та міграції й Міністерством культури та мистецтв України стали співорганізаторами цьогорічного мистецького дійства.

Протягом 1998-99 років Товариство "Україна-Світ" силами фахівців своєї музичної секції за сприянням мистецьких та громадських об'єднань зарубіжних українців проводило відбір колективів і окремих виконавців. Фахова експертна рада рекомендувала переможців відбіркового туру до участі у Фестивалі. Ними стали фольклорні колективи й професійні майстри (разом близько 500 осіб) з 14 країн світу: Польщі, Словаччини, Канади, США, Румунії, Білорусі, різних регіонів Росії (Кубань, Поволжя, Далекий Схід, Республіка Комі, Башкортостан), Латвії, Литви, Естонії, Молдови (в. т.ч. й Придністров'я), Казахстану, Вірменії, Хорватії. На Фестиваль також було запрошено знаних професійних музикантів – виконавців та композиторів з українського зарубіжжя: Ігоря Соневицького, Ольгу Герасименко-Олійник (США), Любу та Іриней Жуків, Віктора Мішалова (Канада), Галину Чорнобу, Георгія Кузовкова, Ірину Семенову, Наталію Платонову, Ігоря Мацієвського, Володимира Довганя, Руслана Кадірова, Сайфулу Хайруліна (Російська Федерація). Від України у Фестивалі взяли участь Народна артистка України Оксана Білозір та Заслужена артистка України Надія Петренко-Матвійчук.

Розпочався Фестиваль 18 жовтня урочистим відкриттям виставки творів народних та професійних майстрів у галереї "Пектораль". Відвідувачі ознайомилися з картинами ху-



Ірина Семенова
(Санкт-Петербург, РФ)



Руслан Кадіров (Москва, РФ).



Тетяна Бочтарьова
(Краснодар, Кубань)

дини Давлетової (Російська Федерація, Сочі).

19 жовтня на сцені Національного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка відбувся Концерт народних і професійних виконавців з українських етнічних земель та діаспори. До програми концерту увійшли:

- давні, маловідомі пісенні та інструментальні зразки, що збереглися на українських етнічних землях;
- популярні українські народні пісні пізнішого походження;

- професійна музична творчість, що закорінена в народному мистецтві. Уперше в Києві прозвучали твори композиторів-українців з діаспори: Ігоря Соневицького, Юрія Олійника, Володимира Довганя, Валерія Кікти, Григорія Китастого, Ігоря Мацієвського та ін.;

- авторська пісня (Олександр Білаш, Олександр Калішук).

Концерт висвітлює регіональне розмаїття традиційної української культури на етнічних землях, (Лемківщина, Кубань, Підляшшя, Мараморщина та ін.), а також показав, як пісенна традиція виявляється у професійній творчості композиторів української діаспори.

Фестиваль мистецтв українських етнічних земель та діаспори став особливою подією в мистецькому житті України. Завдяки цій імпрезі українська публіка мала можливість познайомитися з самотнім образотворчим мистецтвом та чудовими колективами і виконавцями з українського зарубіжжя. Тому таким щирим і зворушливим виявилось все, що принесли до матеріалів українці з усіх країв світу.



Георгій Кузовков
(Санкт-Петербург, РФ)

Інформація "УФ"

СПІВУЧОЮ УКРАЇНОЮ

Людвік Куба (1863-1956) видатний чеський художник, фольклорист, учений-славіст, українознавець, друг І. Франка. Велику частку свого життя присвятив вивченню та пропагуванню української традиційної культури. Пісенне мистецтво українців вчений відтворив у праці "Слов'янство у своїх піснях".



Особливу увагу звертав Куба на народне багатоголосся, яке вважав виявом великої музичної обдарованості українців. Записуючи українські народні пісні, вчений зіткнувся з проблемою фіксації усних текстів через порушення правдивих правописних норм.

У 1884 р. він писав: "Розумію я тривогу народу, який дав світові автора "Мертвих душ" і "Ревізора" і дожився до того, що ім'я великого письменника у своєму власному звучанні Гоголь тепер нікому в світі не відоме, бо приховане воно за великоросійським звучанням Гоголь...".

Хоровий спів, так би мовити, замінює народіві оркестрову музику, оскільки її руський народ (читай: український – ред.) не знає, бо її розвиткові з часу виникнення християнства чинили опір як світська верхівка, так і церква.

Спільна риса для всього руського (читай: українського – ред.) хорового співу – це воля і змінюваність голосів. Випадковим є число співаків або співачок, і тоді різним і випадковим стає склад окремих партій. Тільки головна мелодія, яку починає заспівувач, в основному залишається незмінною, хоч на практиці навіть він не може подолати власних творчих здібностей і пристрастей талановитого співака. Решта голосів («підголоски») прагнуть бути вільними в межах милозвучності, успадкованих традицій і звичок, причому музична обдарованість є для них мудрим порадиником; порадиником хоч і стихійним, але тим ціннішим. Закони ладу і гармонії для них непорушні й підкорення їм цілковите.

Звичайно, при майстерному співі наших ансамблів неминуче спостерігається певний нахил до такого підкорення, і горе диригентові, у якого наші співаки помітять недостатню рішучість, енергійність і суворість наказів: його швидко замінять керівником більш вольовим, бо співаки знають, що найвищої міри музичної краси у виконанні можна досягти не тільки завдяки почуттям, а передусім завдяки вправам, тобто шляхом жорсткої дисципліни.

Якраз тут я з'ясував основну різницю між обома хорами: народним і професіональним. Ідеалом обох, безперечно, є абсолютне схилення перед музичним імперативом, але в другому випадку цей імператив представлено певною особою, і накази йдуть іззовні, від цього індивіда, тоді як у народного хору керівник невидимий і його накази надходять ізсередини всього загалу учасників. Народний хор не має керівного осереддя, воно в кожному співакові; те, що воно рідко єдине, викликає тим більше захоплення. Співаки зв'язані могутньою постійною силою, керованою, крім вродженого музичного таланту, успадкованими традиціями і самобутнім духом. Вони створюють атмосферу, яка віками існує в даній місцевості і якою живляться покоління, атмосфера змінюєть-

ся лише під впливом подихів з чужих світів і в такий спосіб зазнає поступових змін і ество народу.

Ніжинські хори (до них я відношу і записані у Вороньках, бо їх мені також співали тутешні столяри) від полтавських відрізняються своєю, я сказав би, загально-руськістю, оскільки тут чергуються пісні великоросійські з українськими, як взагалі часто буває в робітничих хорах, плеканих у містах. Якщо народне мистецтво у своїй більшості має обласний характер, прагнуть виплекати якнайяскравіший місцевий тип, то робітничий хор тягнеться до універсальності, зовнішнім виявом чого є те, що, як мені сказали в кількох місцях, деякі хори збирають між собою гроші і посилають найкращих співаків у місцевості, що

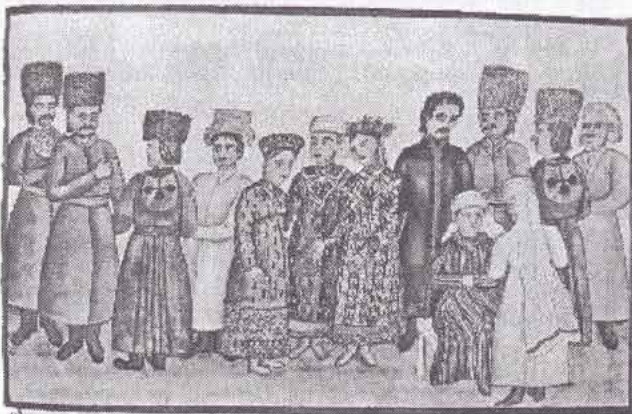
славляться своїм співом, особливо, кажуть, на Дон, з метою збільшення і збагачення свого «репертуару»!

На жаль, аж до тих країв я не потрапив. Але завдяки щасливій нагоді, саме коли я писав цю статтю, мене відвідав приятель, словак, друг моїх дитячих років, якого життєві обставини привели в ті краї, у станицю Мечетинську на Дону, і він завдяки ще одній нагоді, не знаючи, що я саме пишу про красу руського народного співу, в розмові торкнувся цієї ж теми. «От коли б ти, – сказав він між іншим, – міг послухати руський народний спів! Ти був би вражений! Опівдні, увечері, взагалі, коли був час, сходилося шістеро, восьмеро, десятеро простих людей, робітників біля парової молотарки, які виконували найбруднішу роботу. Один заводив, інші підхоплювали, ах, що то була за краса! Я слухав, завмерши. Ніде такого не почуєш, тільки на Русі. І це простий, неосвічений людина. Кажу тобі: чорнороби! Це було серед донських козаків. Я пробув там досить довго і переконався в цьому».

Я йому відповів, що нема потреби пояснювати і виправдовувати своє захоплення, бо папери, які він бачить переді мною, містять такі самі похвали тому явищу, яке його так зворушило.

Я з приємністю вислухав його слова; вони були доказом, що мої враження не плід, як дехто міг подумати, особливого захоплення своїм предметом.

Публікація за виданням:
Людвік Куба про Україну, К., 1963.



Селяни Київської губернії. Мал. Д.П. Де ля Фліза.

КРАЇНА КОЗАКІВ

Подорожні нотатки



У другій половині XVII ст. Макарій Третій, патріарх Антиохійський та всього Сходу подорожував до Московського царства. Дорога із Сирії, з міста Алепо до Москви пролягала через Україну. У цій подорожі патріарха супроводжував його син Павло, який виконував обов'язки секретаря і одночасно вів щоденникові записи. Згодом ці записи склали книгу "Ріхлят ель-батріарк – Макарійус" – "Подорож патріарха Макарія", яку написав Павло Алепський.

Наступного дня вранці, в суботу 10 червня (1654 р.), ми під'їхали до берега великої ріки Дністер, яка розмежує країну молдавську з країною козаків. Ми переправилися через річку на суднах...

Назустріч вийшли тисячі люду, сила-силенна, нехай Бог благословить і примножить їх! То були мешканці міста на ім'я Рашків. Це дуже велике місто на березі Дністра, воно має дерев'яну фортецю, озброєну гарматами...

Починаючи з Рашкова й далі по всій землі русів, себто козаків, ми завважили пречудову рису, яка викликала у нас подив: усі вони, за винятком небагатьох, навіть більше – на їхніх дружин і доньок, уміють читати й знають порядок служб та церковні наспіви; опріч того, панотці не залишають сиріт напризволяще, аби ті невігласами вешталися вулицями, а навчають грамоти.

Ми виїхали з Рашкова у згадану неділю після полудня, супроводжувані десятками козаками. Зробивши понад дві великі милі, до вечора ми прибули в інше місто, на ймення Дмитрашків.

Ми опустилися схилом у велику долину, де зустрів нас чималий гурт людей з міста, вони допомогли нашим екіпажам піднятися на гору, де й розташовано місто. Тисячі його мешканців вийшли нам назустріч...

Коли ми піднялися на гору й, поминувши міську браму, рушили міськими вулицями, то побачили чоловіків, жінок і дітей у такій безлічі, що це нас приголомшило, нехай Бог благословить і примножить їх! Коли наш владика патріарх проходив повз них, усі падали ниць перед ним на землю й укліяли і підводилися аж тоді, як він поминав їх. Наші голови ішли обертом од величезної кількості дітей різного віку, котрі сипались, як той пісок. Ми помітили у цьому благословенному народі побожність, богобоязливність та благочестя просто-таки дивовижні. Так ми дійшли до церкви св. Дмитрія, куди нас завели...

Та ніщо так не дивувало нас, як врода маленьких хлопчиків і їхній спів, що виконувався від усього серця, в гармонії зі старшими.

Справді, спів козаків тишить душу й відганяє журу, бо приемний, іде від усього серця й неначе з одних вуст. Вони дуже люблять співати за нотами, люблять ніжні й солодкі мелодії...

... Варто знати, що в козацькій землі нема вина, натомість п'ють ячмінний відвар, дуже приемний на смак. Та цей ячмінний відвар прохолодний для шлунку, особливо літньої пори. Що ж до меду, який також варять, то він п'янить. А з жита, схожого на пшеницю варять горілку, вона дешевша і її доволі.

Невзабарі ми виїхали з цього міста і зробили чотири милі. Увесь наш шлях пролягав через великий праліс. Деревя рубали, випалювали коріння, орали й землю засівали. Так чинили по всій цій країні. А за ляхів, як нам розповідали, подорожній не міг бачити сонця – такими густими були ліси, бо ляхи, потребуючи деревини для

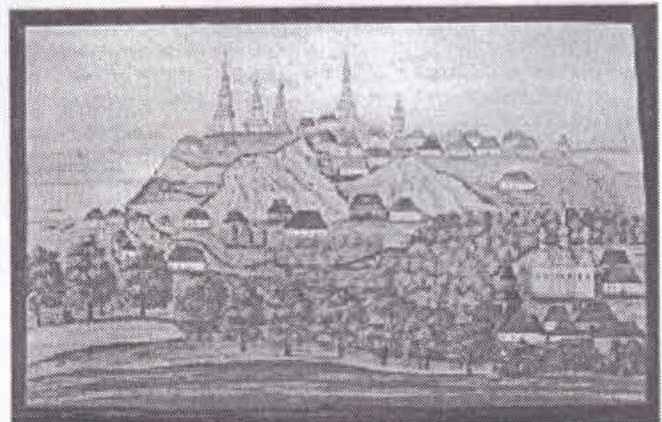
усіякого будівництва, вирощували ліси, як сади. А козаки, заволодівши лісом, поділили його на ділянки, влаштували загорожі та й рубають удень і вночі.

Вирушивши далі, ми проїхали ще дві великі милі просторим лісом між двома містами, шляхом вузьким і важким, що пролягав долиною. Через невеликі проміжки шлях перегороджували зв'язані колоди, що мали перешкодити нападам кінноти. Праворуч та ліворуч видко впорядковані будинки, кількістю близько трьохсот. Долиною розливаються один по одному до десяти зариблених ставків, вода з одного ставка перетікає в другий через протоки в греблі, з другого до третього. На греблях, густо обсаджених вербами, шумлять млини.

Цікаво знати, що в цій країні люди живуть у дуже тісному сусідстві з домашніми тваринами і птицею. Чи не в кожній козацькій хаті дивуєшся багатству усіякого достатку, а най-дужче – кількості дітей, до десяти й більше, з такою білявою чуприною, що ми називали дітей старцями. Вони погодки і йдуть драбинкою один по одному, що вельми нас вражало. Діти вибігали з осель на вулицю подивитися на нас, та радше ми тими дітьми щиро милувалися: з одного краю стоїть найвищий, а з протилежного – найнижчий, хай благословить їх Творець! Що нам сказати про цей благословенний народ? Під час походів убито сотні тисяч, і татари тисячі їх забрали в полон, і моровиця, якої не відали раніше, за ці роки також забрала тисячі. Та попри все це, вони чисельні, як мурахи, і незліченніші зірок. Можна подумати, що жінки козацькі вагітніють по три-чотири рази на рік і народжують щоразу по троє-четверо близнюків. А справа вся в тому, як нам казали, що в цій країні нема жодної безплідної жінки. Це очевидно і для будь-кого безсумнівно.

О, який це благословенний народ! І яка це благословенна країна! Велике достоїнство її в тому, що тут нема жодного чужинця іншої віри, а самі лише православні, вірні та побожні. Яка ревність, властива святій душі чистій вірі, воїстину православній! Блаженні очі наші за те, що вони бачили, блаженні вуха наші за те, що вони чули, блаженні серця наші за пережиту нами радість і захват...

Публікація за виданням: Булос ібн аз-Заїма аль-Халебі (Павло Халебський). Країна козаків. Упорядник Микола Рябий. К., 1995.



Село Трипілля на Київщині. Мал. Д.П. Де ля Фліза.

РОЗПОВІДЬ КОЛИШНЬОГО ВОЯКА, ЯКА ХАРАКТЕРИЗУЄ ЙОГО ПРИХИЛЬНІСТЬ ДО РІДНОЇ ЗЕМЛІ ТА РОДИНИ

Домінік П'єр Де ля Фліз, француз за походженням, другу половину свого віку прожив в Україні. Народився Д.П. Де ля Фліз 18 грудня 1787 р. у французькому місті Нансі, помер у 1861 р. у Ніжині, на Чернігівщині.

Його творча спадщина – унікальне явище в історії української та європейської науки й культури середини ХІХ ст., яка відкривається світові лише нині.

Щоб показати, наскільки мешканці цього краю прихильні до місця, де вони побачили світ, вважаю, що не можна не розповісти про такий цікавий випадок.

У 1846 р. я їздив по всій Київській губернії, з метою скласти її топографію, у селі Оснівка, що належить до Веприківського товариства Васильківського повіту, я зустрівся після приїзду з відставним офіцером. Це був чоловік років п'ятдесяти, високий, худий, блідий, з чорним волоссям і вусами, одягнений у чистий військовий сюртук, застібнутий на всі гудзики. Його манера і мова свідчили, що він звичний до світського життя. Він повів мене до дерев'яної побіленої хати з цегляними димарями...

Я входжу в гарно вибілену кімнату, розвішані по стінах образи, дві дорогі турецькі рушниці, шабля, гарний кинджал... Гарна зброя свідчила, що він служив на Кавказі, вона ж стала темою розмови... "О, пане, – сказав він, – моя історія довга і цікава. Звуть мене Бочаленко, я народився підданним колезького радника Харленського, колишнього власника цього села; у 16 років я одружився з донькою сусідаселянина, на кілька років старшою за мене. Ми жили настільки щасливо, наскільки дозволяло наше бідне становище, але у нас не було дітей. Це, очевидно, й вирішило мою долю, бо у 1815 р. через 18 місяців після одруження управляючий визначив мене у рекрути і мене прийняли. Я залишив сім'ю і мою бідолашну дружину і став солдатом... Отож, після кривавих битв, де за моєю поведінкою спостерігали, мені присвоїли звання унтер-офіцера, потім підпрапорщика, пізніше – прапорщика. Далі нас послали на Кавказ і під час штурму редута ворог звалив на нас уламок скелі, який розбив мені груди, я упав бездиханним... Мені довелося подати у відставку, яку й одержав разом з пенсією 800 крб. асигнаціями у званні прапорщика. Я перейшов на цивільну службу, отримавши посаду у Тифлісі, де я й влаштувався, купив землю, збудував кам'яний будинок, посадив сад, за кілька років назбирав трохи грошей. Я жив спокійно, у непоганому достатку, якби крім страждань, яких мені завдала жорстока рана, мені не докучав інший біль – туга за батьківщиною. Ці краї були мені зовсім чужі; спогади про рідний край та родину і особливо дружину обсіли мене, я знав, що вона, бідолашна, змушена заробляти на прожиття. З іншого боку, оскільки після того, як мене призначили офіцером, я не отримував відповіді на відправлені у різні краї листи, я зробив висновок, що моєї дружини і моїх батьків уже немає і що мої переживання були даремні. Аж от одного разу завдяки випадку я зустрів солдата, уродженця сусіднього з нашим хутором села, який знав моїх батьків. Від нього я довідався, що їх уже немає, а дружина ще жива. Ця обставина поновила мої приховані страждання й прикrostі і примусила мене повернутись на батьківщину. Я відмовився від місця, продав свій дім і сад, купив коней, подорожній екіпаж і назавжди залишив ті місця. Я їхав помалу і після кількох тижнів подорожі, бо моє слабке здоров'я не дозволяло мені їхати швидко, дістався до цього хутора.

Та ба! Всі мої родичі й знайомі пішли вже з цього світу, мене ледве впізнав дехто з старих людей.

З великими труднощами я розшукав стареньку селянку, вона розповіла, що моя дружина служить у Києві у місцевого купця і дала його адресу. Тоді я не гаючись купив хату й поле, підремонтував її, як самі бачите, і невдовзі вирушив до Києва у пошуках дружини. Я дістався до Подолу, до названого мені купця, відвів його убик і запитав, чи не служить у нього селянка на ім'я Гапка, він відповів ствердно, але здивувався: "Що ж за справа у Вашої милості до цієї бідної і старої служниці?" – "Пане, – відповів я, – скажу вам таке, що вас, напевно, здивує. Ця селянка – моя дружина." Це його дуже вразило. І все ж він одразу сказав, щоб покликали Гапку, йому відповіли, що вона пішла по воду до Дніпра. Тим часом купець запропонував мені присісти і наказав подати сніданок. Я вважав за свій обов'язок розповісти йому, як так вийшло, що я чоловік жінки, яка в нього служить. Це його дуже зацікавило, і йому стало соромно за вигляд, у якому вона з'явиться. Коли ж вона несподівано увійшла у вітальню, одягнена, як київські служниці. – "Що бажаєте, пане?" – запитала вона купця. Я ледве впізнав її, бо залишив молодію, а переді мною стояла стара зморшкувата жінка, і все ж я підійшов і звернувся до неї: "Чи впізнаєш мене, Гапко?" – "Ні, Ваша милість, – відповіла вона, – я вас ніколи не бачила." – "І все ж, я твій чоловік." – "О, Ваша милість, не насміхайтесь з бідної старої жінки." – "Запевню тебе, що я кажу правду." – "Але мого чоловіка немає вже 20 років, а якби він був живий, то як могло статися, щоб бідний селянин та став паном, це неможливо." – "Послухай же, я тебе не обманю, це правда. Ти – Гапка, а я – Іван. Я знайшов тебе, щоб жити разом на хуторі, де обоє народилися. Ходи, обійми мене, дружино моя, після стількох років злиденного життя, тепер ти трохи відпочинеш". Думаючи про її злигодні, я не міг стримати сліз. Переконавшись нарешті, що я кажу правду, вона обернулася до святих образів, перехрестилася, після багатьох поклонів і молитв підвелася, хвалячи Бога, і, плачучи, кинулася в мої обійми. Очевидець цієї сцени, купець, був дуже зворушений і не промовив ні слова. Тим часом з'явилася господиня дому, яка здивувалася не менше, дізнавшись, що її бідна стара служниця стала панєю, але, ставлячись до неї завжди добре, вона похвалила її за старанність і працьовитість.

Вони затримали мене в себе, виявляючи багато знаків уваги, бо були чесними купцями, і справи у них ішли добре. Я попросив господиню допомогти купити відповідні тканини і шубу для моєї дружини, бо не хотів виходити з нею, доки вона не буде одягнена належним чином. Через декілька днів ми покинули цих чесних людей, подякувавши їм, приїхали сюди з дружиною і оселилися тут".

Я розповів цю історію, щоб показати любов жителів України до рідного краю, а також для того, аби відзначити чесноти, що заслуговують на те, аби їх гідно оцінили всі, хто про це дізнається, бо той факт, що людина, яка після стількох років і зміни становища не вважала принизливим визнати дружиною жінку низького стану й назватись її чоловіком, можна віднести до рідкісних чеснот.

Публікація за виданням:
Д.П. Де ля Фліз. Альбоми. Т. 1. К., 1999.

ЕТНОС І СУБЕТНОСИ: СУЧАСНЕ СТАНОВИЩЕ

Умова життєвості етносу

Етнос як цілісна, замкнена система прогресує чи, навпаки, деградує не тільки внаслідок взаємодії з іншими етнічними спільнотами. Його доля значного мірою залежить від внутрішнього вертикального і горизонтального структурування, точніше, від тих стратумів (соціальних шарів: класів, станів, верств, прошарків, груп тощо) і субетносів (територіально-етнічних різновидів народу), з яких складається етнос, та взаємин між ними. Наука про суспільство цікавиться в основному першим із цих поділів. (Наприклад, у т. зв. історичному матеріалізмі, як і в марксизмі загалом, національно-етнічне питання не належало навіть до маргінальних). Що ж до субетнічного поділу людських спільнот, то дослідження пов'язаних із ним проблем рідко виходить за межі етнографії (етнології). А проте, скажімо, в німецькому етносі саксонці, тирольці, шваби, прусаки, баварці відрізняються не лише діалектами, звичаями, обрядами, кухнею, одягом, характером та ін., а й роллю в історії німецького народу, його національної культури й державності. Наприклад, у новій історії Німеччини мілітарний дух, об'єднання німців в одній державі пов'язується, насамперед, із прусаками. Уявлення про це можуть дати й українські субетноси: бойки, гуцули, лемки, слобожанці, поліщуки, подоляни та ін. Так само вони відрізняються своїм внеском в історичну долю, економіку, культуру, політичне життя етносу.

Формування субетносів, їх тривання у часовому просторі обумовлене дією різних чинників. Це й географічне становище, особливості замешкуваних теренів, ландшафт, підсоння, і контакти з іншими субетносами й етносами, і релігійно-конфесійні впливи, і роль у житті етносу в певні історичні періоди його існування, і т.ін. Так, своєрідність бойків пояснюють їхнім проживанням у гірській та передгірській зонах Карпат, домішкою кельтської крові від асимільованого плем'я бойів, наявністю вздовж північно-східних схилів Карпат руських укріплень із великими боярськими залагами, які дали початок численним поселенням русинської шляхти після загарбання цих теренів Польщею.

Між субетносами, як і між етносами, часом існують суперечності, симпатії чи антипатії. Але взаємини між ними мають інший характер, ніж між етносами. Вони є, так би мовити, родинними. (До слова, у відновленій мові євреїв івриті немає слова "нація" – для називання відповідного поняття там уживається інше слово, що відповідає українському "родина").

Призначення субетносів – "підтримувати етнічну єдність шляхом неантагоністичного суперництва", – писав російський теоретик етногенезу Лев Гумільов¹. Отже, існування субетносів, їх розвиток є умовою життєвості етносу. Що міцніші, багатші, барвистіші субетноси, то міцнішим, наповненішим вітальною силою є етнос.

У Японії носіям традицій видають окрему платню

Фольклор, народні звичаї, обряди, традиції матеріальної й духовної культури – це засіб збереження гармонійних стосунків із природним середовищем, засіб протиставлення глобалізації, омасовленню людей.

Кожен народ закорінений у землі, на якій він сформувався, з якої він виріс у метафоричному, а частки й прямому значенні (пригадаймо німецький вислів *Der Mensch ist, was er isst* – "людина є те, що вона їсть"), на якій він проживає, творить свою культуру й цивілізацію. Українці-степовики й українці-горяни, будучи, насамперед, українцями, не можуть не мати відмінностей у способах господарювання, у побуті, отже, й у світосприйманні, у ментальності, що, своєю чергою, виявляється у звичаях, обрядах, архітектурі, одязі та інших виявах матеріалізації духу, якою є культура й цивілізація.

Люди, які відчувають свою належність до етносу, здебільшого закорінені в його землі. Люди, які відчувають свою

належність і до етносу, і до субетносу, – закорінені в землі подвійно і більш глибоко: мала батьківщина сприймається не лише розумом, а й почуттями. Тому в сучасних розвинених країнах, де є розуміння того, що цивілізація приносить не тільки матеріальні блага й вигоди, але й знеособлення людини, її масовізацію, відриває націю від землі, проблемам субетнічної екзистенції надається великого значення.

Що змушує японців – націю XXI століття – доплачувати понад 70% коштів до свого сільського господарства? Адже, наприклад, власний рис їм обходиться у сім разів дорожче, ніж його можна було б купити за кордоном. Японці чинять, на перший погляд, абсолютно нерационально. Але це прагматизм вищого порядку: вони прагнуть зберегти селянство як соціальну верству у всій її субетнічній різноманітності. Саме селянство є тією пуповиною, яка пов'язує сучасну націю з землею, яка плекає традиції, фольклор, народне мистецтво, промисли і тим самим не дає нації зійти на манівці космополітичного зодноманітнення, втратити унікальність власної культури й мови. Якраз завдяки селянству є можливість зберегти глибинні вартості, етнічну неповторність – усе те, чим народ цікавий для інших народів. З тією ж метою японці утримують десятки наукових центрів дослідження мови, культури, звичаїв на регіональному рівні і, що особливо дивно як на наші українські реалії, – видають платню "носіям традицій".

А що ж наші європейські сусіди? Перебуваючи в середині 70-их років в угорському місті Печ, автор цієї статті був неабияк вражений ставленням угорців до свого фольклору. У величезному торговому залі, тримаючи в одній руці пляшку з вином, а в другій булку, співав непоголений чоловік. Присутні – продавці і покупці – стояли і шанобливо слухали, забувши про свої справи. Мій супутник, викладач місцевого університету, пояснив, що цей дядько – з якогось далекого гірського села, він добряче напідпитку, але співає старовинну пісню, якої тут не знають, і тому так уважно слухають. І сьогодні, коли у Будапешті виступають фольклорні колективи, публіка, серед якої зазвичай є і найвищі керівники держави, сприймає концерт як щось надзвичайне. Цілком зрозуміло, чому Михайл Хоппал, директор Міжнародного фольклорного центру, який діє під егідою ЮНЕСКО і за повної підтримки угорської держави, каже, що фольклор треба зберегти не як експонат, а як живу традиційну культуру. Фольклор, народні звичаї, обряди, традиції матеріальної й духовної культури – це засіб збереження гармонійних стосунків із природним середовищем, засіб протиставлення глобалізації, "американізації", омасовленню людей. А тому – зішлемось тут на відомих дослідників міжетнічних проблем Говарда Астера й Петра Потічного. Важливо, зазначають вони, забезпечити зверхництво плюралістичних тенденцій над масовими, аби члени суспільства "ідентифікували себе з певними вартостями, й не були автоматизовані, без надії, без коріння". "Сьогодні всім зрозуміло, – пишуть ті ж автори, – що етнічність у технологічному суспільстві кінця двадцятого століття якраз забезпечує зміст життя людини"². Є сумніви щодо того, чи справді це "всім зрозуміло", зокрема в Україні. Водночас варто додати, що етнічність не існує без субетнічності, як нема рік без приток.

Літературна мова та діалекти

Діалектами неможливо керувати – "нормалізувати", "кодифікувати", підлаштовувати під іншу мову.

Найприкметнішою ознакою субетносу, засобом його ідентифікації й виокремлення є його говір, діалект. У цивілізованих країнах до діалектів, як і до інших атрибутів субетносу, ставляться з неабиякою пошаною, що іноді межує з пієтетом. Головне ж – вони мають підтримку держави й суспільства. Ця підтримка ґрунтується на розумінні значення діалектів як того середовища, де мова живе своїм природним

життям, будучи невичерпним джерелом збагачення загальнонародної літературної мови й оберігаючи її від чужомовного розмивання. Життєвість національної літературної мови, її закоріненість значною мірою залежить від розмаїтості й стану діалектів. Без діалектного підліску не росте ліс національної мови. Вона може хіба що пливати у фарватері якоїсь іншої мови, перетворюючись на бліду копію останньої. Це, власне, й робилося з українською та іншими неросійськими мовами у російсько-більшовицькій імперії.

Без опори на діалекти мова опиняється ніби у підвищеному стані, втрачає безпосередній зв'язок із землею. Таке сталося, наприклад, із штучно "вживленою" у Єгипті арабською мовою. Сьогодні вона вважається найважчим предметом у єгипетській школі і фактично витісняється діалектною мовою з важливих сфер спілкування. Єгипетський діалект використовується і в школі для пояснення матеріалу, і в мечеті для тлумачення Корану.

В Італії літературною мовою спілкуються не більше 12% населення, в той час як на діалектах проводяться театральні фестивали, ставляться кінофільми. У Німеччині по-місцевому виступають навіть депутати на засіданнях ландтагів – земельних парламентів. Це аж ніяк не означає, що вони не володіють літературною мовою та не користуються нею у спілкуванні з представниками інших земель Німеччини. У швейцарських школах поширеним видом навчальної роботи є переклад з діалекту на літературну мову або й навпаки.

В Україні ще коли Першим секретарем Компартії республіки був "націоналіст" П. Шелест, "глава" українських мовознавців І.К. Білодід писав, що діалектне мовлення є ознакою недостатнього розвитку освіти й культури та що діалектні риси залишилися в мові певної частини людей старшого віку³. Коли ж Москва замінила П.Шелеста на "інтернаціоналіста-ленінця" В.В. Щербицького, І.К. Білодід повів широкий наступ на "гуцулізми", тобто на використання слів і виразів південно-західного походження у художній літературі, зокрема в перекладах. Це був один із напрямків антиукраїнського лінгвоциду. Адаже надто добре видно, що там, де "звужилися", а понад те, "зникли" діалектні риси, там звужилося або й цілковито зникло вживання української мови загалом, в т.ч. її літературної форми. Діалекти були витіснені потворним суржиком або ж російською мовою.

Боротьба з діалектами – це боротьба проти літературної мови. Вона провадилася в річці політики "злиття мов". Якщо має "злитися" мова, то який сенс в існуванні її діалектів? До того ж, на відміну від літературної мови, діалектами неможливо керувати – "нормалізувати", "кодифікувати", підлаштовувати під іншу мову. Отже, треба просто домогтися їх неіснування, що, своєю чергою, спричинить неіснування субетносів. Бо, знову ж таки, навіщо вони, коли має відбутися "злиття націй"? До речі, серед російських великодержавників і сьогодні багато хто розглядає білорусів і українців як субетноси єдиного "руського" народу. "Російська (і великоруська, і малоруська, і білоруська) національна свідомість в основі своїй патріархальна, як і німецька (баварська, саксонська, швабська...), французька (провансальська, бретонська, нормандська...), іспанська (кастільська, астурійська, галісійська...)"⁴.

"Політичне русинство"

Субетнос може жити й розвиватись у межах етносу, як його органічна складова частина. За межами свого етносу на нього чигає асиміляція, небуття. На що, наприклад, може чекати "кодифікована" 1995 року у Братиславі русинська мова для русинів Словаччини, яких записано 16 тисяч? У яких сферах і як довго функціонуватиме ця літературна мова? Науці відомо, що для того, аби мова сяк-так могла існувати, потрібно, щоб нею користувалося принаймні 100 тисяч мовців. Позаяк русинська мова Пряшівщини не функціонуватиме у середній, не кажучи вже про вищу, освіті, ні на виробництві, ні в інших соціально важливих сферах життя, то її перспективи, як і перспективи спільноти, цілком ясні – словакізація. На це і спрямована діяльність "політичних русинів", зосібна їхнього теоретика Р.П. Магочі – платного агента чехословацьких, а

тепер невідомо чиїх спецслужб. Намагання створити чотири (так!) русинські мови, а тоді ще й рутенське койне на основі говірок бойків, лемків, гуцулів, "долинян", "тутешняків", "гуралів", "руської бешеди" Воєводини і Хорватії, вже кодифікованої "русинської мови Словенска", підготовленої до кодифікації подібної мови в Польщі та ін.⁵, які намір створити з українців-русинів ще одну слов'янську націю, про що мріється жменьці "політичних русинів", – приречене на провал. Мовлення закарпатських гуцулів, хоч як крути, а таки ближче до мовлення гуцулів Буковини й Івано-Франківщини, ніж до "бешеди" Воєводини, й особливо до штучного бойківсько-лемківсько-словацько-угорсько-російського "язичія", що його видають за літературний "путкарпатський язик". Чи не тому деякі "теоретики" русинізму не вважають гуцулів Закарпаття русинами, мотивуючи це тим, що вони прийшли з Галичини?⁶ Цікаво, куди вони зараховують нащадків тих 40 тисяч подолян, яких привів із собою князь Федір Коріятович?

Які гуцули, бойки полюбляють співати: "Мала баба три сини, та всі були русини" і, проживаючи, крім Закарпаття, на Івано-Франківщині та Львівщині і, у переважній більшості вважають себе не просто українцями, а українськими патріотами. Хіба не їхні терени дали Україні і світові Юрія Дрогобича, Петра Конашевича-Сагайдачного, Юрія Кульчицького, Івана Франка, Августина Волошина, Василя Гренджу-Донського, Андрія Мельника, Степана Бандеру? Як можна довести, що бойки з одного боку гори – українці, а з другого боку гори – русини, що в одних літературна мова українська, а в других – дивоглядна мішанина? Адаже вони однаково розмовляють, однаково моляться, співають, колядують, танцюють, будують хати, господарюють і т.д. Якраз тому понад 70% нащадків переселенців із Закарпаття Галичини, які проживають у Банаті (Румунія), на запитання "Якої Ви національності?" відповідають: "Українці", а решта кажуть: "Ми руські", але тут же уточнюють: "Українці"⁷.

Подібно до гуцулів і бойків міркують лемки Тернопільщини, Івано-Франківщини, Львівщини та інших теренів. Серед них поширена засада: що більше ти лемко, то більше українець. І навпаки. Бо неперевершена лемвська пісня, лемківське мовлення, лемківська підприємливість, наполегливість у досягненні мети, вірність заповітам предків та інші риси роблять їх неповторною, прекрасною гілкою на дереві українського народу. Водночас серед лемків є розуміння того, що вони можуть зберегти своє лемківство лише разом зі своїми братами бойками, гуцулами, подолянами, слобожанцями, поліщуками та ін. на тому ж таки українському дереві. Кому ще, відверто кажучи, потрібні вони як лемки, як окрема група – словакам, полякам, росіянам? Наша історія та й сьогоднішня, на це запитання дає однозначну відповідь. На потвердження достатньо зіставити кількість українців-русинів, у т.ч. лемків, на їхніх же етнічних територіях декілька десятиліть тому і в наші дні.

Діалектика взаємин між етносом і територіально-субетнічними складовими має одну доміную: збереження субетносів можливе лише в межах свого етносу, а сила етносу – в силі його субетносів.

¹ Гумилев Л. Этности и антиэтности // "Звезда". – Л., 1990. – №1. – С. 141.

² Астер Г., Потічний П. Старі проблеми – нові можливості // "Сучасність". – 1992. – Ч. 8. – С. 166-167.

³ Білодід І.К. Мова української соціалістичної нації // Сучасна українська літературна мова: Вступ. Фонетика. / За заг. ред. І.К. Білодіда. – К., 1969. – с. 32-33.

⁴ "Литературная газета" – 17 июля 1991г.

⁵ Фединишинець В. Закінчити розпочате Будителем: полемічний лінгво-есей. – Ужгород, 1998. – с. 11.

⁶ Див.: Мушинка М. Антиукраїнство набирає на силі // "Сучасність" – 1999. – ч.7-8. – с. 99.

⁷ Хланта І. Чому б не допомогти нашам землякам? // Соціал-демократ. – Ужгород. – 1999. – №34 (53). – с. 12.

Ярослав РАДЕВИЧ-ВИННИЦЬКИЙ,
доцент Дрогобицького
педуніверситету ім. І. Франка

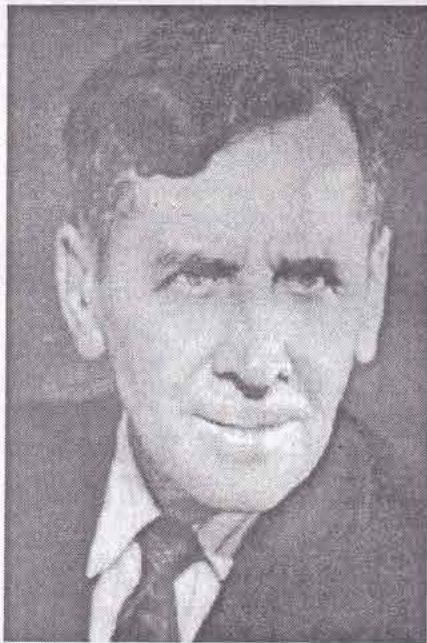
ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО СПІВУ

Україна лежить на перехресті культур Сходу й Заходу у самому центрі Європи. Здавна світ пізнавав Україну через її співочу традицію. У своїх піснях українці проникливо виспівали власне світосприйняття, душу й філософію, своєрідно і неповторно розкрили свій унікальний талант, свою історичну долю.



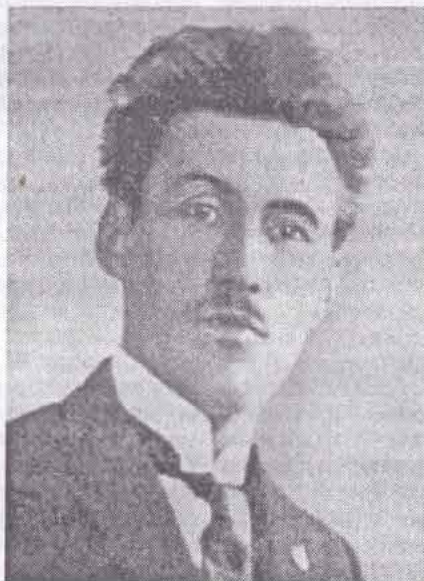
Олександр Кошиць

Українська пісенна культура має багатотисячолітню історію. Своїми витокami вона сягає глибин обрядової культури дохристиянської цивілізації. Саме в молитвоспівах річного обрядового кола українці витворили свою цілісну релігійну систему. Духовний спів українців виник з внутрішньої



Нестор Городовенко

потреби людини підтримувати гармонію з Творцем. Тому завжди був спрямований на духовний саморозвиток, самореалізацію людини. Сутністю обрядового співу було єднання співаків у єдиному духовному устремлінні при вільному самовияві індивідуальності кожного співака. При цьому кожен співак виражає в колективному співі своє особистісне сприйняття й переживання світу. І ця глибинна дорога пізнання життя пролягає через серце людини, і цією ж дорогою "від серця до серця" народ передає наступним поколінням свій духовний досвід. Тому й звучить цей спів природньо, несучи в інтонованому звучанні правду життя. Ось як проникливо охарактеризував нашу первинну духовну природу видатний арабсь-



Дмитро Котко

кий мандрівник Павло Алепський: "Цей спів тишить душу й відганяє журбу, бо іде від усього серця. Українці люблять ніжні і солодкі мелодії".

Тому зустріч української й візантійської культури у добу християнства була зустріччю двох рівноправних, але різних за характером культур.

Із коріння обрядової культури згодом виросла і сформувалася професійна співоча культура українців.

Український історик професор Володимир Антонович проникливо визначив суть етнічного духу: "Нікими силами не можна змінити духовного типу людини... Людина під сильним тиском може змінити зверхні ознаки своєї національнос-

ти, але ніколи не змінить ознак внутрішніх, духовних. Можна говорити різними мовами світу, визнавати себе громадянами різних держав, служити різним культурам, але духовно змінитися не можна".

Яскравий зразок українського духовного типу явила творчість багатьох українських композиторів, співаків, диригентів.

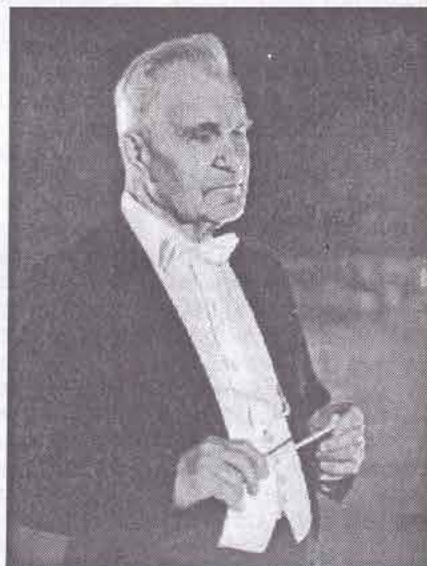
І хоч більшість із них змушені були творити в чужому середовищі, та за духом завжди лишалися дітьми своєї матері. Так, ще у XVIII ст. в Росії, у Петербурзі сила української співочої традиції була така потужна, що витворила те живильне середовище, з якого надалі виросла Петербурзька хорова школа. Ця школа цілком успадкувала естетику української співочої культури і впливала на хорове мистецтво Росії. Тут жили й творили видатні українські композитори і співаки Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Григорій Сковорода та інші.

У XIX ст. українську культуру вивчає видатний чеський вчений-славіст, друг І. Франка Людвік Куба.

У своїй праці "Співочною Україною" він пише: "В Україні співаки зв'язані могутньою постійною силою, керованою крім вродженого музичного таланту, успадкованими традиціями і самобутнім духом...".

У XIX ст. геніальний П. Чайковський, вивчаючи свою питому українську культуру, засвідчив:

"Бувають щасливо обдаровані природою і бувають так само щасливо обдаровані народом. Я бачив такий народ, народ-музикант – це українці".



Павло Муравський

УКРАЇНСЬКА КВІТКА

У ХХ ст. видатні українські диригенти Олександр Кошиць, Нестор Городовенко, Дмитро Котко явили світові співочу традицію українців у практиці хорового співу. На виступи хору Олександра Кошиця світова преса писала: "В українських співаків наш молодий музичний світ (Заходу) міг пізнати те, що має справжню будучність – оте природне думання, яке не шукає технічної нарочистости. Проте співом досягають вони того, що є найліпшим критерієм найвищого мистецтва: враження безпосередности, необхідности, природности та правди". Під час репетиційної роботи з хоровою капелюю "Думка", яка під орудою Нестора Городовенка мала концертні виступи у Франції 1929 року, видатний швейцарський диригент і музичний критик Ернест Ансерме сказав, що такі голоси які має "Думка" збереглися тільки у слов'ян, і то переважно в Україні.

На початку 20-х років ХХ ст. на території Польщі у таборі інтернованих вояків армії УНР, виник перший український мандрівний чоловічий хор під орудою Дмитра Котка. Цей хоровий колектив виступав по всій території Польщі, до якої входили і українські етнічні землі Лемківщини, Підляшшя, Холмщини, Надсяння. Хор відігравав важливу роль у популяризації української церковної та народної культури. Після одного з концертів хору Дмитра Котка у місті Холмі преса писала: "Хор Котка складається з гарних і сильних голосів... Слухачів вражають красою співу бас-октавіст, баритони і тенори".

Пісенну традицію українців в умовах тоталітарного режиму всупереч соцзамовленню утверджував наш сучасник видатний хормейстер Павло Муравський. Силою свого ясного таланту він продовжує справу своїх попередників. Про успіх хорових концертів Павла Муравського писали у Канаді, Німеччині, Швейцарії, Франції та ін. За суттю ці відгуки дуже близькі до рецензії на виступи хору Олександра Кошиця. "Хор Муравського виправдав усі сподівання слухачів... Особливо чарувала краса голосів і типово українські неповторні відтінки, віртуозне використання сили звуку..." – писала одна з канадських газет.

Все це засвідчує феноменальність українського співу й унікальність співочої природи українців.

Ольга БЕНЧ,

*Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства*

Київ

2*



Видатний український хоровий диригент сучасності Павло Муравський, слухаючи голос Квітки Цісик, сказав: "Її спів чистий як сльоза. Так рідко зараз співають. А пісню "Чуєш, брате мій" інтерпретує точнісінько як ми. Вона, напевно, слухала наш хор". Квітка Цісик ніколи не чула живого співу хору Муравського, бо вона, на жаль, ніколи не була в Україні. Співачка довго виношувала мрію побачити Україну і мала намір відвідати її найближчим часом. Адже, за словами Квітки Цісик, вся її творчість проникнена любов'ю до української землі і української душі. Однак, тяжка хвороба зробила цю мрію нездійсненою. Залишився чистий голос української Квітки, у якому виспівана вся українська душа. Тому її так люблять в Україні. Нині голос Квітки Цісик часто лунає в радіоєфірі. Своєрідність виконання українських пісень "Чуєш, брате мій", "Рідна мати моя", "Два кольори", "Черемшина", лемківської "Ой верше мій верше", закарпатської "Іванку, Іванку" просто вражаюча! У більшості слухачів виникають питання: "Хто це? Хто така Квітка Цісик?"

Квітка Цісик народилася 4 квітня 1953 року в передмісті Нью-Йорку, Квінз. (Померла 29 березня 1998 року в Нью-Йорку).

Донька українського емігранта, скрипаля, співорганізатора й педагога Українського Музичного Інституту в Нью-Йорку Володимира Цісика. Першим учителем музики Квітки був її батько. Професійну музичну освіту вона здобула в Державному університеті Нью-Йорк (Біргемптон) по класу скрипки та у Mannes School of Music (Нью-Йорк) по класу вокалу у Себастьяна Енгельберга. Недовгий час Квітка Цісик співала в Гентській опері (Бельгія).

Під іменем Кейсі вона озвучувала рекламу фірм-виробників споживчих товарів та послуг серед яких – ABC, NBC, McDonald's і Burger King, American і Delta Airlines, Coke і Pepsy, Chevrolet, Cadillac і Toyota. З 1982 року працювала у довготривалій рекламній компанії фірми Ford.

У 1970 році Квітку запросили взяти участь у створенні звукової доріжки до фільму Джо Брукса "Ти освітлюєш моє життя". За виконання заголовної пісні у цій кінострічці співачка отримала найвищу нагороду Американської кіноакадемії – Оскар. Також озвучувала пісні у фільмі Карла Рейнера "Один і тільки". Працювала як бек-вокалістка з Баррі Манілоу, Майклом Болтоном, Гаррі Беллафонте, Ліндою Ронстадт, Гарлі Саймоном, Квінсі Джонсом.

Пам'ятаючи про свої етнічні корені, Квітка Цісик записала два альбоми українських народних і популярних пісень. Перший альбом – "Квітка" (1980) – співачка присвятила своєму батькові, а другий – "Квітка. Два кольори" – "українській душі, чії крила ніколи не будуть зламани".

Пісні з цих альбомів набули в Україні надзвичайної популярности. Слухачьку аудиторію привабив оригінальний, творчий підхід мисткині до традиційного пісенного матеріалу. Обробки українських пісень несуть ознаки вестернізованого інтерпретування: переважне використання для супроводу тембру гітари, наявність наближених до імпровізації інструментальних інтерлюдій та постлюдій, вокальні каденції. Водночас всі ці прийоми у поєднанні з унікальним – приємним, оксамитовим-чуттєвим голосом співачки надають пісням ностальгічного забарвлення. Притаманна Квітці Цісик висока культура виконання позначається на характері озвучення композицій: співачка відтворює найтонші нюанси музичного тексту – від легкого гумору до драматизму. Квітка Цісик переосмислює жанрові орієнтири багатьох українських пісень: жартівливі трансформуює на театралізовані пісні-сценки, ліричні набувають рис симфонізованих вокально-інструментальних поем.

За словами самої Квітки Цісик, ці проекти є її "давнім бажанням знайти і виявити себе у багатій та різнобарвній українській музичній спадщині".

Київ

*Валентина КУЛИК,
студентка НМАУ ім. П. Чайковського*

“ПЕРЕМИСЬКА ШКОЛА” ТА ЇЇ РОЛЬ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ



Творчість видатних західноукраїнських композиторів минулого сторіччя Михайла Вербицького (найбільше знаного, як автор національного гімну), Івана Лаврівського та їх послідовників далеко не одразу осмислилася дослідниками, як цілісна мистецька школа, що діє за послідовно сформованими естетичними принципами і служить для подальших поколінь своєрідним відправним пунктом. Лише з перспективи часу діяльність цих мистців осмислилася, як надто важливе для нашої культури явище, яке заслуговує визначення “школи”. Сам термін “перемиська школа” належить визначному українському музикознавцеві Борису Кудрику і вжитий вперше у книзі “Огляд історії української церковної музики” більше як півстоліття після смерті представників цієї школи. До того ж – як і довший час потому! – цих мистців називали композиторами-аматорами, які займають підрядне місце у процесі професіоналізації музичної творчості. Цей процес натовді охопив всю Європу, а українського композиторського середовища Галичини досягнув лише на початку ХХ ст.

Проте роль цих композиторів-аматорів, представників “перемиської школи” в історії нашої духовності значно більша, ніж створення любительського музичного підґрунтя для прийдешніх поколінь професіоналів. Для того, щоб коротко окреслити її, слід звернутись до основних історичних тенденцій у розвитку українського мистецтва Галичини ХІХ сторіччя.

Визначні вчені-гуманісти справедливо зауважують, що зоря національного відродження в минулому сторіччі немислима була без глибокого духовного оновлення. Ця місія повністю лягла в Галичині на плечі духовенства. Відтак витворився особливий феномен, коли світська культура та наука розвивалися завдяки зусиллям саме духовенства. Воно “вело перед” у поверненні статусу української літературної мови, заклало підвалини літературної, театральної та композиторської творчості. У світовому контексті того періоду – це унікальне явище, яке не має собі рівних.

Невипадково багатьох священиків – культурних діячів, які прилучалися до всезагальної справи, називали не інакше, як “будителями руського духу”. Їх подвижницька праця вплинула на тенденції суспільного просвітництва, які особливо активно проявились в Західній Україні всередині ХІХ сторіччя, після “весни народів”. Головною метою діяльності духовенства було якнайширше залучення української молоді, головна сільської, до духовних традицій нашої культури. Священики стають організаторами народних шкіл, навчальних курсів з різноманітних дисциплін. Пізніше, в останній третині ХІХ сторіччя вони сприяють розгалуженню сітки читалень “Просвіти” в галицьких селах, при яких, як правило, засновують сільські церковні або світські хори, драматичні гуртки, самодіяльні колективи. Парохи створюють і власним коштом влаштовують аматорські театральні вистави, пишучи для них прості сценарії; організують музично-декламційні вечори і танцювальні розваги для молоді, сприяють їх глибшому ознайомленню з народною обрядовістю.

Підкреслимо, що процес становлення національної культури відбувався доволі рівномірно у всіх її галузях, одразу створивши доволі чітку “інфраструктуру” українського мистецтва з доволі близькими цілями, завданнями, образною системою, інтенсивністю використання фольклору та сакральних прообразів тощо. В процесі національного відродження українців Галичини Михайло Вербицький виступає

услід за діячами “Руської трійці” (М. Шашкевичем, І. Вагилевичем, М. Головацьким). Поряд з ним працюють артисти аматорських театрів періоду “весни народів” – 1848 року, дещо пізніше – з театру “Руська бесіда”, художники Корнел Устиянович (відомий також як поет), Юліан Панькевич та інші. Отже, в різних сферах вони закладали фундамент професійної культури, спрямованої на виховання національної свідомості, на західних теренах України. Цілком законно, що “перемиська школа”, незважаючи на свій короткий період існування – практично коло тридцяти років – від 1848 року до смерті Вербицького у 1870 році – мала не лише сильний і помітний вплив на творчість усіх пізніших галицьких композиторів – В. Матюка, П. Бажанського, А. Вахнянина, І. Воробкевича (останній активно працював на Буковині, однак, стилістично його музичний доробок споріднений з перемишльською школою), І. Кишакевича, а, навіть, залишила, хоч і в опосередкованій формі, свій відбиток на художньому світобаченні авторів ХХ ст. – В. Барвінського, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, Р. Сімовича, Є. Козака, а почасти навіть М. Колесси. Під тим кутом зору Вербицький та Лаврівський вповні заслуговують на “титул” ключових постатей в історії українського мистецтва.

Вкажемо на деякі основні ознаки паралелізму образних сфер творчості та напряку культурно-просвітницької діяльності представників “перемиської школи” та “Руської трійці”. Хоча вони у своїй вокальній і хоровій творчості не зверталися безпосередньо до поезії представників “Руської трійці”, проте як і видатні поети, розвинулися у стінах тієї самої Львівської духовної семінарії. Вербицький прибув туди лише рік по тому (1834), як М. Шашкевич зі своїми однодумцями упорядкував рукописну збірку “Син Русі” і в тому році, коли був упорядкований наступний їхній альманах “Зоря”. Очевидно, вплив їхніх національно-патріотичних ідей, як і загального емоційно-образного строю їх поезій не міг не зачепити уваги Вербицького, (хоча ніде у дослідженнях зарівно як творчості діячів “Руської трійці”, так і “перемиської школи” не згадується про їх безпосереднє знайомство, видається неможливим, щоби майбутній композитор зовсім нічого не знав і ніяк не відреагував на таке значне явище у громадському житті українців Галичини). Той факт, що в подальшому Вербицький звертається до поезій Вол. Шашкевича (сина поета); І. Гушалевича та Ю. Федьковича, кожний з яких – в міру своїх здібностей – продовжує традиції, закладені “Руською трійцею” – опосередковано свідчить про приналежність композитора до того ж художньо-естетичного напрямку. Якщо порівняти теми і образи поетичних текстів його хорів і солоспівів, то помітимо переважання тужливих, елегійних настроїв, символіку “образків з природи”, опоетизовано-піднесене трактування патріотичних сюжетів (згадаймо лише “Тост до Русі” на слова І. Гушалевича), легендарних постатей національної старовини (цікава паралель: один з найцікавіших творів М. Шашкевича – “Бандурист” з контрастом трьох “пісенок”, у Вербицького маємо “Лірника” на сл. Т. Падури²), фольклорних обрядів, що своїми коренями сягають ще язичеських часів.

Нове бачення традиції музичного театру пропонують Вербицький та Лаврівський (особливо перший із них) в жанрі співогри – основному музично-театральному жанрі, що встановлюється в другій половині ХІХ ст. в Галичині. Не велика опера – для неї не було ні матеріальних, ні професійних підстав існування; не розгорнуте дійство, а саме побутова комедія,

співора³ стає відправним пунктом розвитку українського музичного театру в Галичині. В тому сенсі понад двадцять співогор Вербицького, а особливо ж такі популярні, як "Підгіряни" на текст І. Гушалеви́ча чи "Верховинці!" на сюжет, перероблений з драми польського драматурга Й. Коженьовського, стають першими ластівками національної музичної драми ще до появи таких класичних вистав української опери, як "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемівського чи "Різдвяна ніч" та "Тарас Бульба" М. Лисенка⁴.

Та особливої уваги залуговує доробок авторів "перемиської школи" у сфері релігійної музики. Кожен з них звертався до сакральних жанрів не лише тому, що з огляду на сан священника повинен був творити літургійну музику, а передусім тому, що вона теж належала до невід'ємних праджерел національної духовності. Та нова доба ХІХ ст., час значно більшого ствердження громадсько-суспільних пріоритетів змушує їх переглянути ставлення до церковної музичної традиції. Композитори знаходять "точку перетину" між давніми духовними наспівами та фольклорними мелодіями, а навіть побутуючими в демократичному середовищі піснями-романсами, популярними оперними зворотами, інструментальними прийомами фактури тощо. Відтак, в контексті художнього світогляду митця особливим чином формується і образно-експресивна сфера духовних творів, в якій досить часто переважає монологічність виразу, домінування провідного мелодичного голосу як відповідника "ліричного героя", попри багатоголосну тканину творів. У всій їхній релігійній музиці виділяється особливий настрій, експресія образного світовідчуття, зовсім вільна від аскетизму та абстрагованості; діалог людини з Богом носить у їхніх творах глибоко суб'єктивний, іноді навіть інтимний характер (відповідно до кордоцентричності української духовної культури і її перевтіленні в романтизм).

Завершити статтю хотілося б вельми промовистими словами Станіслава Людкевича, котрий, торкаючись творчості Вербицького, слушно вказує, що "... він разом зі своїм народом перебув усю революцію тих років, як це видно з текстів його пісень: від рутенської, мряковинної поезії Гушалеви́чів, Наумовичів, Дідицьких він прямував духом до чимраз яснішого національного світогляду, до поезій Шевченка, Федьковича, врешті – до "Заповіту" Шевченка"⁵.

¹ Іван Лаврівський ще до того, у 1865 році, виїхав до Холму, де втратив фактично зв'язок з українською громадою, прилучився до російського православ'я, а навіть надсилав у Петербург свої церковні композиції, опубліковані видавництвом Юргенсона. Детальніше див. про це: З. Лисько. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів – Нью-Йорк: Вид-во І.М.Коць, 1994, перевидання праці 1934 р.

² Твір, на жаль, не зберігся.

³ Незвична назва, очевидно, виникла, як калька з німецького Singspiel, проте і в польському театрознавстві побутує термін "spiewowgra", отже, маємо достатнє поширення назви в тих культурах, які розвивалися під егідою Австро-Угорської імперії.

⁴ Хронологічно перші шість співогор Вербицького з'явилися на десятиліття раніше від "Запорожця" – у 1848 році, і були призначені для аматорського театру. З них особливу популярність здобули "Верховинці", де початковим номером був хор "Верховино, світку ти наш", а фінальним – "Гей, браття, опришки". "Підгіряни" ж були написані вже пізніше від опери Гулака-Артемівського, у 1864 році.

⁵ Цит. За: Історія української музики: В 6 т. // АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського // Редколегія: М. Гордійчук та ін. – Т.2. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 232.

Любов КИЯНОВСЬКА,
кандидат мистецтвознавства

Львів

ТЕАТР УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ "ЧУЄШ, БРАТЕ МІЙ..."

Московський Театр української музики "Чуєш, брате мій..." – перший у РФ професійний український колектив – заснований 1994 року за підтримки Посольства України в РФ та Товариства української культури "Славутич". Біля його витоків стояли Олександр Круш (директор і, водночас, провідний соліст Театру, лірико-драматичний тенор), Олександр Семака (художній керівник та головний диригент), Сергій Гуз (диригент-хормейстер).

У складі Театру – змішаний хор, оркестр народних інструментів і танцювальна група. 45 учасників колективу – талановиті та високопрофесійні виконавці, які закінчили різні вузи колишнього СРСР. Серед них – 8 Заслужених артистів Росії, а також багато лауреатів Всесоюзних, республіканських та міжнародних конкурсів. Понад 90 відсотків артистів Театру – росіяни.

У концертних програмах Театру, поряд із творами західноєвропейських і російських композиторів чільне місце займає духовна та світська музика українських композиторів-класиків: М. Дилецького, М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Леонтовича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Косенка, Л. Дичко, В. Кітки, В. Іконника, а також українські народні пісні в обробках різних авторів, зокрема й О. Семаки. Ці твори часто звучать у найкращих концертних залах Москви: Великому залі консерваторії, Рахманіновському залі, концертному залі "Росія", Колонному залі Будинку Спілок. Хор Театру бере участь у музичних програмах радіо й телебачення.

Виступи Театру користуються успіхом не лише в Росії, а й за її межами. Колектив гастролював у Німеччині (1995 р.), Австрії (1995-1996 рр.), Болгарії (1996 р.).

У жовтні 1999 року колектив уперше побував в Україні, де взяв участь у Фестивалі мистецтв українських етнічних земель та діаспори "...Кордони наші вкаже пісня...". Колектив Театру з успіхом виступив у концертах Фестивалю.

Валентина КУЛИК,
студентка НМАУ ім. П. Чайковського

Київ



Олександр Семака на сцені Національної опери України. 19 жовтня 1999 р.

ВІДЕНСЬКА МУЗИЧНА УКРАЇНІКА І ТВОРЧІСТЬ АНДРІЯ ГНАТИШИНА

Андрій Гнатишин народився у селі Чижиків неподалік Львова 26 грудня 1906 року, навчався у Вищому музичному інституті ім. Лисенка у Львові у Станіслава Людкевича, Бориса Кудрика (теорія музики, контрапункт), Галини Левицької (фортепіано). З 1930 року проживав у Відні. Закінчив Віденську консерваторію по класу теорії музики В. Люстгартена. З 1956 року до 1995 керував українським хором церкви святої Варвари у Відні. Творчість розмаїта за жанрами, обіймає дві опери ("Медведюк" та "Олена"), оркестрові сюїти та увертюри (серед них - увертюра "Ой не ходи, Грицю", "Українська сюїта"), кантата "Рука Іоанна Дамаскіна", повну літургію та окремі літургійні номери, паралітургійні пісні та хори на духовну тематику камерно-інструментальні твори, обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано та хору. Помер А. Гнатишин 7 вересня 1995 р. у Відні.

Якщо замислитись над тим, які європейські міста відіграли особливо важливу роль у становленні української музичної культури, найчастіше ставали осередком зародження нових ідей і напрямів, що найістотніше впливали на художній світогляд наших композиторів, де зародилось найбільше культурницьких українських товариств – то пальму першості, безперечно, треба буде віддати Відню і Празі.

Але якщо празькі контакти видаються доволі природними – все-таки своє значення має близькість слов'янських натур, то у віденських пріоритетах української культури бачиться щось доволі дивовижне – адже в столиці Австрії так чи інакше перетинались шляхи вітчизняних митців ще починаючи від 18 сторіччя і завершуючи сьогоднішнім. Саме у Відні зупинився на довгий час Дмитро Боршнянський, доволі неохоче повертаючись з Сонячної Італії у Петербург, і тут потоваришував з Антоніо Сальєрі. Тут наприкінці XVIII століття після третього переділу Польщі і приєднання Галичини до імперії Габсбургів був заснований славетний *Barbareum*, греко-католицький лицей, де навчання музики займало важливе місце, та тоді ж була передана греко-католицькій громаді церква святої Варвари, що до сьогодні збереглась у затишному куточку Відня. Тут декілька десятиліть діяла хорова капела Андрія Розумовського, сина останнього гетьмана України, що після його з австрійської столиці у церкву Варвари. Не в останню чергу завдяки майстерності співаків капели захопився музикою Боршнянського єпископ Снігурський, і через декілька десятиріч це захоплення дасть вагомий результат у діяльності композиторів Галичини.

Саме у Відні зі скромного аматорського співацького товариства, завдяки ініціативі Анатолія Вахнянина повстане в 1868 році товариство "Січ", члени котрого впишуть славу сторінку в історію, науку, політику, культуру нашої країни. Концерти та шевченківські вечори, організовані товариством, збирали інтелектуальну еліту багатонаціонального Відня. Тут на сцені кайзерівського оперного театру виступатимуть славетні українські співаки Олександр Мишуга, Степан Волошко, Євген Носалевич. В перших десятиліттях XX сторіччя у Відні навчаються Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Нестор Нижанківський, Любка Колесса, Богдан Бережницький, Борис Кудрик... Після Другої світової війни тут засяє блискучий талант артистки і співачки Ірини Маланюк.

Ці короткі ескізи українсько-віденських музичних зв'язків повинні дати уяву, як глибоко вкорінились слов'янські співочі традиції в столиці Австрії. На цьому тлі цілком гармонійною і закономірною видається діяльність Андрія Гнатишина – довголітнього реґента хору церкви святої Варвари у Відні, композитора, дириґента, педагога.

Його індивідуальна манера на тлі бурхливих технічних оновлень художньої системи нашого часу може видатись



виключно консервативною, такою, що умисне зберігає традиції різноманітних попередніх епох, починаючи від Боршнянського і кантів XVIII ст. і закінчуючи "перемиською школою" та Лисенком.

Милозвучність українського пісенного начала, повага і величність церковних наспівів переважають у творчості Гнатишина і, можливо, саме завдяки абсолютній упевненості автора у невмирущій їх красі, переконає у доцільності сучасного буття такої "реставративної" музики. Не забуваймо при тім, що він був насамперед композитором-практиком, який усе своє життя віддав роботі з церковним хором, до того ж на чужині. Сакральна музика сама собою вже значно обмежує потяг до експерименту, постійно нагадуючи про вічність. У діалозі з Богом не дозволені екстравагантність, буфонада, скепсис, що нерідко забарвлюють палітру сучасного митця. Проте стриманість і зосередженість релігійних почуттів природньо співіснують у хорових та вокальних композиціях Гнатишина з романтичною піднесеністю. Так, він поєднує дві лінії однаково важливі для нього в усвідомленні категорії національного: фольклорного, задушевно-пісенного і церковного первенів.

Життя ж на чужині розбуджує ностальгію за національним міфом, за тим, що уособлює прадавній дух і напівлегендарні постаті пращурів опівані в думках і піснях, історичні панорами і красу звичаїв. Зберегти їх у знайомих формах, звичних і невід'ємних від спогадів дитинства, – це духовна потреба, породжена не стільки нездатністю сприйняти і переосмислити нове, скільки владним покликком збереження своєї сутності. Андрій Гнатишин сам постійно наголошував, що першочергове його завдання полягає в тому, аби

зберегти скарб українського духовного співу в його чистоті, оберігати від зайвих і чужих нашарувань: "Передусім очищено наш літургійний хоровий спів від творів чужих композиторів, як Нанке, Сарті та інші, а також від типово московських, а присвоєно і використано староукраїнські, тобто київські розспіви Печерської Лаври та галицькі ... З часом хор присвоїв їх, і нині хто зайде до церкви святої Варвари на Службу Божу, почує літургійні співи, тропари, прокімени в цьому стилі".*

Дуже часто Гнатишин сягає традиції Бортнянського, навіть здійснює транскрипцію його духовних творів. Таким цікавим прикладом є "Ізбави від бід" Бортнянського, до якого сучасний митець додає партію солюючого сопрано, витриману в романтичному дусі, навіть наближену до улюблених в ХХ столітті пісень-романсів. Унаслідок того класицистична ясність і строгість музики "українського Моцарта" ** доповнюється більш теплими і задушевними емоційними тонами. Проте не лише в транскрипціях творів Бортнянського, а навіть і у власних опусах – як, наприклад, у "Воздайте главу Господеві" – Гнатишин намагається відродити манеру духовного концерту кінця ХVIII ст., передати пишний і піднесений стиль "золотої доби" української духовної музики.

Звісно, не все, написане Андрієм Гнатишиним за тривалий період (а його творчий шлях тривав понад півстоліття), залишиться в репертуарі хорів, співаків та інструменталістів. Проте найцінніше, що він сторив, і завдяки чому залишиться в історії української музики не лише як одне "прохідне" ім'я, а як справжній композитор – це релігійна музика. Вона стала найбільш співзвучною його особистості не лише тому, що була нерозривно пов'язана з його щоденною працею регента у церкві. Корені мистецької вартості багатьох сакральних творів Гнатишина ховаються набагато глибше. Літургійна творчість стала для композитора найкращим способом зберегти себе як українця і як особистості. У ній він плевав українську національну духовну ідею, продовжив ту вічну традицію нашого культурного буття, що невід'ємна від ментальності народу, а тому і досяг тієї широти, безпосередності, а водночас піднесеності виразу почуттів, що дається не лише працею, не лише професійною рутинною, а ще тим внутрішнім світлом, яке годі пояснити словами.

* І. Калинець. Зустріч громадянства з композитором Андрієм Гнатишиним. Буклет – Львів: 1990.

** Так називали Бортнянського галицькі композитори ХІХ ст., зокрема Михайло Вербицький, натякаючи, очевидно, на класицистичні риси його стилю.

Особиста рефлексія

Мені довелося зустрітись з професором Гнатишиним двічі. Перший раз у Львові в 1992 році, коли в залі Львівської філармонії ім. Людкевича відбувся авторський концерт композитора. Хорова капела "Трембіта" під орудою Миколи Кулика тоді представила дуже вагому і розмаїту програму хорових композицій Гнатишина. Не всі вони переконали мене однаково, проте в кращих з них – хорах "Царю небесний", "Під Твою милість" чи "Богородице, діво" – відчувалось непересічне чуття національної пісенної мелодики, шляхетна простота виразу.

Друга наша зустріч відбулась у Відні восени 1994 року. Мені пощастило побувати на репетиції хору греко-католицької церкви святої Варвари, що дивом збереглась у столиці Австрії протягом двохсот років, незважаючи на всі воєнні та політичні лихоліття. Сам композитор був у прекрасному гуморі, багато жартував, а потім ми розговорились про його концерти у Львові. З величезним запалом говорив від про Барвінського та Людкевича, як про найважливіших особистостей в музичному світі передвоєнного Львова. Дуже високо цінував творчість отця Йосипа Кишакевича, незаслужено забутого на той час композитора. Через декілька місяців отримала з Відня прекрасно видану монографію з автографом маестро. А ще через три місяці його не стало...

Любов КИЯНОВСЬКА,
кандидат мистецтвознавства

Львів

ОДНА З НАЙСЛАВЕТНІШИХ ПІАНІСТОК НАШОГО ЧАСУ



Любка Колесса – одна з найславетніших європейських піаністок передвоєнного часу – народилася у Львові в 1902 р. Навчалася у Віденській академії музики та образотворчих мистецтв у Люї Терма та в учня Ліста Еміля фон Зауера. З нагоди закінчення академії у 1918 році їй вручили Нагороду Безендорфера – концертний рояль. У 1920 році вона отримала диплом Майстер-кляси і Державну премію – найвищу нагороду тодішньої Австрії. Свої студії Любка Колесса продовжувала з Еженом д'Альбером. Від 1940 року жила в Канаді, наостанку – в Торонто, де 15 серпня 1997 року й померла.

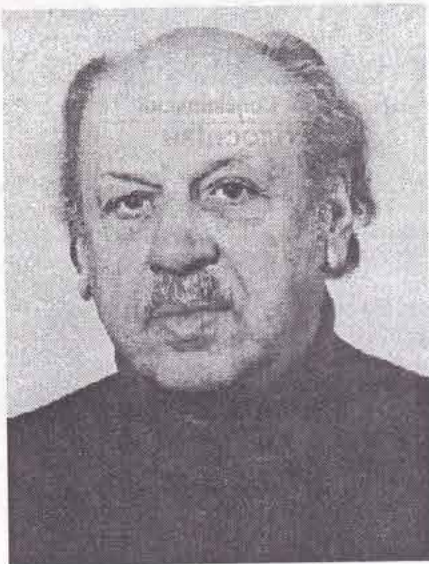
Свою мистецьку діяльність розпочала у п'ятнадцятирічному віці. Виступала із концертами у найславетніших музичних центрах Європи і Південної Америки. Її останній передвоєнний сезон нараховував 178 концертів. Любка Колесса часто виступала у супроводі оркестру під орудою таких славетних диригентів, як Бем, Фуртвенглер, Клайбер, Менгелберг, фон Караян і Вальтер. По приїзді до Канади у 1940 році вона часто виступала із сольними концертами, а також – з оркестрами, включно з такими, як Торонтський та Нью-Йоркський філармонічний оркестри. Регулярно виступала на концертах радіо СІБІСІ, представляла низку сольних виступів в ефірі, виконуючи твори Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена. Під час своєї довголітньої кар'єри піаністка виступала сотні разів, проте залишила небагато звукозаписів, а ці ранні записи на платівках вже давно не продаються.

Міжнародний музичний світ визнавав Любку Колессу як концертну піаністку першої величини. Відомий диригент Бруно Вальтер вважав її "однією з найвеличніших піаністок нашого часу". Після Нью-Йоркського концерту у Карнегі-Голлі критик Гарольд Таубман оцінив її, як "артистку із властивим тільки їй розумом і серцем. А критик журналу "Музична Америка" писав: "Її основне багатство – це яскраво вимовна і глинна техніка, виняткова майстерність тонкого інтонування звуку і рідкісне вміння максимально використовувати педаль".

А ще Любку Колессу пам'ятають у Канаді як блискучого педагога. У 1942 році вона почала викладати у Торонтській Музичній консерваторії і від 1946 по 1949 рік очолювала там Майстер-школу. У Монреалі в Музичній консерваторії вчила Квебеку (в роках 1951-1973), у школі імені Венсана д'Енді (1955-1966 р.р.) та на Музичному факультеті Мекгільського університету (1960-1971). Як студентка двох вихованців Ліста, Любка Колесса передала їхню славу традицію багатьом канадським студентам, тепер – відомим піаністам, диригентам, композиторам, педагогам.

ЛюбаЖУК,
професор Музичного факультету Мекгільського
університету, заслужена артистка України

ІГОР СОНЕВИЦЬКИЙ – УКРАЇНСЬКИЙ КОМПОЗИТОР ІЗ США



Ігор Соневицький

Серед діячів діаспори, причетних до розвитку української культури, слід насамперед назвати Ігоря Соневицького. Незвичайно різнобічним є талант цього митця; царина його діяльності охоплює композиторську творчість, педагогічну працю, диригування, музичну критику і наукові праці з музикознавства, фортепіанне виконавство і культурно-організаційну роботу широкого плану. Такий обсяг праці є втіленням у життя багатогранного обдаровання мистця, а ще – відбитком вимог часу.

Таке охоплення багатьох ділянок мистецької діяльності в одній особі було типовим в минулому української культури, коли ще навіть у 1920-30 роки в руках кількох львів'ян зосереджувалося музичне життя цілої Західної України. Для Ігора Соневицького, крім цієї спадкоємності, важливою була також родинна традиція. Його батько Михайло, за спеціальністю класичний філолог, доволітній професор гімназії у Львові, опісля Українського Католицького університету в Римі, був також автором цінних публікацій з літератури античності. Мати, Ольга з Лавовських, – журналістка і громадська діячка.

У 1944 році, відразу після закінчення гімназії, виїхав до Відня для продовження музичних студій. Таким чином уникнув вислання до Німеччини на примусові роботи. Ініціатором цього кроку був композитор, колишній директор Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка Василь Барвінський. Намагаючись рятувати здібних учнів Інституту, він особливу увагу звернув на вісімнадцятирічного Ігора. Барвінський добре запам'ятав виступ хлопця у стінах львівського інституту (який в роки окупації існував під назвою школи). Під час виконання на фортепіано

якогось класичного твору, він забув, що далі, але доімпровізував до кінця. Вчителька по фортепіано була обурена такою самовільністю, заміною класики власною музикою учня. Але присутній на виступі В. Барвінський сказав, що піаністів ми маємо достатньо, зате композиторський талант є чимось винятковим.

Так починався вже самостійний шлях Соневицького як музиканта. Спершу юнак опинився у Відні, бездомний, незнаний, проте зумів дістатися на навчання до відомого композитора Йозефа Маркса. Відтак продовжив студії у Державній Музичній Академії у Мюнхені – з диригування, музикознавства і фортепіано. Диплом отримав у 1950 році. Згодом, 1961 року він тут-таки захистить в Українському Вільному Університеті докторську дисертацію з історії української музики.

Ще на європейському континенті молодий музикант заявив про себе у різноманітних сферах діяльності; він був диригентом оркестру Державної Музичної Академії і Симфонічного оркестру УНРРА в Мюнхені, відтак – викладачем Українського Католицького Університету в Римі. А коли у 50-ті роки І. Соневицький переїхав на постійне проживання до Сполучених Штатів Америки, то відразу поринув у роботу. Насамперед став співзасновником Українського Музичного Інституту Америки, у 1959-1961 рр. був його директором. Роль цього Інституту серед української еміграції важко переоцінити. Інститут давав освіту від початкової до вищої, та, найважливіше, що вона була централізованою, поєднувала в одному осередку численні філії.

І тут знову велику роль відіграє Ігор Соневицький як голова Теоретичної комісії Музичного Інституту і як організатор музичного життя. Ця ділянка його праці щораз більше поглиблюється. Ще в 50-ті роки він приділяв велику увагу виведенню української музики з аматорського русла, диригуючи молодіжним ансамблем та Струнним оркестром ім. Н. Нижанківського в Нью-Йорку. На початку 60-х років Ігор Соневицький диригент хору "Думка", "Студіо-хору" в Нью-Йорку, Українського хору ім. Т. Шевченка у Клівленді, "Трембіти" в Нью-Йорку.

В останні роки великою заслугою Ігора Соневицького є заснування і керівництво Музичним і Мистецьким центром Зеленої округи. Як президент цього Товариства він організує щорічні культурні заходи (зустрічі з композиторами, поетами, акторами) і концерти у найкращих місцях відпо-

чинку Північної Америки, а також в Нью-Йорку, в українських культурних осередках та спеціально найманих найбільших концертних залах. Активною помічницею цих заходів є дружина Ігора Соневицького Наталія. За спеціальністю науковець-філолог. Найбільш чарівним осередком літніх концертів є гірська місцевість Гантер, де проживає багато представників української інтелігенції, бо вона найбільше нагадує їм рідні Карпати. Гостями цього музичного і мистецького осередку були поет П. Мовчан, режисер Л. Танюк, композитор В. Балеї, М. Скорик, артисти Плішка, Добрянський, Осінчук, Криса, Мазуркевич, Слободяник, Сук, квартет ім. Леонтовича та багато інших.

Не менш важливою є діяльність І. Соневицького у Нью-Йоркській студії мистецького слова. Крім написання музики до 30 спектаклів, композитор займається "умузиченням" акторського виконання, наданням музичної ритмічності та інтонаційної гнучкості слову, що надзвичайно допомагає українській емігрантській молоді проникнути у мелодичну сутність української мови.

Заслуга культурологічної діяльності І. Соневицького високо поціновані в Америці. Він – дійсний член Української Вільної Академії Наук у США і Наукового Товариства ім. Т. Шевченка, член Американського музикологічного товариства і асоціації американських композиторів. Нині Ігор Соневицький також почесний член Спільки композиторів в Україні.

Музичні твори композитора Ігора Соневицького відзначаються виразністю, ясністю, емоційним змістом. Вони не є консервативними ані модерними, вони є власними творами мистця, який переконує слухача щирістю висловлювання. Особливе місце в українській музиці займають духовні твори Соневицького. Ця сфера здається найвищою у його доробку, найбільш індивідуальною і водночас окреслено національною.

Композитор поєднав тут традиції української церковної класичної музики з народною пісенністю у самій її суті мелодійності й ліричності, ці твори – краще втілення творчої індивідуальності та душевної глибини автора. Вони хвилюють, порушують струни української душі.

Будьмо горді, що маємо такого співвітчизника.

Стефанія ПАВЛИШИН,
доктор мистецтвознавства

Львів



Іра Маланюк

Довголітня ізольованість України від західного світу зумовила дивовижний феномен – відкриття у 90-ті роки нових імен. Це композитори, виконавці, добре відомі й навіть ушановані за кордоном, але не знайомі нам. Особливо неймовірним фактом була цілком невідома в Україні кар'єра оперної співачки Іри Маланюк. Про неї тут не знали навіть фахівці, а тим часом від 50-х років вона виступала на найбільших сценах світу – Відня, Байройту, Парижа, Лондона, головних театрів Італії, Німеччини, Південної Америки.

Під керуванням найвідоміших диригентів – Герберта фон Караяна, Бруно Вальтера, Вільгельма Фуртвенгера, Дімітрі Мітропулоса, Ганса Кнаппертс-буша, Клеменса Крауса, Джорджа Шольті – Іра Маланюк мала партнерами Маріо дель Монako, Джузеппе ді Стефано, Елізабет Шварцкопф, Кірстен Флегстед, Біржіт Нільсон, Ренату Тебальді та багато інших знаменитостей.

Іра Маланюк була першою українською співачкою, яка брала участь у Вагнерівських фестивалях у Байройті. Виконання нею партій Фріки у "Валькірії" та Вальтраути в "Загибелі богів", Брангени в "Трістані та Ізольді", Венери в "Тангойзері" та Магдалени в "Нюрнберзьких майстерзінґерах" належало до їх найкращих інтерпретацій. Як і Соломія Крушельницька, Іра Маланюк була однією з перших співачок, яка виконувала Р.Вагнера і Р.Штрауса в Італії. Ця паралель не випадкова, і не тому, що Іра Маланюк близька родичка Крушельницької. Якби вони жили в один час, то були б гідними партнерками – одна в сопранових, друга в меццо-сопранових ролях.

Романтичний репертуар Іри Маланюк охоплював крайні полюси – від Вагне-

ІРА МАЛАНЮК – ОПЕРНА СПІВАЧКА ЗІ СВІТОВИМ ІМ'ЯМ

ра до Верді. Була незрівнянною в мюратівських операх, зокрема в партії Керубіно та взагалі в ролях юнаків у творах раннього класицизму (Орфей в однойменній опері Глюка) і пізнього бароко ("Юлій Цезар" і "Ксеркс" Генделя). Не менш яскравим був паж Октавіан в опері "Кавалер троянди" Ріхарда Штрауса, композитора ХХ сторіччя.

Розквіт кар'єри І.Маланюк припадає на 50-60-ті роки, тому сьогодні і можемо послухати її голос тільки у записі на плівках.

Рецензенти завжди відзначали не тільки чудовий глибокий і теплий тембр її меццо-сопрано і техніку володіння голосом, але ще два фактори – захоплюючу і переконливу сценічну гру та неперевершену красу її обличчя і по-статі. Це ми бачимо на численних фото.

Особливо дорогою була їй роль Амнеріс, тому, що нею співачка дебютувала 1939 року в "Аїді". Цей спектакль підготував для львівської оперної сцени її вчитель Адам Дідур, бас світової слави, знаменитий педагог. То був незабутній час світового входження Іри Маланюк у мистецтво; замість студювання природознавства у Львівському університеті, як того прагнув її батько (відомий лікар у Станіславові), вона твердо ступила на шлях оперної кар'єри.

Війна перешкодила праці на сцені Варшавської опери, куди її запросив новопризначений директор Адам Дідур. Зате їй вдалося продовжити важливі для співаків вокальні студії. Під час війни вона виступила ще у кількох ролях у Львові, а на початку 1945 року виїхала до Відня, де навчалася у Анни Бар-Мільденбург. Саме у цього педагога вона здобула майстерність стильової інтерпретації Моцарта і Вагнера.

Важливим періодом у житті Іри Маланюк була праця у Швейцарії. Контракт зобов'язував співачку до виконання значної кількості партій; бувало, що на одному тижні вона виступала в чотирьох протилежних за стилем ролях, наприклад, Моцарта, Верді, Мусоргського, Стравінського, чи Глюка, Бізе, Гершвіна. Траплялося, що в один вечір Маланюк співала головні ролі в одноактних операх Бартока і Кодаї. Це було величезне навантаження, тим паче, що партії виконувались різними мовами.

Прийнявши постійну працю у Відні і Мюнхені, співачка отримувала запрошення від знаменитого міланського театру Ля Скаля, з театрів Неаполя, Риму, Венеції, Барселони, Парижа, Брюсселя, Берліна, Зальцбурга, Лондона, та інших визначних осередків світового оперного мистецтва. Лише в Україні та

й усьому колишньому Радянському Союзу про неї нічого не чули.

Нечасто в одній особі поєднується талант оперного і камерного виконавця. А такою була Іра Маланюк. Вона неперевірено виконувала партії в кантатах і ораторіях класиків та сучасних композиторів; брала участь у прем'єрах, зокрема в ораторіях швейцарських авторів – "Голгофа" Франка Мартена, "Книга за сімома печатями" Франца Шмідта. Серед камерних співаків Іра Маланюк посідала виняткове місце. Для неї характерне витончене відчуття стилю класиків Гайдна, Моцарта і Бетховена, романтичної музики від Шуберта до Брамса і сучасників Р. Штрауса та Хіндемита, які були їй близькими знайомими.

За свої заслуги у галузі мистецтв і наук вона удостоїлася одного з найвищих тут відзначень – Почесного ордену першого класу. Як громадянка Швейцарії, де ордени взагалі існують, вона мусила брати у свого уряду спеціальний дозвіл на отримання цієї нагороди.

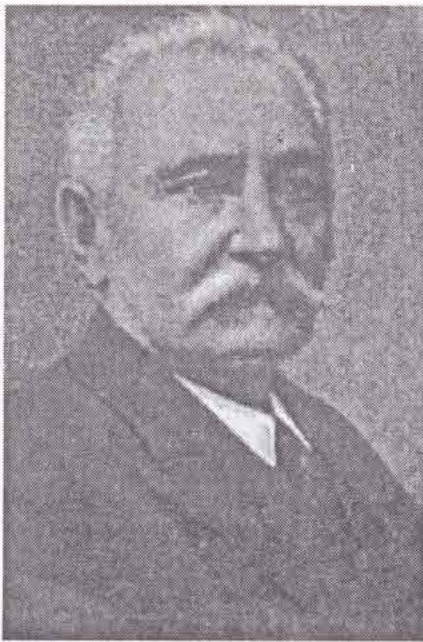
Незважаючи на цілковиту відірваність від рідної землі, артистка завжди наголошувала, що вона українка, виступала в концертах з національним репертуаром, зокрема солоспівами Лисенка, Січинського, Людкевича, Барвінського, Нижанківського. Саме вона ілюструвала тему "Україна" в циклі лекцій "Пісні народів", які проводилися у Відні.

Останні кільканадцять років співачка займалася педагогічною працею в Граці та Цюріху. Її курси інтерпретації камерної вокальної музики відвідували артисти всього світу, зокрема з Японії. Вона заснувала також спеціальну стипендію для найбільш обдарованих. Від 1992 року Іра Маланюк проводить курси лекцій – майстер-класи у Львові – очевидно, безкоштовно. Непомірно вирізняє таланти і влучними вказівками скеровує їх обдарування у відповідному напрямі.

Про співачку видана книжка українською мовою у Львові, а у Відні – німецькою її автобіографія. Проте платівки із записом голосу не відновлювались. Необхідно видати бодай один компакт-диск, або касету з голосом Іри Маланюк. Вона – єдина українська співачка, яка записала 35 довгограючих платівок з найвизначнішими виконавцями світу. Вона вважала себе україною, коли України не було. Тож віддаймо їй пошаною те, що вона для нас зробила своєю славою.

Стефанія ПАВЛИШИН,
доктор мистецтвознавства

Львів



Анатоль Вахнянин

Анатоль Вахнянин – постать в нашій історії вкрай неординарна, але... Зараз його ім'я згадується нечасто, а шкода – те, що він здійснив для рідного краю, важко переоцінити. Засновник і перший голова "Просвіти", засновник хорових товариств "Торбан" та "Боян", Вищого музичного інституту у Львові, українського товариства "Січ" у Відні, автор першої західноукраїнської опери "Купало", для якої сам написав і лібретто, активний учасник комісії з освіти, автор підручників з гармонії та географії, блискучий музичний критик і журналіст, здібний письменник, чий літературні таланти високо цінував І. Франко, перекладач, співак з чудовим голосом, яким захоплювались віденські професори... А ще посол до віденського і галицького сеймів, який використовував своє суспільне становище для того, щоб захищати українську освіту і культуру – і йому це вдавалось вельми успішно (ах, як здався б нам сьогодні такий депутат!). Він встигав неймовірно багато, беручись за найрізноманітніші заняття, але важливий не лише цей факт сам собою, а те, що всюди він досягав значних результатів. Його доробок у науці, літературі, критиці, журналістиці, композиції й сьогодні, понад століття тому не виглядає наївним писанням самовпевненого дилетанта, навпаки – вражає проникливістю, гостротою суджень, глибоким знанням предмету.

Замолоду, навчаючись у Віденському університеті на історико-географічному факультеті, завів здібний студент знайомство з високоповажаним професором Віденської консерваторії, який, захоплений красою його голосу, запропонував безплатно навчати юнака співу з умовою, що після закінчення студій він п'ять років відпрацює на сцені столичної австрійської опери. Вахнянин відмовився, хоч музикою марив з дитинства, – п'ять років поза Батьків-

УРОКИ ІСТОРІЇ ВІД ГЕНІАЛЬНОГО АВТОДИДАКТА

щиною видавались йому змарнованим часом. До часу навчання Вахнянина у Віденському університеті належить його перший вагомий здобуток як громадського діяча. На початку січня 1868р. у Відні почало свою діяльність засноване ним – тодішнім абсолювентом (випускником) Віденського університету – нове культурно-просвітницьке товариство "Січ".

За неповні 80 років свого існування товариство допомагало студентам та представникам української інтелігенції, які опинилися у Відні підтримувати духовні контакти з Батьківщиною, а також знайомити іноземців, насамперед студентів-слов'ян та австрійців, з українською культурою.

Отож, із Відня до Львова, на посаду вчителя гімназії повертається вже цілковито сформований суспільно-громадський діяч, науковець і митець. Властиво, на той час перше домінувало над іншими зацікавленнями. До занять композицією "автодидакт", як сам скромно величав себе автор, звертався спорадично. Так, відомо, що над оперою "Купало" Вахнянин працював дуже довго, з 1872 по 1890 рік. У своїх "Споминах з життя" він описує історію створення опери: "...Народний театр одушевляв провінцію. Гуневича (польський музикант і теоретик; працював з Вахнянином по курсу гармонії – Л.М.) взяв я був з собою в році 1870 на вакації на село до тестя мого, до Доброї, то тут поміг він мені доложення півтора акта моєї опери "Купало". Я творив лібретто і мелодії, складав усе в цілість, а він справляв гармонію та показував мені способи інструментування... По 1870 році я спорадично доповняв "Купала", частина по частині довгі літа, бо і часу не було за шкільними заняттями, а вже тоді Гуневича не було в живих. Покінчивши цю мою роботу, я переробляв її та доповняв тричі, доки не надав їй теперішній вид".

Визначальним жанром музичного театру довгий час залишалася співогра, яка остаточно оформилася у творчості композиторів "перемиської школи". Вже навіть сама назва навідує алузії до німецького зінгшпілю, однак, "перемиська школа" переймає вже не автентичні зразки, а трансформовані. Окрім того, ще раніше, на початку 1800 років у Галичині зусиллями театральних труп постійно ставились оперети, водевілі, дивертисменти вже забутих сьогодні композиторів-аматорів. Тобто, стає зрозумілим, чому така велика кількість світових та вітчизняних (наприклад, Котляревський) драматичних творів, потрапивши у цей благодатний ґрунт, перетворювалися у

"співогру". Можна навести аналогічний приклад, коли у 1824-25 рр. на сцені лондонських театрів "Вільний стрілець" Вебера виставлявся у вигляді... Різдва-ної пантоміми.

Драматургію опери "Купало" відзначає двоплановість образів – український "табір" представлено старим зарожцем Максимом, його дочкою Одаркою та її подругою Галею, молодим козаком Степаном; турецький – Султаном Омаром і муллою Селімом. Характерний і розподіл дій: перші дві – українські, колізії двох наступних розвиваються на татарському ґрунті. Найбагатшими в композиційному плані є крайні дії: перша – як експозиція головних персонажів на тлі колоритного купальського свята з використанням стилізованого обрядового фольклорного матеріалу, а четверта – як найбільш дієва, об'єднана драматургією "дугою" кульмінація-розв'язка – швидкий фінал. Друга дія відіграє роль ліричного центру (можемо провести тут аналогію до композиційних канонів "великої італійської опери") з традиційними ансамблевими сценами, "дуетами згоди". Третя – найбільш повно слугує для розкриття образів татарської сторони, однак музичний матеріал стилізований, немає автентичних зразків орієнтальної музики. Лише згодом, до першої повної постановки "Купало" у Харківському театрі, що відбулася на початку грудня 1929 р., композитор М. Веріківський доповнив її балетом на теми татарських пісень.

Безумовно, керований більше на Захід, аніж на Схід, Вахнянин використовує в своїй опері тагмат моделі і форми власне західноєвропейської опери, забарвлюючи їх, проте, яскравим національним колоритом. Патріотизм Вахнянина, попри полемічні судження сучасників і нащадків, таки справді яскраво виражений, і не гаслами, а діяльністю, різних рівнів чи то творчого, чи науково-дослідницького, чи суспільно-просвітительського, чи організаторського. Творчість таких митців, як Вахнянин, вже на зламі доби засвідчила діалектичні тенденції розвитку галицької музичної культури в контексті регіональних звичаїв, загальноукраїнської та західноєвропейської школи. Саме теза про нерозривність суспільних і культурологічних процесів, незалежно від географічних координат, і стала однією з відправних при створенні цієї невеликої данини пам'яті геніальному Автодидакту.

Лідія МЕЛЬНИК,
музикознавець

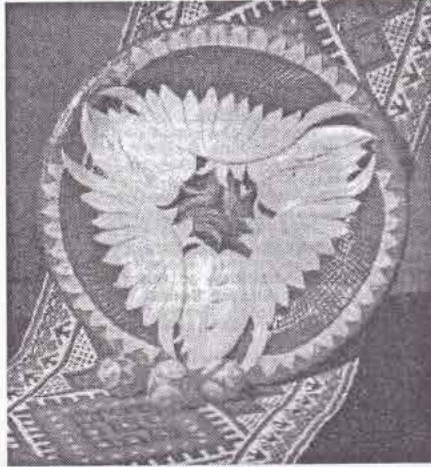
Львів

РІЗЬБАРСЬКА ТРАДИЦІЯ ЛЕМКІВ

Лемки – прадавнє коліно українського народу. Одвіку проживали лемки по обидві сторони Карпат, у Besкидах, на території сучасної Польщі й частково Словаччини. Горді, волелюбні люди в злагоді з питомою природою творили своє духовно-господарське життя. Та наприкінці 40-х років ХХ століття природний процес культурного саморозвитку лемків було злочинне порушено актом насильного виселення їх з рідних місць у різні регіони колишньої Радянської України. Вирвані (буквально в один день) із своєї материзни, лемки не втратили глибинної основи етнічної культури, вона й досі окремими реліктами засвідчує високий духовний потенціал народу. І коли сьогодні ми ще маємо поодинокі осередки “живої” народної культури, то це завдяки компактному оселенню лемків у певних місцевостях, що забезпечує збереження й передачу з покоління в покоління давніх традицій.

Однією з найживучіших традицій народної культури лемків є різьблення по дереву, що відзначається образною своєрідністю та особливою виконавською манерою.

Основним осередком народного різьбарства на Лемківщині були села Вілька, Балутянка, та Дошно неподалік курортів Івонич і Ріманів на Сяноччині. Зі спогадів старшого покоління різьбарів знаємо, що розвитку традиційного лемківського різьблення великою мірою сприяла графиня Анна Потоцька. Наприкінці минулого століття вона заснувала першу різьбарську школу в Ріманові, де навчалися традиційному мистецтву найздібніші українські діти з ближніх околиць. Учні опановували рельєфне різьблення з рослинним орнаментом, що ним оздоблювали предмети побутового призначення. Освоювали тут і кругле різьблення – різьбили фігурки звірів, птахів. Наприкінці минулого століття польський письменник В. Белза захоплено писав про майстерність лемківських різьбарів: “Сільські митці з великим смаком створюють прекрасні вироби з допомогою примітивних інструментів – долота і ножа. Справді, ці вироби викликають захоплення багатством технічних прийомів, вони можуть задовольнити найбільш вибагливий смак. Усі ці вироби ство-



рюють сільські хлопці, частіш усього на пасовищі... Варто замислитись над цією грою долі, яка митців, наділених глибоким почуттям краси і високим польотом фантазії закинула в це глибоке карпатське село...” Із цієї школи вийшло багато талановитих майстрів (М. Орисик, К. Стецяк, А. Іляш, В. Красівський, Г. Бердаль, Ю. Коцяба, Д. Шалайда та ін.), традиції яких продовжують нині їхні діти, онуки й правнуки.

Виселені з околиць Вільки та Балутянки різьбарі найкомпактніше осіли в селі Гутиську Бережанського району на Тернопільщині. Цей мальовничий куточок Східної Галичини своєю природою нагадував лемкам покинуті рідні місця. Тут жив і помер один із найталановитіших лемківських різьбарів і художників Михайло Орисик. Зберігали традицію лемківського різьблення С. Одрехівський, С. Потоцький, М. Іляш, О. Орисик. Нині поряд із майстрами старшого покоління (Іван та Михайло Михайлишинин,



Михайло Іляш) творять молоді різьбарі, де-які з них – це уже третє покоління (Василь Прожиралик, Ярослав Вовчак, брати Іван та Володимир Михайлишини і Михайло Бердаль). У Гутиську почав своє неповторне різьблення і Петро Долинський – син майстра Гаврила Долинського. Глибокий талант цього юнака з філософським баченням світу не розкрився вповні через передчасну трагічну смерть.

Багато талановитих різьбарів, утікаючи від колгоспного ярма, переселилися наприкінці 50-60-х років з Гутиська до курортних міст Трускавця й Моршина та місто Львів.

У Трускавці та Моршині творило старше покоління різьбарів – Григорій Бенч, Іван Бердаль, родичі Іван та Петро Красівські, Маркіян Одрехівський, Іван Бенч, Федір Стецяк, Михайло Похонський, Петро Потоцький. У Трускавці традицію школи свого батька Михайла Орисика розвивав його син Андрій Орисик. Нині тут працює велика громада різьбарів різного віку й творчого спрямування. Серед них Степан Орисик – син майстра-педагога Михайла Орисика, Федір Синютка і його син Ярослав, Василь Бенч, брати – Андрій та Іван Красівські, Василь Серединський (розвиває традиції різьблення палиць Г. Бенча), Богдан Одрехівський – син відомого майстра з Бережан Івана Одрехівського, Василь Одрехівський, Михайло Іляш із сином Василем, Юрій Бердаль, Роман Орисик із дружиною Анною Іляш. У Трускавці осів рід обдарованих різьбарів Долинських: Данко, Марія, Ярослава, Катерина – діти майстра Івана Долинського та його зяті – Іван Сухорський, Степан Гірняк.

Моршинська громада відома такими різьбарськими родинами – Микола і Надія Бердаль, брати Іляші – Петро, Іван, Василь з дружинами, Іван та Анастасія Боляк, родичі Петро Кіт і Єва Хомко, Іван та Марія Орисик, Іван Долинський.

У Львові традицію лемківського різьблення продовжують обдаровані митці – Заслужений майстер народної творчості України А. Сухорський, Б. Сухорський і С. Кіщак. Тут жив і творив скульптор-професіонал, вихідець із Лемківщини, Заслужений діяч мистецтв України В. Одрехівський. Його роботи є гордістю української культури.

Традиція народного різьбарства лемків стала основою для професійних скульпторів молодшого покоління – братів Андрія і Володимира Сухорських, Володимира Одрехівського. Їх творчість шанована і знана у світі.

Ольга БЕНЧ,

Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства

Київ

Лемківські різьбарі м.Трускавця. 1986 р.

УКРАЇНСЬКИЙ СВІТ '99 19



Ярослав Барнич (Станіслав, 1939 р.)

Ярослав Барнич – талановитий український композитор, музикант, диригент, педагог, громадський діяч – постать в певному сенсі трагічна. Володар Золотої Батути, почесний громадянин міста Вінніпега, 23 квітня 1966 року названо Днем його імені, проте всі ці ознаки визнання він отримав не на рідній землі України, а в далекій Америці.

Ярослав Барнич народився 1896 року в селі Балинці біля Коломиї в родині вчителя. Середню освіту здобув у Коломийській гімназії. Грі на скрипці навчався у професора Шнабеля, співав у хорі під керівництвом батька і брата. У 13 років, організувавши оркестр, із своїх шкільних товаришів, він вперше стає диригентський пульт і диригує "Наталку-Полтавку" М. Лисенка. Так почалася його мистецька кар'єра.

У 1914 році вісімнадцятирічним юнаком Барнич вступає до лав Українських Січових Стрільців. Вишкіл, участь в боях, перебування із стрілецькими частинами на Закарпатті і нарешті у 1916 році – Збірна станція УСС у Львові. Львів відкрив молодому воякові свої обійми. Він потрапляє у саме серце національно-культурного життя Галичини – театр Товариства "Руська бесіда", який очолює в цей період видатна українська драматична артистка і співачка, "Галицька Заньковецька" – Катерина Рубчакова. Барнич знаходить шлях до цієї театральної скарбниці, де зустрічає великі українські акторські династії – Рубчаків, Коссаків, Курбасів, Гірняків, Бенцалів, Коханенків, Крушельницьких, Стадників, Левицьких та багато інших.

Завдяки своїй невтомності, ентузіазмові, працелюбству молодий січовий стрілець Ярослав Барнич завоює диригентський пульт цього театру, став його незамінним музичним керівником.

ВОЛОДАР "ЗОЛОТОЇ БАТУТИ"

Ось як згадує про нього Йосип Гірняк: "Скільки ночей просиділа ця праведна душа при каганцях і закоптілих ліхтарях над переписом партитур, оркестровок, нотних партій для солістів, хористів – це сьогодні один Господь відає! Раненько він уже в холодному театрі, зі своєю нерозлучною скрипочкою закоцюблими пальцями награвав мелодії всім тим, хто співав "зі слуху". А ніде правди діти, тоді всі ми грішні так співали. Безнастанні проби з хором, солістами, з випадковими недомобілізованими музикантами, все це вимагало неабиякої енергії, що жевріла в тому недавньому учневі середньої школи¹.

А ось що пише стрілецький мемуарист про ці часи: "Театр мав у розпорядженні дуже здібного диригента, молоденького Усусуса Славка Барнича, який давав собі раду з диригуванням таких тяжких опер як "Галька" чи "Продана наречена". На вистави "Гальки" приходили польські артисти міського театру, а визначна артистка цього театру Гелена Міловська заявила, що їх театр прямо не в силі виставити цієї опери, так як це робив український театр, оркестрою диригував тоді молодий стрілець "капельник" Ярослав Барнич². Так, театр "Руської бесіди" був справжнім Олімпом, а його вистави – шедеврами театрального мистецтва, які благословляла сама Мельпомена.

Таке визнання молодого диригента зобов'язувало до подальшого опанування професією музиканта. У свій час, здобувши середню освіту у Відні, він протягом десяти років продовжує навчання. Вчиться у Вищому музичному інституті, який закінчує з відзнакою у 1924 році. Паралельно продовжує працювати у театрі "Руської бесіди". Далі починає працю музичного керівника й диригента театру в Ужгороді, де ставить класичний світовий музичний репертуар. Проте, це "не до смаку" чехам і вони знімають державну дотацію, після чого театр втрачає свій рівень. Барнич їде до Берліну, де у "Штерншес Консерваторіум" студіює диригентуру у видатного спеціаліста, професора Вільгельма Гросса. А потім повернення на Батьківщину: викладає у жіночій гімназії Самбора, далі – у Музичному інституті ім. М. Лисенка, Вищій школі ім. Ф. Шопена. У 1929 році переїжджає з дружиною Славою Рубчаківною (дочка Івана та Катерини Рубчаків) до Станіслава, де отримує посаду викладача церковної музики і співу в Духовній Семінарії, керує хором "Боян" та шкільними хорами. Поява сім'ї зобов'язує багато працювати. Тому викладає у Семінарії сестер Василіянок, в жіночій гімназії УПТ, в державній українській чоловічій гімназії. Він швидко стає популярним не тільки се-

ред музичних кіл міста, а і серед своїх учнів, які з любов'ю і теплою називають його "професор на колесах", бо для того, щоб з пунктуальністю встигати на всі лекції, Барнич мусів взятися за кермо велосипеда.

Проте, Ярослав Барнич увійшов в історію української музики не лише як педагог, диригент хорів, симфонічних оркестрів, театральних вистав, але, в першу чергу, як композитор. Його перу належать композиції для хору, обробки народних пісень, солоспіви, музика до театральних вистав, фортепіанні та скрипичні твори, симфонічна сюїта в 5 частинах "Батурин". Одначе видатним і помітним явищем його творчості є оперети: "Дівча з Маслосоюзу" (1934 р.), "Шаріка" (1934 р.), "Пригода в Черчі" (1936 р.), "Гуцулка Ксеня" (1938 р.) та ще одна незакінчена оперета, написана за мотивами пісень Барнича, що очікує своєї назви і постановки.

Жанр оперети виявився близьким талантові Ярослава Барнича завдяки його нахилі до легких привабливих мелодій та широкому знанню й досвіду музично-сценічного мистецтва і вокалу. Тому, не ризикуючи перебільшенням, Я. Барнича можна назвати лідером сучасної української оперети, некоронованим королем цього жанру в Україні.

Галицькі театри весь час відчували голод за українським репертуаром і, в першу чергу, за сучасною українською оперетою. Творчість Барнича, хоч якоюсь мірою задовольняла ці потреби. Вже самі назви оперет свідчать, що їх темою була тогочасна дійсність: події розгортаються у Карпатах та Закарпатті; їх герої – мешканці гір – гуцули, січові стрільці, молодь. Музику його оперет характеризують граціозність, наспівність, колоритність вокальних партій, дуетів, ансамблів та хорових сцен. Ідейно-естетичні погляди композитора (він же і лібретист) знаходять у його творах своє повне втілення.

Ось як згадує створення оперети "Дівча з Маслосоюзу" дружина композитора: "Одного разу приходять мій муж зі школи: "Славо, професор Павлусевич передав мені свою п'єсу, просив переглянути й зацікавився, чи я міг би для п'єси створити музику. Назва п'єси "Дівча з маслосоюзу". Назва актуальна і, головне, рідна, своя! Про Маслосоюз знали у всій Галичині і поза нею... За досить короткий час музика була готова"².

Оперету "Дівча з маслосоюзу", прем'єра якої відбулася у Львові в театрі ім. І. Тобілевича у 1934 році, глядачі прийняли із захопленням. Зал зачарувала прекрасна музика, заснована на гуцульських фольклорних джерелах, соковита і різноманітна гармонічна мова, нат-

хненне і талановите акторське виконання – виставу грали Бенцалева, Рубчакова, Слюзарівна, Боровик, Яковлів, а режисерував Микола Бенцаль.

Надзвичайний успіх оперети надихає композитора до подальшої праці. Цим разом він пише музику та лібрето на тексти пісень свого товариша, в минулому усусвіця Юрія Шкрумляка. Так з'являється на світ славна "Шаріка". Оперета не сходила зі сцени впродовж чотирьох років, даруючи Галичині чарівні пісні. Сприяло успіху й цікаве, насичене вояцьким гумором та комічними ситуаціями лібрето "Шаріки", в якому змальовується побут УСС на Закарпатті в часи Першої Світової війни. Крім щирого, теплого ліризму та гострого дотепного гумору Барнич, як колишній січовий стрілець, оспівав у полум'яних стрілецьких мотивах життя й боротьбу УСС на фронті і у підпіллі. Оперету характеризує пафос боротьби за волю: "До бою, до бою, Батьківщина кличе нас!" (хор з 2 акту оперети). "Підрозділ, в якому служив на Закарпатті Я. Барнич, був розквартирований у Страбичеві та Горонді. Саме звідси починається історія "Шаріки". Бо крім незабутніх мелодій, виніс звідси юнак згадку про Шаріку – доньку місцевого корчмаря. Це про її вроду ходили поміж вояками легенди. Це на її честь склав пісню Л. Лепкий "Шаріко, Шаріко, дівчино..." Хто зна, що мав тоді на серці хлопець з Коломиї, але майже через двадцять років історія кохання Шаріки і молодого січовика ожилла під його пером блискучою, сповненою романтики та гумору оперетою" – пише М. Гарбузюк в передмові до програми оперети, яка була відновлена і поставлена у Львівському державному Академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької в 1995 році³.

... Та була ще одна прем'єра "Шаріки" – кривава. 14 листопада 1943 року зал театру ім. І. Франка у Станіславі переповнений глядачами, ні одного вільного місця. Крім мешканців міста, з'їхалася молодь з дооколішніх міст і сіл. Та це й не дивно. В похмурі і грізні дні німецької окупації люди хоч на мить можуть повернутися у світ минулого. Йде ж бо улюблена і знана по цілій Галичині "Шаріка"... Вже прозвучала увертюра, публіка з великим піднесенням слідкує за ходом вистави, захоплено реагує, особливо при появі УСС. Кумир публіки режисер і артист Шурка Яковлів в ролі джури Клима поживає свій черговий успіх на сцені, бо ця роль одна з найкращих цього талановитого актора. Могутньо і бадьоро несеться пісня 2 акту "До бою, до бою, Батьківщина кличе нас!" В цей мить на сцену, у партер вбігають гестапівці з собаками і, спрямовуючи автомати на глядачів, п'яними, хриплими голосами ревуть: "Жінки і діти – геть з театру!"

Начальник гестапо Ганс Крігер звернувся до глядачів з промовою, що в залі

українські бандити і захована зброя. Почався обшук. Чоловіків зв'язували і кидали на підлогу в кабінеті директора. Декого відпустили. 119 осіб заарештували і відвезли в гестапо. Багато молоді вивезли на роботу до Німеччини. 28 засуджених було прилюдно страчено перед синагогою, недалеко від театру. Це були тільки українці. А перед страотою у приміщенні театру відбувся суд, який транслювався через гучномовці на площу Міцкевича, куди німці насильно зігнали мешканців цілого міста. Того трагічного вечора автор "Шаріки" посивів від жаху. Тільки через десять років, у Торонто, Я. Барнич повернувся до своєї "Шаріки".

Проте ще довгою була дорога "Шаріки" на Україну. Лише у 1995 році завдяки старанням родини та друзів композитора партитура оперети повернулася до Львова.

Після "Шаріки" слідує оперета "Пригода в Черчі", знову лібрето Я. Барнича. І, нарешті, – "Гуцулка Ксеня" – оперета, пісні з якої і донині співають на сценах і естрадах України та за її межами.

"Гуцулку Ксеню" вперше поставив перед війною Володимир Блавацький. Тодішні музичні критики, зокрема В. Барвінський, О. Нижанківський, високо оцінювали оперети Барнича й визнавали його "першим нашим композитором, який музику і лібрето до цих оперет брав із нашого життя, вбираючи їх в європейські рами"². Прем'єра оперети мала відбутися в Косові в епохальний 1939 рік. Репетиції проходили в містечку Кути. Та не пощастило тоді "Гуцулці Ксені" побачити світло рампи. Ось як згадує про цей період очевидець: "Косівський староста визнав її нелояльною, а навіть небезпечною для "цалосьці моцарства". Був це якраз час, коли польський науковий і політичний світ маячив про непричетність гуцулів до української нації. В тексті оперети були два місця, які налякали старосту: хлопчина-вівчар на питання літніх поляків, яка його національність, відповідає – "Я українець!"; друге місце: старий гуцул на пропозицію відпочиваючих повезти його до Варшави, відповідає гордо: "А хіба я медвідь, щоб ви мене на показ до вашої Варшави возили?". "Не дозволимо будувати Україну на Гуцульщині" – скреготав староста. Не допомогло й протегування оперети перед старостою з уст визначного польського артиста, театрального діяча, директора польського інституту театрального мистецтва Зільверовича, який в цей час відпочивав в Косові. Небезпечні для "цалосьці" місця були вилучені з тексту і оперета з величезним успіхом була поставлена, але вже в другій закутині Гуцульщини (інший повіт) у містечку Делятині"⁴.

Як і з попередніми виставами успіхові "Гуцулки Ксені" сприяли цікаве лібрето, музика, побудована на старо-

винних гуцульських мелодіях, блискуча оркестровка, національний колорит, новочасні мелодії та ритми. Та не мав щастя цей твір. Після наступної постановки у Надвірні почалася Друга Світова війна, а з нею закінчила свою кар'єру в Україні і "Гуцулка Ксеня". Помандрувала вона за своїм автором у світі... В 1954 році Музично-драматичним Ансамблем УНО в Торонто була здійснена постановка на сцені, а згодом і в кіно. Торонтські постановки "Гуцулки Ксені" – 12 аншлагових вистав в сезоні – встановили театральний рекорд. А в цей же час в УРСР ім'я Ярослава Барнича було повністю вилучено, а пісні-танго "Гуцулка Ксеня" і "Червоні маки", з оперети, звучали під прізвищем іншого композитора. Сам Барнич знав про це та нічого вдіяти не міг.

Але повернемось у 1939 рік. Почалася Друга Світова війна. Настала перша советська окупація Галичини. Проте навіть більшовики не змогли злегковажити Ярослава Барнича, хоча всі його оперети були заборонені як "націоналістичні". Йому доручили організувати Гуцульський ансамбль у складі 120 осіб. З властивим Я. Барничу ентузіазмом, творчим запалом і енергією робота починається негайно, відразу. Зібравши своїх помічників, Барнич знайомить їх з вже визрілою творчою концепцією. Мета одна – на канві самотніх колоритних і темпераментних гуцульських пісень і танців створити ансамбль, якому не буде рівного – з хвилюванням говорив композитор.

До Космача, Косова, Жаб'я, Криворівні, Красноїлля була відправлена експедиція, щоб відшукати там серед обдарованої молоді артистів для майбутнього ансамблю. 35 гуцулів приїхало до Станіслава, яких відразу взяв у свої руки Ярослав Барнич. Почалася напружена робота: репетиції, опанування нотної грамоти, техніки співу, техніки гри на інструментах, техніки танцю тощо. Вимагалось багато терпіння, такту, часу і любові до мистецтва, щоби все звести до купи. А менше як через рік, навесні 1940 року, піднялася завіса і почався виступ Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Програму відкривали трембітарі – символ вічної незалежності верховини. Після інтродукції вступав хор з композицією Барнича. На основі фольклорних джерел, від протяжних верховинських заспівів до рухливих, запальних коломийок, вибудовувався твір, який задавав тон цілій програмі. З хорових номерів входили до програми ще в'язанки гуцульських старовинних обрядових пісень в обробці Барнича: "Ой легонька коломийка", "Ой на горі два дубочки", "У неділю на дворі музики заграли" та інші. Але особливої уваги заслуговує композиція Я. Барнича – пісенно-хореографічна сюїта "Верховина", яка була "коронним" номером ансамблю. Слід сказати, що кожний номер програми був зв'язаний відповідним текстом,

автором якого був поет Юра Шкрумеляк, родом з Гуцульщини, а талановито виконувала його артистка Ярослава Барнич – дружина диригента. Дочка ж Ірина була солісткою танцювальної групи.

“Засади, на яких формувався Гуцульський ансамбль пісні й танцю впродовж десятиліть визначали і визначають духовне та мистецьке обличчя колективу. В ньому і через піввіку впізнаємо барничеві риси – пристрасну любов до національної музики, професіоналізм, творчу етику”³. Роль Ярослава Барнича, як засновника, організатора і творчого керівника, важко переоцінити, бо слухаючи Гуцульський ансамбль пісні й танцю сьогодні, ми констатуємо, що в основі лежать ті ж самі естетико-творчі, репертуарні, організаційні напрямки. На жаль, тільки їх автора і творця ніколи і нігде не згадують. Не згадали навіть на святкуванні 50-річчя від заснування ансамблю у 1989 році в Івано-Франківську.

У роки лихоліть Другої Світової війни Я. Барнич працює у Львівському оперному театрі. Сповнилася його мрія мати справу з великим професійним оркестром, хором. Проте, подальше перебування на Батьківщині ставало все більш небезпечним. І у 1944 році родина Барничів виїжджає з України. Деякий час жили в Європі, в таборах українських біженців. Хоч тут не було вже тих можливостей, що в рідному краю, все-таки Барнич творить і далі. В табірних умовах він диригує українськими й німецькими оркестрами, влаштовує симфонічні концерти, викладає, пише музику.

Далі – новий континент – Америка. Перший етап родини Барничів – Філадельфія, потім Лорейн, Парма, Клівленд. Настала довга, безкінечна, на все подальше життя вимушена еміграція. Та Ярослав Барнич знаходить сили працювати на новій землі. Всюди, де б не жив композитор, він створює хори, оркестри, навчає музики, сам пише. Здійснює постановку “Чорноморців” М. Лисенка, очолює музичне керівництво свого “Батурина”. У 1950 році стає художнім керівником і диригентом українського хору ім. Тараса Шевченка в Клівленді, з яким працює впродовж 15 років (1950 – 1965 рр.). У липні 1961 року під час святкування на честь відкриття пам’ятника Тарасові Шевченкові, де Барнич виступав з хором чисельністю 300 чоловік у

супроводі Вінніпезького симфонічного оркестру, йому присвоюють звання Почесного громадянина міста Вінніпега.

Маестро Барнич вийшов на фінішну пряму свого творчого життя! Він знаходиться на шляху до Золотої Батути! За його плечима сто великих виступів, концертів і сценічних постановок на території США і Канади.

Упродовж всіх років Барнич викладав як професор Українського Музичного Інституту в Клівленді.

Титанічною є суспільно-громадська діяльність Ярослава Барнича: у 1965 році він стає співавтором декларації на захист української культури в СРСР, підписує декларацію про захист передових літературних діячів в Україні Івана Дзюби та Івана Світличного, що стали жертвами переслідувань московського режиму.

Завдяки Я. Барничу, Шевченківські фестивалі Клівленду впродовж багатьох років стали найбільш успішними і по-



Ярослав Барнич з дружиною Ярославою (США, 60-ті роки).

пулярними в культурному житті української громади. Високомистецький рівень і глибокий громадсько-політичний зміст цих фестивалів став навіть предметом нападів з боку висулжників червоної Москви й представників до ООН від УРСР.

У квітні 1966 року українська діаспора спільно з офіційною американською владою урочисто відзначали 70-річчя від дня народження і 50-річчя творчої діяльності Ярослава Барнича. Міська рада міст Парми, Лорейну і Клівленду проголосила дні 23 і 26 квітня 1966 року Днями Ярослава Барнича і вшанували його Почесними Дипломами за вагомий внесок в українсько-американську культуру. Офіційні привітання надійшли від членів Конгресу США, від губернатора і віце-губернатора штату Огайо, від всіх українських центральних ус-

танов, від політиків і митців Європи, США, Канади. Ярославу Барничу була вручена Золота Батута, подібна до тієї, яку він взяв в руки вперше, але на цей раз вона була зроблена із слонової кістки з золотим окуттям. Золота Батута вірного служителя Мельпомени впродовж п’ятдесяти творчих років!

Доля дозволила Барничу диригувати нею трохи більше ніж рік. А 1 червня наступного, 1967 року, після довгої недуги вояк, композитор, диригент, педагог, просвітител, суспільно-громадський діяч – Ярослав Барнич помер. Похований він біля української католицької церкви св. Андрія в місті Пармі, штат Огайо.

І не вмів би тоді цвинтар всіх свідків становлення цієї непересічної особистості. Прибули б сюди його співтовариші – школяри з далекої Колумії, що в захваті аплодували своєму 13-річному диригентові “Наталки-Полтавки” – Славкові Барничу; прийшли б члени смичкового квартету Українських Січових Стрільців, в якому грав молодий Ярослав; і поважні за віком і стажем військові оркестранти Українського театру “Бесіда” у Львові, задля яких юному диригентові Барничу, для авторитету, треба було на комір уніформи нашивати “штерні вищого рангу”. Зібрався б і весь Гуцульський ансамбль, що зачаровував своїм мистецтвом не тільки рідний Київ, а й столиці інших республік. З’явилися б і тесті Барнича – велетні української сцени – Іван і Катерина Рубчаки; прийшли б і тисячі товаришів по зброї – усусів, учнів, хористів; і непроглядні маси гуцулів, які в далекому 1939 році прибули в Косів на прем’єру його “Гуцулки Ксені” і прем’єру такої ж її подруги – колишне “Дівча з Маслосоюзу”; з’явилися б літня уже “Шаріка”, зі своїми синами-упівцями, і багато, багато інших...

Велике щастя, коли за тобою стає так багато вірних тобі друзів, родичів, знайомих, побратимів по ремеслу і зброї, виплеканих твоєю уявою персонажів... Всі вони – пам’ять про Тебе! А чи повернеться пам’ять про Ярослава Барнича, цього вірного служителя української культури, служителя свого народу, в Україну?

¹ Грняк Й. Спомини. – Нью-Йорк.: Сучасність, 1982. – 487 с.

² Барнич Я. Неопублікований архів. ³ Гарбузюк М. Програма оперети “Шаріка”. – Львів, 1995.

⁴ Менделюк І. У поклони композиторові і диригентові// Новий шлях. – 1966. – 10 вересня.

Оксана ОХРАНЧУК,
доцент Київського Національного
університету культури і мистецтв
Київ



Йосип Гошуляк

ЙОСИП ГОШУЛЯК ТА ЙОГО ДОРОБОК

Йосип Гошуляк народився 7 жовтня 1922 року в с.Палашівка Тернопільської області.

Вокальну освіту добув у професорів Дометія Березинця (Німеччина), Анни Ель-Тур (Голандія), Джіни Чіни (Канада).

Прибув до Канади після у 1950 році. Незабаром його голос почули на радіо, телебаченні, у концертах. Був солістом у Капелі бандуристів.

В 1954 році співак дебютував на сцені Торонтської опери в партії Лодовіко ("Отелло" Дж.Верді). Як провідний соліст Канадської оперної компанії виступав у таких операх як "Турандот", "Тоска" Дж.Пуччіні, "Аїда", "Макбет", "Дон Карлос", "Сила долі" Дж.Верді, "Мазепа", "Євгеній Онегін" П.Чайковського, а також в українському репертуарі – "Катерина" М.Аркаса, "Купало" А.Вахнянина, "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемівського, "Ярослав Мудрий" Г.Майбороди.

Й.Гошуляк є автором книг, статей з питань вокального мистецтва.

А.М'ястківського. Тут і духовні твори, і народні пісні, й український епос – думи. Всі вони подані у зручних тональностях, що розширює коло виконавців.

Друга частина книги – рецензії, відгуки, висловлювання музикознавців, літературознавців, культурно-громадських діячів України, Канади, США про книгу "Й свого не цурайтесь".

На презентації були представлені два компакт-диски, записані Й. Гошуляком в різні періоди творчої діяльності. У першому – оперний репертуар: арії Прочіди, Захарія, Філіппа ("Сіцилійська вечірня", "Набукко", "Дон Карлос" Дж. Верді), Пісня Варязького гостя з опери "Садко" М.Римського-Корсакова, виконана українською мовою, а також "Чернець" М.Вериківського, "Ой, чого ти, Дніпре" М.Фоменка у супроводі Канадського симфонічного оркестру під диригуванням Ернесто Барбіні.

Другий компакт-диск має назву "Т.Шевченко у слові та пісні" і містить широко відомі солоспіви на вірші Кобзаря: "Гетьмани", "Реве та стогне Дніпр широкий", "Минають дні", "Косар", "Мені однаково", "Доля", "Ой, Дніпре мій", "Дніпре" М.Лисенка, "Давно те минуло" А.Кос-Анатольського, "І золотої, й дорогої" Д.Січинського, "За байраком байрак" С.Людкевича, "Думи мої", "І небо невміте", "Марія" О.Бобеневича.

За вокально-технічною та художньою досконалістю в оперному репертуарі співак не поступається видатному болгарському басу Борису Христову, а у камерному – неперевершеному українському виконавцю Борису Гмирі.

Не мав Й.Гошуляк на чужині достатніх умов для повного творчого самовираження. Як розповіла дружина артиста Марта Онуфрив, він, будучи солістом Торонтської оперної трупи, мав три місяці на рік для підготовки, три тижні виступів на сцені, а решту часу мусив "заробляти гроші на прожиття".

Нечастими, але зворушливими були відвідини співаком України. Двічі, в 1980 та 1990 роках, Йосип Гошуляк мав кон-

цертне турне по містах України. Автор цих рядків слухав співака в Києві на сцені Колонного Залу Філармонії у жовтні 1980 р. Це був блискучий виступ і найвища нагорода – визнання рідним народом. Потім були концерти у Львові, Чернівцях, Тернополі. Тоді, після 35-річної розлуки з батьківщиною, він співав не для "совецької наволочі", як присудили після повернення артиста до Канади "батьки нації", а для українських слухачів, для свого рідного народу, без якого не міг жити.

До проголошення Україною незалежності залишалось ще довгих, сонних десять літ. З екранів телевізорів, із гучномовців, із шпальт газет того часу скреготало: "Слава керівній і спрямовуючій!". А він зі сцени не тільки констатував "гаснуть очі, заснули думи, серце спить, і все заснуло", але вже будив із сплячки застою...

На презентацію у Національній музичній академії зібралось численне товариство музикантів, співаків, студентів. Вів зібрання Народний артист України, професор І.Гамкало. У почесній президії – сам Й.Гошуляк, мистецтвознавець М.Головащенко, Народний артист України, професор М.Кондратюк. Багато виступаючих висловлювали слова подяки, бо не одні були в Канаді, зустрічались із співаком і привозили звідти незабутні враження від його доброти, скромності, підтримки. Прибули люди навіть з Тернополя, Львова, даруючи тепло свого серця і квіти – квіти України для вірного сина. Вітали співака виступом на сцені молоді виконавці – студенти Музичної Академії. Закінчилась презентація могутнім "Многая літа" у виконанні всього залу під диригування І. Гамкала. Із словом подяки виступив Й. Гошуляк. А потім щедро дарував присутнім свої книги і компакт-диски з автографами...

Богдан ГНИДЬ,

соліст Національної Опери України,
Заслужений артист України,
професор НМАУ ім. П. Чайковського

Вперше в Україні з'явилися вокально-методичні матеріали та записи вокальних творів на компакт-дисках видатного українського співака з Канади Йосипа Гошуляка. Їх презентація відбулася за участі самого автора у жовтні 1999 року в Національній Музичній Академії України ім. П.І.Чайковського в рамках Фестивалю українських етнічних земель та діаспори.

З першою книгою Йосипа Гошуляка "Й свого не цурайтесь" (Львів, "Камінь", 1995) музично-культурна громадськість України вже знайома. Друга книга-альбом – "Пісні, думи та романси з репертуару Йосипа Гошуляка" у літературному викладі Марти Онуфрив (Тернопіль, "Джура", 1999) – не меншій творчій подвиг артиста, який, проживаючи на чужині, з великими труднощами, по краплині зібрав, підготував і видав своїм коштом матеріал, що є безцінним скарбом в історії вокального мистецтва України. У книзі міститься присвята: "Українським співакам – минулого і прийдешнього, які утверджували й утверджуватимуть нашу музичну культуру на прославу України в світі". В цьому життєва позиція, "кredo" українського співака Й. Гошуляка.

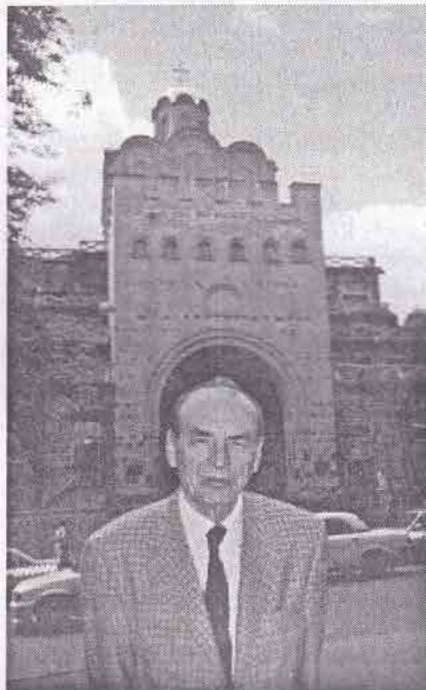
Книга складається з двох частин. До першої увійшло сорок п'ять вокальних творів українських композиторів XVIII-XX століть: Д.Бортнянського, С.Гулака-Артемівського, М.Лисенка, С.Людкевича, В.Барвінського, Г.Хоткевича, Д.Січинського, В.Матюка, М.Колесси, Д.Задора, В.Кирейка, М.Дремлюги, О.Чишка, В.Верменича та інших на слова Т.Шевченка, І.Франка, Б.Лепкого, В.Пачовського, П.Куліша, О.Пулую, О.Кониського, М.Голубця, О.Чужбинського, А.Малишка, К.Малицької, Б.Кирчіва, В.Александрівна, О.Підсухи,

УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ З КАНАДИ —

Архітектора Радослава Жука, його сестру Любу і брата Іринейя, піаністів, знають не лише в Канаді, але й в США, Європі. Пан Радослав проектує модерні українські церкви, пані Люба та пан Іринейя виступають (як фортепіанний дует та солісти) по цілому світі.

Думається, що секрет їхнього успіху, окрім, звичайно, таланту, працелюбності та невичерпної життєвої енергії, полягає також у здатності генерувати цікаві, актуальні ідеї, у виборі оригінального напрямку фахової роботи, який забезпечує мистцеві певну неповторну "нішу" в мистецькому просторі. У Радослава — це сучасна українська церковна архітектура, у Люби та Іринейя — поширення сучасної фортепіанної музики, обрана роль передавачів музичної інформації між Європою та Американським континентом.

Та найбільше честі робить мистцям те, що всі їхні творчі пошуки спрямовані на поширення й утвердження українських духовних надбань у світі, на творення й пропагування нового, сучасного українського мистецтва.



Архітектор Радослав Жук

Радослав Жук народився у Західній Україні. Разом із батьками, сестрою і братом ще дитиною виїхав до Австрії. Архітектурну освіту здобув, навчаючись в університеті МекГілл в Монреалі. По закінченню студій отримав диплом та ряд нагород, серед яких — бронзова медаль губернатора провінції Квебек. На конкурс дипломних проектів архітектурних вузів Канади отримав першу премію за проєкт української церкви. Журі конкурсу нагородило його стипендією для тривалого стажування у Європі. Під час стажування він брав участь у проектуванні посольства США у Лондоні.

Пізніше Р.Жук навчався у найстаршому архітектурному вузі США — Масачусетському технологічному

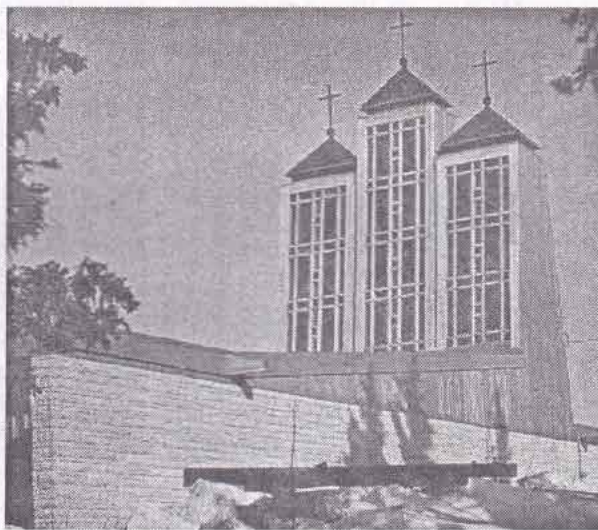
інституті у Бостоні. Викладав архітектуру у Манітобському університеті, нині працює професором університету МекГілл.

Дев'ять українських церков, споруджених за проєктами Радослава Жука у Канаді та Америці, принесли йому світову славу. Він збудував також приміщення для музею живопису Василя Курилика, є співавтором проєкту павільйону "Світ дітей" на Всесвітній виставці Експо в Монреалі.

Проєкти Радослава Жука неодноразово відзначалися преміями на архітектурних конкурсах. Так, наприклад, у 1986 році проєктована там церква Св. Стефана у Калгарі отримала медаль Генерал-губернатора Канади.

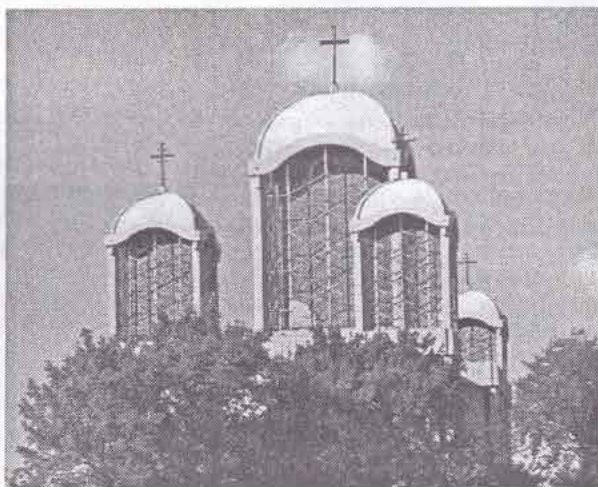
Видатному архітекторові присвячено десятки статей у фахових та громадсько-політичних виданнях Канади, США, Європи, України.

"Славетний сучасний архітектор, професор МакГільського університету Радослав Жук переконаний, що ар-



Церква Св. Михайла, Тиндал (Канада).

хітектура — це обличчя народу, нації. Дійшовши такого висновку ще в студентські роки, він узявся запізнати західний світ з нашою архітектурною традицією, з отим неповторним вира-



Церква Св. Йосифа, Вінніпег (Канада).

зом обличчя рідного народу" (Юрій Пригорницький, "Культура і життя", серпень 1994 року)

"...У своїй синтезі традиційних форм Жук відкриває для нас світ нової естетики, нових мистецьких вартостей, якими збагачується культурна скарбниця нашого народу. Свіже трактування вже добре відомих традиційних форм викликає в нас дуже несподіване та приємне враження. Нам цікаво бачити знайомі архітектурні форми в іншому наświetленні, в новій інтерпретації" (Василь Качуровський, "Сучасність", червень 1975 року)

"Беручи до уваги глибоко закоріненний консерватизм східних церков, піонерська праця Радослава Жука має особливе значення. Всупереч виразній простоті цих церков, їхня дисциплінована могутність виразно виявляє багатство східного обряду. Тому вони стали не лиш архітектурними монументами, але також і пам'ятниками величі християнської, української духовності в широких канадських преріях" ("Christliche Kunstblaetter", січень 1969 року).

РАДОСЛАВ, ЛЮБА, ІРИНЕЙ ЖУКИ

Думки Радослава Жука про українську архітектуру:

"Народи з найбагатшою навіть культурною спадщиною завмирають, коли перестають творити в дусі свого часу".

"В неукраїнському світі, зокрема, в Канаді найбільш видимими знаками українського є церкви, адже саме вони у величних, монументальних формах втілюють українську національну суть".

"Основне завдання українського суспільства – це творення нової сучасної української культури: нової актуальним змістом, нової свіжими формами вислову".

"...Коли про Україну заговорили як про політичну одиницю в світі, є надзвичайно важливо, щоб вона себе і мистецьки, і культурно проявила як життєспроможна, жива нація, бо цим ми можемо собі завоювати світ".

Неосяжна географія концертних турне відомого дуету Люби та Іриней Жуків (Канада, США, Європа, Далекий Схід) свідчать про надзвичайну мистецьку активність артистів, а репертуар – про справді безмежний спектр їхніх творчих зацікавлень та пошуків.

Основну увагу піаністи приділяють популяризації сучасної музики. Своєю діяльністю дует скеровує на якнайширший обмін музичною інформацією: під час концертів вони знайомлять європейську публіку з творами канадських композиторів, водночас заохочуючи композиторів у цих країнах писати для них нові твори, які опісля звучать у Канаді.

Але найближчим для виконавців є культурний обмін та зв'язки з Україною – землею, де вони народилися. Так, саме завдяки їм українські шанувальники музичного мистецтва вперше почули музику канадських композиторів Гіллі Віллена, Девіда Кіна, композиторів української діаспори – Мар'яна Кузана, Гері Кулеша, Ігоря Білогруда, Юрія Фіяли, а в Канаді прозвучали присвячені піаністам твори Мирослава Скорика, Генадія Ляшенка, Лесі Дичко, Галини Овчаренко, Олександра Красотова.

Вперше видатні музиканти відвідали Україну у 1991 році на запрошення Спілки композиторів України. Вони виступили на Другому міжнародному музичному фестивалі "Київ-Музик-Фест'91". Протягом наступних декількох років виступали на музичних фестивалях у Львові ("Віртуози'93"), Сумах ("Органум"), на "Київ-Музик-Фест'і" (1992, 1995), здійснили тури по містах України.

Люба та Іриней Жуки народилися в Західній Україні (м.Любачів). Музичну освіту здобули в Університеті



Фортепіанний дует Жуків. Національна Опера України, 19 жовтня 1999 р.

МекГіл та Консерваторії Квебеку, де займалися в класі славетної української піаністки Любки Колесси. Обоє також студіювали у Моцартеумі (Зальцбург, Австрія) та Музичному Центрі Банфф в Альберті. Іриней Жук пройшов також студії у Королівському коледжі в Лондоні та музичній школі Джуліярд у Нью Йорку.

Нині, окрім активної концертної діяльності, піаністи зайняті й викладанням: Люба Жук є професором на факультеті музики МекГільського університету та Українського Вільного Університету в Мюнхені, Іриней – професором та директором музичного відділу Університету Квінс у Кінгстоні (Онтаріо, Канада).

Піаністи виступають як у складі дуету, так і з сольними речитальнями та камерними програмами, поважну частку яких складає музика українських авторів: твори Д.Бортнянського, М.Лисенка, Л.Ревуцького, В.Косенка, А.Кос-Анатольського, В.Барвінського, Ст.Людкевича, І.Соневицького, М.Вериківського. Люба Жук, наприклад, пропагує українську музику не лише у традиційних концертах, а й на радіо, телебаченні, провадить публічні лекції з історії української музики.

Юлія ГОЖИК,
музикознавець

Київ



Іриней Жук, Олександр Шокало, Люба Жук і Ольга Бенч після концерту мистецтв українського зарубіжжя.

МИРОСЛАВ АНТОНОВИЧ – ВИДАТНИЙ МИТЕЦЬ СУЧАСНОСТІ

Серед найяскравіших імен українців, що працювали й продовжують працювати на ниві рідної культури далеко за межами Батьківщини, почесне місце займає диригент і оперний співак, музикознавець і композитор Мирослав Антонович. Опинившись у післявоєнний час у еміграції, він оселяється у Голандії, де впродовж більш як піввіку розгортається його мистецька та наукова діяльність.

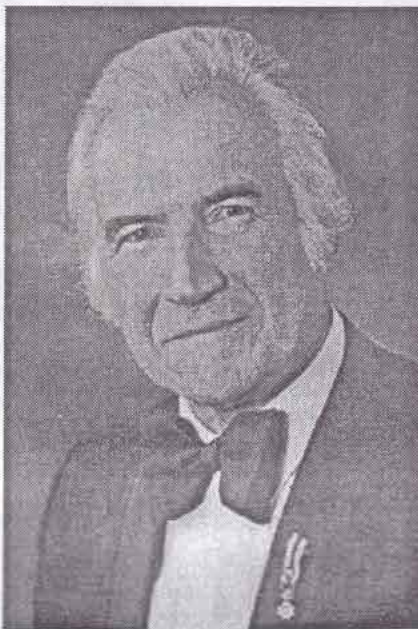
Народився М. Антонович 1 березня 1917 року у містечку Долині на Бойківщині, де його батько Іван працював судовим урядником. Мати Катерина походила з родини Горбових. Початкову освіту здобув у класах "Рідної школи", де співав у хорі під проводом Михайла Захаркевича. Саме тут Мирослав вперше пізнав красу української пісні та полюбив її на все життя, присвятивши їй своє творче обдарування і професійне вміння.

Після закінчення початкової школи Антонович вступає до польської гімназії, оскільки української у Долині не було. Продовжує свої музичні зацікавлення: співає у гімназійному хорі, навчається гри на скрипці, гітарі, мандоліні, грає у шкільному оркестрі. Керівником його музичних студій був українець Біло (ймовірно, емігрант з Наддніпрянської України), досить різносторонній музикант, диригент і педагог, який також komponував всілякі твори для шкільного хору та оркестру. Для заохочення учнів музикою він склав підручник з музичної грамоти, який М. Антонович згадає з великою вдячністю.

На третьому році навчання складні життєві обставини (смерть батька, важка недуга, матеріальна скрута) змусили Мирослава покинути на деякий час навчання та виїхати до стрийка священника Володимира Антоновича в село Вовківці біля Борщова на Поділлі. Тут він вперше почув соковитий багатоголосний народний спів, яким так славиться Поділля. У місцевій церкві хлопець допомагав дякувати і на практиці пізнав багатство і красу церковного співу, який згодом став одним з найбільших його науково-творчих зацікавлень – і як музикознавця, і як диригента.

Через декілька місяців, поправивши здоров'я, М. Антонович повертається в Долину й поринає у музичне й громадське життя рідного міста. Десь на початку 30-х років щасливий випадок допоміг юнакові вперше продиригувати хором, що й визначило його подальшу професійну орієнтацію. На одному з національних свят у Долині повинен був виступити місцевий чоловічий хор, зміцнений професійною капелою "Дніпро", що саме гастролювала Галичиною. З'єднаним хором мав диригувати його рідний брат Богдан Антонович. Але польська влада, не маючи змоги заборонити українське свято, несподівано вислала брата на військові маневри. За диригентський пульт став юний Мирослав, який блискуче впорався із складним завданням.

1932 року М. Антонович вступає до Філії державної української гімназії у Львові, яку успішно закінчує 1936 року. У гімназійний період він співав у хорі Малої Духов-



Мирослав Антонович

ної семінарії під проводом славного диригента Дмитра Котка, що стало для нього справжньою школою диригентської майстерності. Тож уже в гімназійні роки Мирослав керував хором Філії української гімназії. Полюбив також театр і з захопленням виступав у гімназійному драматичному гуртку, який вела відома драматична артистка Леся Кривицька. Особливо вдалою була його роль Лукаша в "Лісовій пісні" Лесі Українки; ця шкільна вистава з великим успіхом відбулася і на сцені Великого театру у Львові.

Завершивши навчання в гімназії, Антонович вступає до Львівського університету на музикознавство до професора Адольфа Хибінського. Студії у цього професора, засновника музикознавчої кафедри у Львівському університеті (1913 р.) та її незмінного керівника до часу її ліквідації у 1939 році, визначили професійне спрямування наукових зацікавлень М. Антоновича – давня музика, спочатку західноєвропейська, а згодом і українська.

Крім музикознавчого, Антонович навчався на вокальному відділі Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка у класі Одарки Бандрівської (племянниця Соломії Крушельницької), а також опановував гру на фортепіано й теорію музики у Нестора Нижанківського. Навчаючись, продовжував керувати хором Малої Духовної семінарії, співав у хорі Львівського Бояна, від якого отримував стипендію, співав також в ансамблі "Студіо" Миколи Колесси, а також у Романа Прокоповича-Горленка.

У 1939-1941 роках М. Антонович навчався у Львівській державній консерваторії на вокальному і музикознавчому відділах. Як завжди, був дуже активним: як співак часто виступав на радіо, а деякий час навіть очолював студентську профспілкову організацію консерваторії. Під час війни навчався у Відні, де був головою музичної секції студентського товариства "Січ". Після завершення вокальних студій його запросили як оперного співака до Міланського театру Лінца (1942-1943 рр.); пізніше він співав у Лодзі (1943-1945 рр.).

Після війни Антонович опинився на Заході, де протягом 1946-1948 років перебував у таборі для переміщених осіб у Новому Ульмі. Й тут він не полишав заняття музикою: працював музичним керівником і диригентом табірної театру "Розвага", komponував музику до різних театральних вистав, диригував хором вихованців української греко-католицької Духовної семінарії в Гіршберзі. 1948 року Антонович разом із семінарією переїхав до монастиря святих отців Августинів у Кулемборзі в Голандії. З нею доля пов'язала все наступне життя музиканта.

У 1951 році М. Антонович створив славнозвісний "Візантійський хор" в Утрехті. Феномен цього виконавського колективу полягає в тому, що всі його хористи – голандці, яким диригент-українець зумів прищепити любов до української музики: народної і професійної, світської та церковної. Хор швидко здобував провідне місце в країні, став відомим у Західній Європі, США та Канаді.

Його запрошуюють на престижні фестивалі й різноманітні святкові імпрези. За 40 років праці "Візантійський хор" опанував величезний репертуар, від вершин світової класики, до обробок народних пісень. Особливе місце у репертуарі хору зайняла українська церковна музика: середньовічний одноголосний ірмолойний спів (сакральна монодія), партесні мотети і служби та релігійна пісня барокової доби, творчість композиторів "золотої доби української церковної музики" (Березовський, Бортнянський, Ведель), перемиської школи (Вербицький, Лаврівський), національної композиторської школи (Лисенко, Стеценко, Леонтович), здобутків ХХ століття (Кошиць, Лисько, Гнатишин та ін.). За останні два десятиріччя хор досягнув справжньої професійної зрілості, отримав численні схвальні рецензії, здійснив цілий ряд цікавих і відповідальних подорожей і виступів. Особливо яскравими були виступи під час святкування 1000-ліття хрещення Руси-України. А 1990 року "Візантійський хор" на чолі з Маестро вперше вітала Україна.

Одночасно М. Антонович упродовж 50-ти років плідно працює як музикознавець. Його наукові зацікавлення зосередилися навколо давньої церковної музики. Перші музикознавчі дослідження М. Антоновича були пов'язані із західноєвропейською музикою, франко-фламандською композиторською школою. У цій темі він здобув собі авторитет і визнання як власне науковими розвідками, так і серйозною редакторською працею, готуючи до друку творчу спадщину видатних франко-фламандців. 1951 р. в Утрехтському університеті Антонович успішно захистив докторську працю *Die Motette Benedicta es von Josquin des Prer und Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hele und de Monts*, яка того ж року була опублікована в Утрехті. Про науковий внесок Антоновича у розвиток західноєвропейської музикознавства пишуть поважні музичні енциклопедії, його праці поцінують світова музикознавча історіографія.

Пріоритетними у його науковій спадщині є найменш знані сторінки українського церковного співу – сакральна монодія (гімнографія) та партесне багатоголосся. У цій ділянці він формулює наукову проблематику досліджень, виказує широку обізнаність у науковій літературі, виявляє глибоке знання музичних джерел і давніх нотних пам'яток.

У своїх працях М. Антонович виявляє як спільні риси між українською сакральною монодією та її візантійською першоосновою, так і спорідненість з українськими фольклорними джерелами. Водночас не забуває і про всезростаючі зв'язки з західноєвропейською музичною стилістикою Ренесансу та Бароко.

Вперше в українській історіографії він подає повну і всебічну характеристику українського ірмологіона як антології українських гімнографічних наспівів. Правда, подібне дослідження здійснив ще на початку 30-х років Павло Маценко у своїй докторській дисертації "Склад та технічна будова мелодій київського розспіву в почаєвському ірмолоєві вид. 1775 року". Але у вихорі воєнного лихоліття Другої світової війни ця праця була загублена і віднайдена лише у 80-х роках в архівах КГБ у Києві та згодом опублікована у збірнику на честь 90-ліття Павла Маценка. Тож вона не була невідомою М. Антоновичу.

Цікавими і високофаховими є його дослідження українського партесного співу. Антонович уперше досліджує, вводить у науковий обіг і публікує партесні твори з югославського джерела.

У статті "Українські співаки на Московщині" дослідник уперше в музикознавчій літературі подав і проаналізував багатий фактологічний матеріал першого етапу масової участі українських професійних музичних кадрів

у розбудові російського церковного співу та його наближенню до нових європейських музичностильових та естетичних норм.

Перша наукова публікація М. Антоновича, присвячена українській музиці була інспірована полемічною статтею д-ра Романа Климкевича "Наш обряд і церковні органи" (1956). Климкевич, справедливо оцінюючи критичне становище церковного співу Української Церкви в діаспорі, пропонує ввести до української церкви орган. Свою пропозицію він намагається обґрунтувати широкими історико-культурними рефлексіями, головним мотивом яких є теза "геть від Візантійщини, геть від Московщини, єднаймося з західною культурною традицією". Полемізуючи з Романом Климкевичем, М. Антонович вдається до широкого історичного екскурсу в минувшину церковного співу. Він слушно звертає увагу на велику різницю між природним процесом чужих впливів і штучними запозиченнями. За останніми дослідник вбачає спробу запровадити орган у сучасну Українську Церкву.

Значення наукового доробку М. Антоновича важко переоцінити. Вперше після спроб Порфирія Бажанського та Бориса Кудрика він створює цілісний портрет історії української церковної музики. Якщо П. Бажанський добре знав церковно-музичний обряд, але не мав відповідних музикознавчих знань, а Б. Кудрик навпаки – був добрим фахівцем-музикознавцем, але недостатньо володів практикою церковного співу й зовсім оминув модний етап розвитку українського церковного співу, то М. Антонович успішно поєднав ці обидва аспекти. В результаті історія української церковної музики значно розширила свої хронологічні рамки і в першу чергу за рахунок її найвартісніших етапів розвитку – монодії та партесного співу.

М. Антонович написав дуже багаті на фактологічний матеріал спогади і літописи своєї науково-творчої діяльності. Частина цих матеріалів у машинописному вигляді він передав авторові цих рядків, які плануємо видати. Це, насамперед, щоденник "Візантійський хор з Утрехту", який охоплює перше десятиріччя діяльності хору (1951-1961) та спогади "Перша подорож Візантійського хору з Утрехту до Риму (записки диригента)" (1959 р.).

Наукові статті М. Антоновича опубліковані п'ятьма мовами (українською, німецькою, англійською, французькою та голандською) і друкувалися у різних закордонних збірниках і періодичних виданнях. Сьогодні у перекладі українською мовою вони опубліковані в Україні у збірці під назвою "Musica sacra" (Львів, 1997). До збірника увійшло 17 статей з історії українського церковного співу, які укладені за тематикою у трьох розділах: монодія, партесний спів та питання історії церковної музики. У межах розділів статті згруповані за хронологією появи у друкованих виданнях. Збірник відкриває стаття *Питоменності українського церковного співу*, у якій автор подає цілісний огляд історичного розвитку української церковної музики (у вигляді наукової доповіді матеріал статті був виголошений під час ювілейної конференції з нагоди 1000-ліття хрещення Руси-України).

Просвітницька і по-справжньому подвижницька діяльність Мирослава Антоновича сприяла і продовжує сприяти поширенню у світі правдивих відомостей про нашу музику, яка, на жаль, дуже часто подавалася й продовжує подаватися у російських шатах.

Юрій ЯСІНОВСЬКИЙ,
доктор мистецтвознавства

Львів

ЛІТОПИСЕЦЬ

Погляд на творчість Валерія Кікти

Доля композитора Валерія Кікти схожа на долі багатьох видатних особистостей, які народилися на землях, позбавлених слова, землях, що на барвистій, політичній карті світу кілька віків не мали ні власного кольору, ані власної назви.

Кожна імперія, розсуваючи кордони своїх володінь, насамперед, залишала в історії людства сліди експансії матірньої культури: римська, окрім акведуків, театрів та цирків, залишила ще й Римське право, французька, замінивши легковажний стиль рококо на важку гільйотину, пішла будити Марсельєзою світовий пролетаріат, Австро-Угорщина стала законодавицею віденської моди, яку політиці, так і в культурі: в той час, як пани разом з мужиками, користуючись вольностями і свободами старенької Австрії, виборювали місця у сеймах і парламенти, вся Європа кружляла у Віденському вальсі. Російська ж імперія нагадувала динозавра – це, за словами Х. Ортега-і-Гасета, – велика народна маса над якою труситься дрібненька голова, глибока провінція європейських цивілізацій, влучно змальована лірико-іронічним Шагалом. У цій "провінції" від романтичних ідей французької революції залишився тільки терор, а від німецького монархічного централізму – солдатська муштра. Під впливом самовроєного агресивного месіанізму, позбавлені матірньої культури "собиратели чужих земель" стали збирати ще й чужих їхній кочовій природі, носіїв європейських культур.

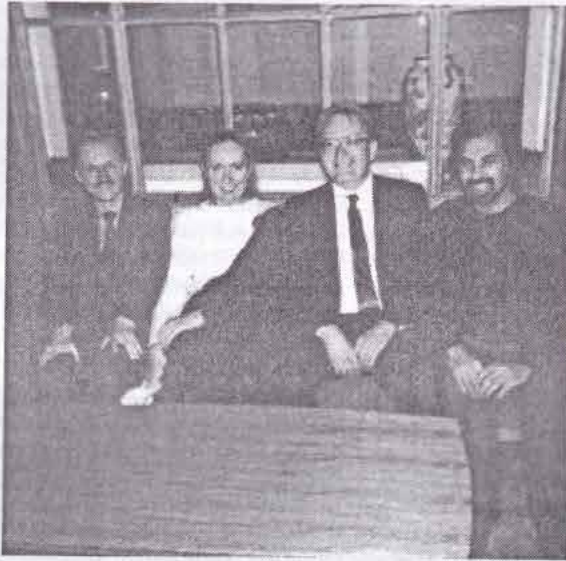
У середині ХХ століття вона підлягала тим же скам'янілим імперським циркулярам, яким підлягали долі багатьох геніїв української культури. За тією ж трьохсотлітньою традицією, хлопчика з села Володимирівки Донецького повіту було відібрано, як колись Д. Бортнянського та М. Березовського, до "придворної" хорової капели О. Свешнікова. Після закінчення хорового училища, в 1960 році він вступає до Московської консерваторії, на композиторський факультет, де навчається у класі С. Богатирьова, а по його смерті у Т. Хреннікова. За рекомендацією Д. Шостаковича був прийнятий до аспірантури, яку закінчив в 1967 році.

Особливість музикантського генія полягає в тому, що він, попри всі яничарські вишколи й муштри, ніколи не може зрадити природі свого первозданного ества – це, як інструмент: якщо він створений скрипкою, то вже не може стати балалайкою. Беззаперечним є те,

що ладова основа всієї творчості композитора, ввійшовши з молоком землі, на якій народжувалися численні покоління його далеких пращурів, міцно й назавжди карбується в його генах. Яскравим прикладом цього – творчість П. Чайковського, невичерний мелодизм якої витікає з українських джерел.

Феномен творчої індивідуальності Валерія Кікти засвідчує, що навіть будучи перенесеною в ранньому віці на чужий терен, вона виявила всі ознаки сильної раси.

На думку французького антрополога Марселя Ізреля, раса "є також сукупністю людей, що мали довге минуле із спільними традиціями звичаями і спільними думками. Отже, раса відрізняється одна від одної не тільки за фізичними ознаками, але, передусім духовною особливістю. Расі в значенні



У центрі Валерій Кікта та Софія Майданська

антропологічному протиставляємо расу в значенні історичному".

Переконливим доказом утвердження, – за визначенням Ю. Липи, – "раси Київської держави" є творчість Валерія Кікти, є його симфонічні та ораторіальні "літописи", з ясною для прочитання, сучасною музичною мовою, створені в значній мірі, завдяки безпомилковому, інтуїтивному чуттю і проникненню в часовий простір найглибших пластів історичної пам'яті, де в осерді тисячоліть відбувалося злиття трьох первнів: трипільського, елінського та готського.

"Трипільські корені"

Саме "трипільський первень", ставши зерном української пісенної культури, її ритуалів та звичаїв, виявився вже в ранніх концертно-симфонічних творах: Першому фортепіанному концерті (1965), концерті для великого симфонічного оркестру "Українські колядки, щедрівки і вес-

нянки" (1967) та кантаті "Спів про матір" для тенора, дитячого хору, флейти, арфи, органа і дзвонів, (1972) і став світоглядною основою творчості Валерія Кікти. Через пісню він повертається до традицій, пізнаючи і безпомилково прочитуючи їхні ладотональні символи.

Ідеал "чистої краси"

Прагнення композитора до античного ідеалу "чистої краси" вимагає постійного пошуку, експериментаторства з метою збагачення колористичних і технічних можливостей окремих інструментів. Так, несподівано відкриваються приховані можливості арфи, яка у творах Валерія Кікти, з колісь саконного, а згодом вузькофункціонального, оркестрового інструменту, перетворюється на інструмент-рапсод, який, розгортаючи свою епічну оповідь, здатний правдиво передати голосіння бандури над трагічною долею української матері, (кантата "Спів про матір"), піднятися до просвітленого пафосу дзвонів Софії Київської, (концерт для арфи з оркестром "Фрески Софії Київської", (1973). Для арфи Кікта написані чотири поеми "Осіана", де інструмент стає уособленням легенд і міфів молодості людства. Ораторією для хору, солістів і оркестру сорока арф на тексти сучасних італійських поетів, композитор вступає в полеміку з руйнівною силою часу, всім своїм життєлюбним еством утверджуючи незнищенність і невичерпність творчої фантазії на шляху до ідеалу "чистої краси". Добута на світу пам'ять минулих віків, що спресувалася у культурних шарах підсвідомості, шукає втілення в, здавалося б парадоксальних, але від того ще більш переконливих ходах композиторської думки. Він пише концерт для туби з оркестром, (1974). Саме тембр гелікона, його урівноважена сила і певність, викликають у композитора образ давньокиївського Бояна, що в трьох частинах концерту веде "Давньоруський розспів", "Билину" та "Похід рязьких". Перу композитора належить концерт для тринадцяти труб соло, (1971), нарешті, соната для литавр соло "Грізні гімни славного війська Запорізького" (1997).

"Аріаднина нитка"

Головна ідея, на яку працює композитор – це ідея соборної держави, ідея України. Аріадненою ниткою вона виводить його з хитромудрого плетива форм, надаючи найскладнішим конструкціям ясного змісту і стрункості побудови. Здається все, до чого б не торкнулася рука творця, починає наповнюватися звучанням цієї ідеї. Взяти хоча б органічні твори: "Хоральна прелюдія пам'яті С. Людкевича", "Українська пассакалія" – концерт для органа, шоста сюїта для органа "Карпатські медитації". До цього ряду можна ще долучити розгорнуті вокально-інструментальні полотна – згадану вже кантату "Спів про матір" та кантату "В мене біля хати калина стояла" для тенора, хору, арфи, органа та ударних

інструментів. Ці твори відкривають нам органічне, живе дихання інструмента, вирваного колись із природи нашої музичної культури. Замислюючись про це, чомусь одразу перед очима вириває одна із фресок Софійського собору на якій зображений органіст, а також пригадуються слова давньої української колядки, де дівчина "на вирганах грає, краще співає..."

Можливо, основна причина такої пронизливої ясності музичної мови і рідкісного, як на наш час, відзначеного багатства музичними критиками, мелодизму є адорація рідного слова, його, дана для творення молитви, магічна сила, і ще те, що сам композитор з раннього дитинства ріс і розвивався в осередді бездоганно чистого, академічного хорового співу – у хорі хлопчиків, (зеніт слави цих хлоп'ячих хорів залишився у бароковій добі української культури). Саме цей хоровий спів приводить В. Кітку до лицаря Душі і Честі, знаменитого Івана Козловського. Там, на чужині, талант молодого композитора неперервно підсилювався ностальгією генія, який колись також починав свій життєвий шлях маленьким півчим, тільки не в "придворному хорі", а в хлоп'ячій капелі Київського Золотоверхого Михайлівського собору. За життя видатного співака думка Івана Семеновича завжди була для В. Кітки найвищою пробою широти і правдивості.

І. Козловський став першим виконавцем камерного вокального циклу "Плач за втраченим серцем" на слова Ісикави Такубоку (1967), який за драматургією, лаконізмом і силою музичних характеристик порівнюють до кращих камерних вокальних творів Ф. Шуберта, М. Мусоргського, Д. Шостаковича. Про цей, присвячений І. Козловському цикл сам співак сказав, що він "відображає трагедію людини, яка не в спроможі потрапити в загальний ритм; твір приваблює глибиною думки і новизною звучання. Пошук нових звукових форм у В. Кітки дуже гармонійний і позначений тонким розумінням вокалу".

Саме тому по смерті співака В. Кітка пише "Українську Божественну Літургію Іоанна Златоуста, пам'яті великого півного Іоанна Козловського" (1994) (вперше вона виконувалася в Москві, українською мовою).

Знайомство з музичною культурою українського заходу виводить молодого композитора на орбіту, безкомпромісного в житті і творчості, Станіслава Людкевича. Натхненний прометеївською волею кантати "Кавказ", В. Кітка стає ідейним супутником, учнем і другом мудрого старійшини музичного світу. Не зважаючи на відстань, (Львів-Москва), він ні на крок не відступає від дороги самоутвердження української музичної культури, вказаної йому великим Маестро. На цьому шляху, пізнаючи себе, як мікрокосм, як невід'ємну клітину великого цілого, Валерій Кітка створює "Романтичні варіації на тему

Станіслава Людкевича" для арфи соло (1976).

Цей романтизм козацького духу, вимагає постійного випробовування сили і витривалості свого поклонання; фермент непокори і волелюбства, глибинний індивідуалізм і, разом з тим, почуття внутрішньої дисципліни й організації, що залишили у нашій крові готи, несподівано вибухає у "Розбійницьких баладах Закарпаття" для чоловічого хору, дзвонів і поздовжньої флейти (1976).

Можливо тому, що натура композитора близька до природи безстрашної "козацької чайки", просякнутої ропою землі, яка її спородила, він так само легко і вільно протинає штормові, світоглядні океани з півночі на південь, із заходу на схід і впевнено пристає до берегів багатих культур. Щиро захоплюючись ними, він жодного разу не був "захоплений в їхній полон", не підпадав під їхній вплив, не є їхнім епігоном, а як і кожна сильна особистість, маючи про все свою думку, майстер творить власний, неповторний образ Світу. Творчу фантазію В. Кітки збуджує поезія японця І. Такубоку, польської поетки Я. Контовської, О. Пушкіна на вірші яких він пише вокальні цикли; він створює "Диптихи за скульптурами Бурделя" для арфи, а також "Античні видіння" для арфи і кларнета, "Поєми за картинами Васнецова" для читця з оркестром народних інструментів, концертні варіації на тему П. Чайковського "Був у Христа-малюти сад" для віолончелі з оркестром.

Та над чим би не працював Валерій Кітка, в які б пошуки жанру, форми, вибагливого інструментарію не вирушав – його орієнтиром, його рятівним маяком, завжди залишається Україна. І коли він звертається до улюбленої стихії – хорового співу у "Закарпатському триптихові", у "Співі про матір" чи в ряді інших творів, він вкладає цю істину в уста дітей, бо сказано ж – "устами дитини промовляє істина".

"Літописи" Валерія Кітки

Перегортаючи сторінки творчого доробку Валерія Кітки, приходиш до висновку, що серед композиторів це дійсно великий літописець України: ораторія "Княгиня Ольга" (1970); концертна симфонія "Фрески Софії Київської" (1974); симфонічний літопис "Володимир-Хреститель" (1990).

Мало хто знає, що головна тема симфонії "Фрески Софії Київської" – "Орнамент", дуже часто використовується у програмах центального українського телебачення, як заставка до сюжетів, пов'язаних з темами нашої духовності та висвітленням історії середніх віків України-Руси. Про цю тему сам автор говорить: "Орнамент" – найзначиміший образ концерту. Це ті почуття, які охоплюють нас, коли ми є у цьому храмі: це відчуття, що тут бував Ярослав Мудрий, що тут відбувалися центральні події, пов'язані з історією Київської Русі, і думка

– скільки разів руйнувалася Київська Софія і завжди вона відроджувалася в усій своїй красі, "Орнамент" – це і краса, і неповторність, і змінність...

І, нарешті, ораторіальний літопис "Святий Дніпро" (лібрето С. Майданської) для хору, солістів та симфонічного оркестру (1992), має оригінальну історію написання. З пропозицією написати твір до відзначення сорокаріччя хору "Дніпро", що в Едмонтоні, до композитора звернувся, нині вже покійний, відомий диригент Володимир Колесник. В. Кітка, у свою чергу, зацікавив цєю ідеєю авторку майбутнього лібрето. Думка, відмовитися від початкового задуму за мовників – (написати твір-одноденку до ювілею) і звернутися до теми Дніпра-Борисфена вічної ріки, вічної книги, сторінками якої рік за роком, століття за століттям пропливає наша історія, була підтримана радою Едмонтонського хору, його головним хормейстром – Марією Дитиняк і, насамперед, самим диригентом, Колесником. Дві прем'єри цього твору, під орудою В. Колесника, з великим успіхом відбулися в Едмонтоні (1993) та в Торонто – (у виконанні хору "Дніпро" та оперного хору ім. М. Лисенка – 1996).

(Всі зусилля Маестро Колесника поставити цей твір на батьківщині, у Києві, були безуспішними. Він так і не дочекався того щасливого дня...).

Одинадцять частин ораторії об'єднані неперервним плином розвитку головної теми – теми Дніпра. В її основі лежить український ірмос XVI ст., цим автор закладає у твір ідею духовної суті ріки, як символу нації. У першій частині, десь із глибин віків неквапливо і статечно, видає мова головної теми: "Salve, magne Paterg..." (Славен будь. Отче Великий...) – склади повільно перекочують, творячи слова, значення яких ми ще не усвідомили для себе. Кожна частина ораторії – це окрема доба в історії України, яка говорить мовою свого часу. Тому так органічно вписуються в музичну тканину, що пронизана духом середньовіччя, аутентичні тексти "Літопису Руського" та "Слова про Ігорів похід" (частини II, IV, VI). Тема Дніпра поступово наповнюється багатими інтонаціями українського народного мелосу. Вона стає величавою, коли славить молодих князів; надсадно розпачливою при наступі Батиевої орди; наповнюється завзяттям запорізької пісні, коли розповідає про козацьку славу. Ідею величчя Дніпра несуть цитати з відомої "Оди Дніпрові" Феофана Прокоповича, написаної латиною.

Ораторія Валерія Кітки одержала багато позитивних оцінок у пресі і всі вони сходилися в одному: "Ораторіальний літопис "Святий Дніпро" – це твір унікальний в українській музичній літературі. Він може нас репрезентувати, як націю". (А. Шум, "Література і мистецтво" 17 квітня 1996р., Канада).

Софія МАЙДАНСЬКА

Київ

ЧАРІВНИЙ АМБАСАДОР УКРАЇНИ



Ольга ГЕРАСИМЕНКО-ОЛІЙНИК

Мова – про неперевершену майстриню бандурного мистецтва, колишню львів'янку, а нині жительку американського міста Сакраменто (Каліфорнія) Ольгу Герасименко-Олійник.

Шлях до бандуристки світового визнання для дівчини з родини, шанувальників давнього українського інструменту – батько Ольги, Василь Явтухович – професор Львівського вищого державного музичного інституту ім. М. Лисенко, знаний педагог і конструктор новітніх модернізованих бандур – здається був цілком закономірним. Проте зовні лінія життя артистки позначена тими ж віхами, що й біографії всіх її співвітчизниць: спочатку – навчання гри на фортепіано у звичайній музичній школі Львова (1965-1972 рр.); потім – бандурні студії у Львівському музичному училищі (1973-1977 рр.) та Львівській державній консерваторії (1977-1982 рр.); далі – асистентура-стажування при Київській державній консерваторії у класі професора С. Баштана (1988-1989 рр.).

Навчання супроводжувала розпочата ще у 1975 році активна концертна діяльність у складі тріо бандуристок, яке Ольга організувала разом із молодшою сестрою Оксаною та однокурсницею по училищу й товаришкою Ольгою Войтович. Відтоді й починає набирати оберти слава Ольги Герасименко.

Що ж стояло за таким неухильним сходженням до успіху та визнання? Відповідь проста – талант, помножений на копітку щоденну працю. Та ще, напевне, закоханість у звукові барви бандури, усвідомлення її національної неповторності та прагнення донести

цю неповторність до ширшого кола слухачів.

Була й ще одна мрія у Ольги Герасименко – прагнення спростувати упереджене ставлення до бандури, як до інструменту обмеженого у виконавському відношенні, здатного озвучувати лише народнопісенний матеріал. Ось тому і взяла з рук свого колеги Віктора Мішалова й почала розучувати партитуру Концерту №1 для бандури та симфонічного оркестру під програмною назвою "Американський" тоді ще невідомого їй американського композитора і піаніста, українця за походженням Юрія Олійника. Цей твір, блискуче зіграний на випускному іспиті кафедри народних інструментів Київської державної консерваторії, розкрив нову невідому до того іпостась бандури як сольного концертного інструменту. А для самої мисткині виконання Концерту за океанського маестро стало доленосним: спочатку знайомство з творчістю, потім – листування, зустрічі, невдовзі, одруження...

Ось уже десять років Ольга Герасименко мешкає у США.

З перших же місяців перебування на американській землі Ольга Герасименко опікується наймолодшими представниками української громади Сакраменто: у суботній школі українознавства вона організувала два виконавських колективи – вокальний ансамбль та ансамбль бандуристок. Її підопічні влаштовують концерти на Свято Матері, День Незалежності, Свято рідної мови.

Та окрім звичайного залучення юні до українства бандуристка намагається подолати притаманне американцям легковажне ставлення до музики (його проявом, зокрема, є метод колективного навчання гри на інструменті), надати дітям професійні основи музичного виконавства. З цієї метою Ольга Герасименко підготувала і видала за власний кошт збірки творів для бандури у яких подано Концерти для бандури та симфонічного оркестру Юрія Олійника ("Американський" – №1, "Романтичний" – №2, "Трипільський" – №4), Ліричні п'єси для бандури Оксани Герасименко, пісні з репертуару Тріо бандуристок "Диво Струни" (Оля-Оксана-Оля). Ці збірки користуються величезною популярністю у викладачів та учнів не лише США, а й України.

Разом із чоловіком, Ольга бере активну участь у діяльності Товариства збереження української спадщини Північної Каліфорнії. Ця робота включає різноманітні мистецькі заходи, серед яких – проведення Новорічних вечорів "Маланки", святкування Дня

Незалежності України, роковин Тараса Шевченка. Окрім того, Товариство видає квартальник, редактором якого є Ольга Герасименко. Цей факт – свідчення організаторських здібностей мисткині.

А зовсім недавно, з осені 1999 року, Ольга є редактором музично-літературного квартальника "Бандура" – єдиного у світі двомовного (українська та англійська) періодичного видання про українську бандуру. Серед статей, які пропонує читачам журнал – матеріали з історії мистецтва гри на бандурі, біографічні довідки про відомих бандуристок та кобзарів. Обов'язковими рубриками видання є "Ноти для бандури" та "Нові записи бандурної музики".

Проте головною у житті Ольги Герасименко-Олійник залишається виконавська діяльність. Постійно влаштовуючи виступи бандуристок-аматорів мисткиня не забуває про те, що вона – професіонал. Поряд з лекціями-концертами, присвяченими українському музичному мистецтву, які подружжя Олійників проводить у музеях, бібліотеках, навчальних закладах Америки, Ольга Герасименко активно концертує як сольова виконавиця-віртуоз та у супроводі американських симфонічних оркестрів.

Нещодавно, у липні-жовтні 1999 року Ольга Герасименко перебувала в Україні. Тут артистка здійснила запис на компакт-диск чотирьох Концертів для бандури Юрія Олійника та Концерту D-dug Дмитра Бортнянського. Були й концертні виступи. Надовго запам'ятається співвітчизникам бандуристки її сольний концерт, що відбувся 2 вересня 1999 року у Львівській державній філармонії за участю симфонічного оркестру "Віртуози Львова". А вже у жовтні, виступаючи на Фестивалі мистецтв українських етнічних земель та діаспори "...Кордони наші вкаже пісня...", майстриня чарувала своєю грою Київ.

І знову Америка; гарування на ниві українського музичного мистецтва: викладання, виступи, виступи, виступи...

"Нам видається, що Оля Герасименко іде шляхом давнішого амбасадора України, великого бандуриста Василя Ємця, який об'їхав був із своїм інструментом півсвіту..." – говорить американець українського походження Роман Савицький. Тож нехай щастить чарівному добровільному посланцю України на її нелегкому, але благородному шляху.

Валентина КУЛИК,
студентка НМАУ
ім. П. Чайковського

Київ

ТРИПІЛЬСЬКІ МОТИВИ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА



Подружжя: композитор Юрій Олійник та бадуристка Ольга Герасименко-Олійник

Відомо, що третина українців живе поза межами нинішньої України. І серед них значна частка – це діячі культури, які збагачують інші держави своїми інтелектуальними й духовними надбутками. Доля української культури склалася так, що творці її змушені працювати на чужих теренах. Багато з них уже найменовано представниками тих культур. Але є митці, які й на чужині творять українську культуру і тим самим відстоюють свою національну приналежність, утверджують Україну у світі. Та чи багато хто на Батьківщині навіть серед професіоналів знає про ці особистості? Адже довголітня ідеологічна ізольованість України від світу не давала можливості мати цілісну уяву про їхню діяльність. І лише з 90-х років нашого століття в Україну поволі повертаються імена композиторів, виконавців, педагогів, музичних діячів українського зарубіжжя, мало відомих і зовсім невідомих в Україні, але добре знамих і поцінованих у світі – Ірина Маланюк, Мирослав Антонович, Ігор Соневицький, Юрій Олійник, Арістид Вірста, Мар'ян Кузан, Йосиф Гошуляк та ін.

Нещодавно в столиці України, на сцені Національної опери, де проходив Фестиваль мистецтв українського зарубіжжя, відбулося відкриття творчої особистості українського композитора з Каліфорнії (США) Юрія Олійника. У Києві вперше прозвучав фрагмент його четвертого концерту для бандури і симфонічного оркестру, який відразу привернув увагу слухачів і професіоналів до творчості композитора. Вражала музична концепція концерту з

програмною назвою "Трипільський", глибоконаціональна сутність усіх виразальних засобів музики: мелодії, ритму, гармонії, динаміки, тембру...

Захоплювало й те, що Юрій Олійник, живучи в умовах заіндустріалізованого американського світу, вперше в українській музиці заглибився у прадавні інтонаційні витоки культури, які сягають доби трипільської цивілізації в Україні. Адже мало хто з українських митців, які живуть і творять на своїй питомій землі й мають "під ногами" ці культурні релікти, так глибоко осмислює їх. Структура концерту і логіка розгортання музичної думки розкриває історичні етапи розвитку трипільської цивілізації. Це виявляється вже у самих назвах трьох частин концерту – "Світанок" (ч. I), "Апогей" (ч. II), "За горизонтом" (ч. III). Як пояснює сам автор, перша частина "Світанок" – це початок цивілізації, який охоплює період між VI та III тисячоліттями до н.е. Друга частина "Апогей" – це найвищий період мистецьких здобутків трипільців між III та II тисячоліттями до н.е. Третя частина "За горизонтом" охоплює період між II та I тисячоліттями до н.е., коли трипільці почали нести аграрну культуру в наші землі, а на трипільську землю почали приходити чужинці, не завжди доброзичливі. Назви частин "Трипільського концерту" також відтворюють сутність трипільської релігії сонцесповідання.

У цьому концерті, як і в трьох попередніх, Юрій Олійник виявляє чудове знання оркестрового письма. Вяскаві тембровий палітри, у перейнтонуванні архаїчного пісенного мелосу, в нюансуванні ладових перемін, у виразному фактурному плетенні голосів – усюди відчувається індивідуальна майстерність і неповторна національна сутність митця. Особливо захоплює мелодична виразність концерту.

У творчій особистості Юрія Олійника органічно поєднався талант композитора, піаніста, педагога й музиколога. І кожний вияв цього таланту спрямовано на утвердження іміджу української музики у контексті світової культури. Цей митець здобув чудову професійну освіту: навчався у Німеччині та США – закінчив Клівлендський інститут музики по класу фортепіано та Кейс Вестерн Резерв Університет по музикології.

Як композитор Юрій Олійник працює у жанрах інструментальної та вокальної музики. Творча співпраця з відомою бадуристкою, Заслуженою артисткою України Ольгою Герасименко-Олійник спрямувала творчу ініціативу композитора на творення багатьох оригінальних композицій для бандури. Серед сучасних українських композиторів він уперше звертається до жанру концерту для бандури й симфонічного оркес-

тру. Ці концерти з успіхом виконувала з різними симфонічними оркестрами Ольга Герасименко-Олійник.

Прем'єрне виконання першого "Американського" й другого "Романтичного" концертів здійснив Сакраментський симфонічний оркестр (1992, 1995 рр.). Прем'єра четвертого, "Трипільського", концерту відбулася з Одеським симфонічним оркестром, спочатку в Одесі (1998 р.), а згодом – у Каліфорнії. І ось 19 жовтня 1999 року "Трипільський" концерт зазвучав на сцені столичної опери. Тепер його виконував симфонічний оркестр оперної студії Національної музичної академії України ім. П. Чайковського.

Ю. Олійник має чимало цікавих сольних композицій для бандури: соната, токката, рондо "Українське Різдво", сюїта "Чотири подорожі по Україні". Він також автор багатьох фортепіанних творів: етюдів, сонат, фантазії, п'єси для дітей.

Як піаніст Юрій Олійник дає багато концертів у США. Його репертуар охоплює фортепіанну творчість українських і американських композиторів. Він активно пропагує на американському континенті творчість С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, Л. Ревуцького, Р. Савицького та інших.

Свої педагогічні принципи Юрій Олійник реалізує в одному з університетів штату Каліфорнія, в Американ Рівер Коледжі. Як музиколог вивчає витоки української культури, які є ключовими для осягнення культурних процесів східноєвропейського регіону. За ініціативи Юрія Олійника проводяться лекційні курси в школах, коледжах, університетах, які висвітлюють історію української культури.

Юрій Олійник та Ольга Герасименко-Олійник видали за власний кошт книгу-довідник про Україну для американських шкіл, де подано відомості з історії, мови, усіх сфер культурного життя українців.

Окрім творчо-педагогічної праці Ю. Олійник веде активну громадську діяльність, очолюючи Товариство Збереження Української Спадщини Північної Каліфорнії.

За самовіддану працю на ниві розвитку й пропагування у світі української культури Юрія Олійника нагороджено грамотою Кабінету Міністрів України.

Сподіваємося, творчість Юрія Олійника, що живиться з джерел нашої традиції, знайде нових прихильників і виконавців в Україні.

Ольга БЕНЧ,

*Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства*

Київ

ЯСКРАВА ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ

Ольга Попович, випускниця вокального факультету Краківської Музичної Академії, понад 20 років художній керівник і солістка перемиського жіночого вокально-інструментального ансамблю "Бандура", організатор і учасниця багатьох культурно-мистецьких заходів у Польщі, засновниця Перемиського Центру культурних ініціатив "Митуса", яким успішно керує. Отож який шлях пройшла і як сформувалась ця яскрава творча особистість? Якими штрихами позначений її творчий шлях?

Усі ми походимо з дитинства – тож звернімося до дитячих років Олі Левчишин. Родину Петра і Ярослави Левчишинів не оминула жорстока хвиля зловісної операції "Вісла" – їх вивезли з рідного села Верхрата, що на Лемківщині, на північ Польщі. Але обоє батьків з єдиною донечкою Олею зуміли повернутись на рідну землю до Перемишля. Тут вони важкою працею побудували власну оселю. Роки дитинства, шкільного навчання Олі пов'язані з Перемишлем, з особливою атмосферою цього "Західного бастиону України", де всупереч усім зазіханням ворожих сил живучим і життєдайним залишалось кредо – Бог і Вітчизна!

Любов до професійної музики прищепила їй Ярослава Поповська, випускниця Музичного інституту ім. М. Лисенка. На життєвому шляху юної учениці середньої музичної школи у класі солоспіву зустрічається долею для неї постать: диригент церковного хору "Горі серця" Володимир Пайташ. Саме йому вже з висоти своїх мистецьких і громадянсько-патріотичних досягнень складає найглибшу й найсердечнішу подяку Ольга Попович.

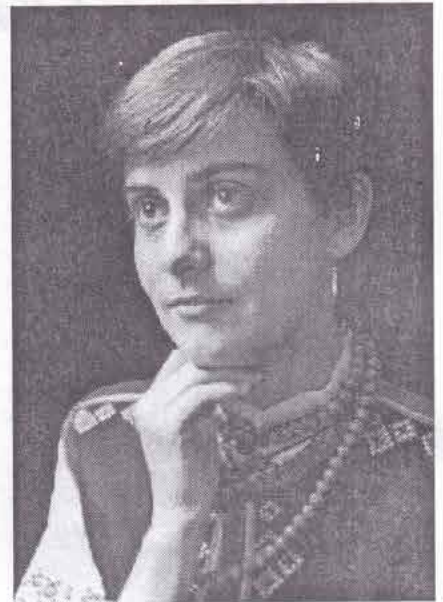
І справді, мистецький шлях Олі з бандурою і в ансамблі "Бандура" почався ще в церковному хорі, де вона вперше виступила в 1974 році. Володарка гарного голосу, захопившись народною піснею і опанувавши гру на бандурі, вона згуртувала навколо себе однодумців, які забажали крім церковної, виконувати ще й світську музику та пропагувати українське народне і фахово музичне мистецтво. Так виник новий вокально-інструментальний ансамбль в Перемишлі, що гідно впродовж багатьох років представляє українську пісню і зразки композиторської вокальної творчості на різних святах і урочистих концертах, що відбуваються у рідному місті, а також у осередках Українського суспільно-культурного товариства (УСКТ) в Польщі, в найвіддаленіших її куточках, де проживають виселені українці на Лемківщині, етнічно українському

Підляшші та в багатьох країнах Західної Європи, Америці, Канаді тощо.

Перший виступ дівчат відбувся у 1978 році на молодіжному ярмарку в Гданську, де вони виконали ряд українських народних пісень – "Цвіте терен", "Ой під вишнею" та ін. Саме тоді ансамбль завоював прихильність публіки. Свою символічну назву "Бандура" ансамбль отримав під час Фестивалю української культури в Польщі в тому ж таки 1979 році. До його складу увійшли: Мирослава Осечко та Олександра Смолинчак (альти), Романа Золотник та Маргарета Крайна (меццосопрано), Марія Фіцак і Ольга Левчишин – художній керівник (сопрано). У такому складі інколи з деякими змінами щодо чисельності вони з великим успіхом виступають і до нині.

Особливо пам'ятними для учасниць ансамблю були дві поїздки на прощу до Риму. Перша з них, що відбулась у 1984 р. була дуже важливою для їх подальшої артистичної кар'єри. Вони виступали з концертами в українських монастирях, у присутності Блаженнішого Йосифа Сліпого, кардинала Любачівського та папи Павла II, які були захоплені репертуаром, грою і співом юних бандуристок з Перемишля. – О. Смоличак, М. Фіцак і О. Левчишин (тоді вони їздили як тріо). В тому ж році їх запросили до Бельгії. І знову виступи перед українською громадою в містах Шарлеруа, Л'єжі, Льохкрісті, Вольвертепі, Бане Генку та німецькому Дюссельдорфі принесли емоційне задоволення як слухачам так і виконавцям. І це не дивно. Адже вони відчули, що їх єднає спільна любов до української пісні і рідного мистецтва і більше того – до України! Як відзначила Ольга Попович: "Була це перша справжня закордонна концертна подорож УСКТ-івського ансамблю, який виїхав у таємниці перед своїм середовищем з огляду на політичні обставини. В такому світлі концертне турне "Бандури", ще й з добрим художнім ефектом було справжнім успіхом і моментом переломовим також і для інших ансамблів. Після повернення до Польщі посипалися нові запрошення на концерти. Дівчата грали майже кожну суботу й неділю. Інтенсивна праця дуже мучила, але давала багато задоволення".

Ансамбль "Бандура" посів значне місце в культурному житті Перемишля та взагалі у Польщі. На новому етапі свого творчого зросту колектив здійснює велику працю над поповненням і жанровим розширенням репертуару, над удосконаленням виконавського рівня. Саме ці обставини дали



Ольга Попович

можливість записати у Краківській філармонії і випустити у світ (1986р.), спільно з Анною Сивіцькою-Хранюк та групою гданських бандуристок, платівку під заголовком "Bandura – echo stepow Ukraine" / "Бандура – луна степів України"/, яка отримала високу оцінку спеціалістів і шанувальників цього виду мистецтва. Цього ж року ансамбль, вже у повному складі знову їде на прощу до Риму, знову виступає в українських монастирях та перед папою Іоанном Павлом II.

У 1987 р. її ансамбль бере участь у бандурному курсі, який щорічно організовує Вільний університет у Мюнхені. На ньому викладачі з Канади, які спеціалізувалися в Києві у виконавстві українського східного фольклору, ділились своїми творчими здобутками. Тоді учасниці ансамблю засвоїли харківську техніку видобування звуку на бандурі, збагатили темброві барви своєї гри та вокальної інтерпретації. В наступному році курси вів бандурист із США, учень Григорія Китастого Микола Дейчаківський. Він запросив до інструкторської співпраці Ольгу Левчишин, яка цього ж року (1988) стала головою Товариства українських бандуристів Європи з центром у Парижі.

Її педагогічний, а також музичний досвід позитивно вплинув на розвиток всієї перемиської групи. Адже вони опанували репертуар, перш за все, музичний стиль славного бандуриста Г. Китастого.

Після курсів ансамбль був запрошений до Німеччини, де виступав у Штутгарті у святковому концерті на честь 1000-ліття Хрещення України, а також у Гамбурзі, Дюссельдорфі, Падерборні, Мюнхені. Потім були концерти в Югославії з нагоди Шевченківських свят перед українськими громадами у містах Баня Люці, Загребі,

Костарці та ін., записи на радіо і телебаченні... А в кінці року колектив відзначив свій 10-літній ювілей. Фрагменти з рецензії Я. Поповської, опублікованої в газеті "Наше слово" 02.05.1989 р. відзеркалюють успіх улюбленець рідного міста: "10 грудня 1988 р. в залі Товариства у Перемишлі відбувся концерт, якого ще в нас не було. Концерт з нагоди 10-ліття УСКТ-івського колективу "Бандура" (...) ансамбль виконав 28 творів. Репертуар ансамблю – широкий. Вклад праці – величезний. Особовий склад "Бандури" – на високому художньому рівні. Голоси зливаються в приймну гармонію, видно, що вокалісти працюють над голосами. Цілість звучить дуже гарно як у виконанні пісень у супроводі бандури, так і під акомпанемент фортепіано чи а капела". Згодом, протягом року, "Бандура" об'їздила з концертами всю Польщу, пропагуючи з великим успіхом українське бандурне мистецтво.

А в наступні роки відбулись великі події в особистому житті п. Ольги – одруження з прекрасною людиною, великим і щирим українським патріотом Богданом Поповичем, який є її вірним другом і помічником у всіх її фахових та громадських справах. Вона стала щасливою матір'ю трьох дітей і, не зважаючи на родинні обов'язки, продовжує активно займатись улюбленою справою.

У зв'язку з постановням незалежної Української держави з'являються нові реалії, відчуття, можливості і перспективи. Пані Оля Попович виступає як активний громадський діяч, опиняється у вирі нових подій – світових З'їздів перемишлян та міжнародної наукової конференції під назвою "Перемишль і перемиська земля протягом віків" (1994 р.), міжнародного З'їзду гімназистів з нагоди святкування 100-річчя українських чоловічої і дівочої гімназій в Перемишлі (1995 р.). Вона активно працює в керівних органах УСКТ і Українського народного дому в Перемишлі, їй належить організація і мистецьке оформлення українських культурно-суспільних урочистостей у місті. Вона – організатор і безпосередній учасник фестивалів "Дні бандурної музики" (1994, 1996, 1998 рр.). До речі, у 1996 р. це свято набуло статусу міжнародного і отримало ім'я Гната Хоткевича, визнаного маестро-виконавця, педагога та пропагандиста надбань кобзарського мистецтва України. В рамках "Днів..." відбувся нау-

ковий симпозиум, де Ольга Попович зробила доповідь на тему "Бандурні традиції в Перемишлі". Вона є також організатором щорічних літніх курсів гри на бандурі у Перемишлі, на які для вивчення гри на бандурі з'їжджаються українські діти з різних регіонів Польщі. До викладацького складу п. О. Попович залучає провідних спеціалістів з України та Польщі – бандуристів, істориків, теоретиків-музикознавців.

Ще одна важлива артистична акція, яка систематично відбувається в Перемишлі завдяки ініціативі цієї дивовижної жінки – Міжнародні курси вокальної інтерпретації, директором яких вона є. Заняття веде професор Христіан Ельснер з Дрездену. На курсах підвищують свою вокальну майстерність співаки з України, Польщі, Литви, Німеччини та інших країн.

Заснувавши у 1998 р. нове товариство у рідному місті "Перемиський центр культурних ініціатив" "Митуса" і очоливши його, Ольга Попович поставила перед ним мету: розвивати професійну музичну діяльність. Під його опікою продовжують працювати жіночий хор "Намисто" (теж під керівництвом О. Попович), а також відомий вокально-інструментальний ансамбль "Бандура". Останній гастролює по Україні (у жовтні 1998 р. дав два концерти в рамках телевізійного фестивалю "Горицвіт" у Львові, а в січні-лютому 1999 р. брав участь у Фестивалі польської культури в Україні (Львів). Здійснив концертне турне (10 концертів) у США і Канаді, у жовтні 1999 р. виступив з трьома концертами в Австрії і Німеччині (Відень, Мюнхен). Крім того, названі колективи записали у 1999 р. свої аудіо касети: хор "Намисто" – колядки і щедрівки під назвою "Бог ся рождає", ансамбль "Бандура" – аудіо касету "З далекого краю".



Ансамбль "Бандура"

Перемиський центр культурних ініціатив "Митуса" також розвиває наукову діяльність. У грудні 1999 р. він провів науковий симпозиум "На пограниччі культур", а також міжнародний фестиваль "Презентації культур пограниччя". А ще раніше, у липні 1999 р., відбулись Міжнародні курси вокальної інтерпретації, у програму яких увійшов концерт української вокальної музики, в тому числі і мій авторський 1-й відділ був складений з моїх романсів на вірші О. Олеся, І. Франка та Лесі Українки. Їх чудово виконували випускники Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові та згаданих Міжнародних перемиських курсів, солісти Вроцлавської опери Наталія Ковальова та Тарас Іванів у супроводі львівської піаністки Олександри Юрченко, за що я їм дуже вдячна, а також натхненниці і організаторці даної імпрези – п. Ользі Попович. До речі, я з нею вперше познайомилася під час Перемиського З'їзду 1994 р. після концерту в Народному домі, де вона виступала не лише у складі свого ансамблю "Бандура", але і як солістка-виконавиця українських романсів. Останні її артистичні здобутки в цьому напрямі – це виконання сольних партій у творах великих форм: кантатно-ораторіального жанру західноєвропейських композиторів-класиків – В.А. Моцарта, Дж.Б. Перголезі, А. Вівальді та ін.

І ще одна галузь її діяльності – науково-дослідна праця, що теж пов'язана з Перемишлем. Нещодавно вона завершила написання кандидатської дисертації, де вперше у вітчизняному музикознавстві піднята проблема реконструкції і висвітлення українського музичного життя Перемишля в 1919-1999 рр. Дисертація Ольги Попович успішно пройшла апробацію на відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М. Рильського Національної Академії Наук України і прийнята Вченою Радою цього ж інституту до захисту.

Отже, її різнобічна (артистична, педагогічна, наукова і громадська) багатопланова плідна діяльність на ниві українського музичного мистецтва і його пропаганди у світі, зігріта щирою любов'ю до України і бажанням зробити якомога більший особистий внесок у широке її визнання, свідчить про небуденність таланту, цілеспрямованість і незламність волі пані Ольги Попович. То ж нехай надалі дзвінко лунають її пісні, множаться успіхи і добрі справи!

Богдана ФІЛЬЦ,
кандидат мистецтвознавства,
Заслужений діяч мистецтв України

Київ

ДОЛЯ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ ІЗ ЗАКЕРЗОННЯ

Соціально-психологічна адаптація на Тернопіллі у 1944-1947 роках

Термін "Закерзоння" вживається для позначення українських земель на захід від так званої "лінії Керзона" – умовного східного кордону Польщі, що був прийнятий 6 грудня 1919 року в Парижі Найвищою Радою держав Антанти. Лінія проходила від Гродно на Ялівку, Немирів, Брест-Литовськ, Дорогуськ-Устилуг, на схід від Грубешова через Крилів, далі західніше Рави-Руської і на схід від Перемишля до Карпат. Власне назва пішла від імені міністра закордонних справ Великобританії Дж. -Н. Керзона, що запропонував більшовикам припинити наступ Червоної Армії на цій лінії. Слід зазначити, що "лінія Керзона" не відповідала етнічним кордонам Польщі, в яку потрапили такі українські етнічні землі як Надсяння, Підляшшя, Холмщина, Лемківщина.

Згідно Угоди від 9 вересня 1944 року між урядом Української Радянської Соціалістичної Республіки і Польським Комітетом Національного Визволення був розпочатий процес "евакуації" українського населення з території Польщі і польських громадян з території УРСР. Переселення українців відбувалося в два етапи: спочатку відносно добровільно переселялись ті, хто не мав ще втрачати на рідній землі, або хто сподівався в Україні нарешті захити спокійно, не боячись за своє життя й майно, що постійно перебувало під загрозою бути знищеним польськими бандформуваннями. З 1945 року розпочався другий етап виселення – примусова "евакуація". Саме людей, переселених на територію УРСР із Польщі у 1944-1946 рр. ми розуміємо під терміном "переселенці".

"Евакуйованих" розселяли по всій Україні, проте більшість їх висловлювала бажання оселитись у західній її частині. Умови адаптації на Сході і Півдні України були набагато важчими, ніж на Заході, оскільки вся земля перебувала в колгоспній власності. Жителі гористої частини Закерзоння не могли прижитись у сухому кліматі степових районів. Важливою залишалась і проблема мови, позаяк офіційні власті здебільшого вживали російську, а говірка місцевого населення відрізнялася від говірки закерзонців, що різко виділяло їх на загальному фоні. Здесятковані голодом тридцять третього, масовими розстрілами і вивезеннями до Сибіру "куркулів" та середняків-"підкуркулників", із поспіль колективізованим на злами 20-30-х років майном та землею, пограбовані як вермахтом, так і Червоною Армією за час війни, селяни Наддніпрянської України з заздрістю ставились до переселенців, яким інколи вдавалося провезти на місце нового проживання корову, пару овець, кролів чи домашню птицю. За тодішніми мірками це була нечувана розкіш. А якщо врахувати, що їм "невідомо за що" видавали в Україні по кілька центнерів зерна та картоплі, і це на фоні страхітливого загального зuboжіння, – то ворожість автохтонів була цілком зрозумілою. Окрім того, закерзонців часто не визнавали за українців і називали поляками.

Найбільш чисельний потік переселенців у східні області був у 1944-1945 роках. Люди їхали саме в Східну Україну, оскільки домінуючим у питанні вирішення нового місця поселення було прагнення якнайдалі втекти від польського терору. З іншої сторони це зумовлено тим, що серед радянських агітаторів, які працювали на Закерзонні, було

багато вихідців із Східної України, які рекомендували для поселення свою батьківщину. Та й українське керівництво не дуже хотіло підкидати дрівець у вогонь Західної України, що й так повсюдно горіла вогнем народного повстання. Поселення у східних та центральних областях рекомендувалося й інструкцією командування УПА повстанцям і підпіллю ОУН у Закерзонні у зв'язку з виселенням українців.

До кожної великої групи переселенців рекомендувалось призначити кількох членів ОУН. Глибоко законспірованим підпіллям заборонялося створювати організаційну сітку для запобігання їх дочасного викриття. В об'єднанні цих членів ОУН входила "духовно-політична опіка над виселеними, вивчення місцевості й встановлення в неї і перебування до часу, коли буде зміна обставин та необхідно буде повести на місцях народ"¹.

Умови поселення закерзонців були дуже важкими. Досить часто їм доводилося жити в тісних хатинах разом з місцевими, у зруйнованих війною будівлях чи навіть у землянках. Скажімо, в січні 1945 року в село Червоної Ранок Дніпропетровської області прибули близько двадцяти сімей із села Лукове Лівського повіту Львівського воєводства. Людей розподілили по хатах місцевих колгоспників, хоча там в переважній більшості й так було тісно. Частина людей була змушена жити у конюшнях та інших господарських приміщеннях. Збудувати власні глиняні хати переселенці з Лукового просто не вміли, оскільки хати на Лемківщині будують з дерева, якого на Дніпропетровщині обмаль. А як виводити стіни із глини на зразок загальноприйнятої в Наддніпрянській чи Східній Україні протягом п'яти останніх тисячоліть Шевченкової хати – ніхто не знав.

Ранньою весною всіх переселенців у примусовому порядку записали до колгоспу. Люди з ранку до ночі працювали на колгоспних ланах, а на обробіток тих кількох сотих городу, що виділили замість землі, покинутої у Польщі, залишалася тільки ніч. Літо видалось спекотним і всі посіви вигоріли ще в червні, а картоплі восени накопали менше, ніж посадили. Через незвичний спекотний клімат, відсутність питної води (вода сільських колодязів годилася лише на господарські потреби, оскільки була солончакною, а питну носили з трикілометрової віддалі) та важку фізичну роботу люди почали хворіти, зросла смертність немовлят і дітей. Багато закерзонців захворіли на малярію, до якої не мали імунітету, а лікарська допомога була майже відсутньою. За літо колгоспної праці люди отримали по десятку кілограм зерна. На трудодень нараховувалося всього по 300-500 грам.

У 1946 році до вказаних негараздів додалося ще одне страшне лихо – голод. Рік у південних областях був неурожайний, та сотень тисяч смертей можна було б уникнути, якби не продумана й цілеспрямована політика хлібозаготівель, що велася на Україні. Зерно "вибивали" будь-якими методами, не зважаючи на те, що без шансу на існування залишаються ті, хто ще рік тому захищав країну на фронтах Великої Вітчизняної війни. Місцеві люди гинули тисячами, а що могли вдіяти ті, хто зовсім недавно був висаджений у степу з мізерним майном та евакуаційним листом, що мав замінити і продукти харчування, залишені в Польщі, і худобу, і все інше добро. В умовах суцільної колективізації та тотальних хлібозаготівель марно було сподіватись отримати

земельний наділ та все те зерно, картоплю, сіно та інше, що було записано в евакуалісті. Тому голод вдарив по переселенцях у першу чергу. Рятуючи власне життя, втрачаючи та обмінюючи на хліб останні пожитки, на поїздах чи возами, запряженими ще не "усуспільненими" конями й коровами, потяглися закерзонці на захід. Юридично це був злочин, за який людей або примусово повертали на місце офіційної приписки, або разом з іншими "антирадянськими елементами" етапували до Сибіру. Оскільки переселенці масово тікали із східних теренів України, то 3 жовтні 1945 року нарком внутрішніх справ УРСР В. Рясний видав наказ №00172 "Про запобігання самовільних переїздів господарств евакуйованого з Польщі українського населення", що мав спинити цей потік. А постановою РНК УРСР і ЦК КП(б)У №1674 від 16 жовтня 1945 року всіх секретарів облвиконкомів та обкомів партії попереджалося, що в разі видачі ними дозволів на переїзд у Західну Україну сім'ям українців, евакуйованих із Польщі в східні області, їх чекає суворе покарання.

На Західній Україні життя було трохи легшим. Переселенська говірка не так виділялась, та й поляками лемків чи холмщаків ніхто не вважав. Місцеві люди ще не були до кінця обдерті радянською владою і на їх фоні закерзонці виглядали радше бідними, ніж багатими. Щодо земельної проблеми, то для післявоєнного західного регіону ще було характерне одноосібне господарство, хоча у приміських селах колгоспи були організовані мало не з приходом Радянської Армії. Колективізація йшла досить повільними темпами, і на жовтень 1948 року в Тернопільській області було лише 462 колгоспи, які об'єднували 56046 селянських господарств, що складало 21,4% від загальної кількості селянських господарств.

Саме сюди, у Тернопільську область, був спрямований значний потік переселенців. Згідно з постановою РНК Української РСР і ЦК КП(б)У від 15 грудня 1944 року в нашу область для розселення було спрямовано 1298 сімейств (5116 чоловік) із Закерзоння. З них 650 сімей чоловік (2600 осіб) мало прибути залізницею і 650 сімей (2616 осіб) – гужовим транспортом.¹ Проте важко уявити собі, що зимою хтось погодиться з власної волі їхати сьами зі своєю сім'єю, везучи з собою весь домашній скарб та ведучи худобу, сотні кілометрів через ліси та гори, де вистачало людей, ласих до чужого добра. Зброї ж по війні було вдосталь.

В 1945 році потік переселенців різко зростає. Згідно з постановою РНК УРСР і ЦК КП(б)У №683 від 5 травня 1945 року в західні області України було спрямовано 30000 сімей (110 000 чоловік) евакуйованих з території Закерзоння українців. З шести приєднаних до УРСР у 1939 році областей (Львівська, Волинська, Дрогобицька, Тернопільська, Рівненська та Станіславська) у Тернопільську спрямовувалося найбільше – 15000 сімей (54 800 чоловік). Пізніше кількість переселенців зростає. Станом на 25 травня 1946 року в нашій області налічувалося 30158 сімей закерзонців (123667 чоловік), а у серпні 1946 року їх було вже більше 38000 сімей (160000 чоловік). Загалом до Тернопільської області за час переселення в'їхало 173360 осіб. До цієї цифри ще слід додати тисячі закерзонців, що були виселені на Східну Україну й самовільно перекочували у західні області, в тому числі й у Тернопільську. За цими скупими цифрами статистики стоїть доля сотень тисяч осіб, які волею радянського та польського керівництв були зірвані із рідних місць та вивезені невідомо куди. В абсолютній більшості силою зброї вигнані з рідної хати, люди, в кращому разі, мали кілька годин на те, щоб зібрати все, що було нажите довгими роками праці.

Комуністичних можновладців хвилювало, що інформація про те, у який спосіб і якими методами проводиться "евакуація" та який її справжній обсяг може поширитися серед населення. Тому в усі області України, в тому числі й Тернопільську, керівникам відділів при виконкомах облрад в справах евакуації і розселення українського і польського населення був розісланий такий циркуляр: "Відповідно пункту №145 Додатків до Інструкції щодо ведення секретних і мобілізаційних робіт і діловиробництва в установах і підприємствах, затвердженого постановою РНК СРСР №1-1/с.с. від 2 січня 1940 року, всю переписку, що відкриває загальний об'єм розселення в Вашій області евакуйованого з території Польщі українського населення, а також переписку, що відкриває загальний об'єм евакуації польського населення й переселенців із Польщі, яким доводилося проходити перевірку на фільтраційних пунктах НКВС, яка нерідко закінчувалася поселенням не в новій батьківщині, а в лісах Печори чи Забайкалля. Окрім того такі переселенці-"репатрійовані" підлягали військовій службі нарівні з громадянами СРСР і одразу із фільтраційних пунктів відправлялись на фронт. А загалом мобілізація на Закерзонні проводилася в тих же масштабах, що й по всій Україні. Тільки з Томашівського повіту було призвано в армію у вересні 1944 року 1635 чоловік. Багато з них загинуло й переселення їхніх сімей було ще важчим."

Після зайняття Червоною Армією країн Східної Європи на територію УРСР пішов потік репатріантів, тобто колишніх громадян СРСР, які з тих чи інших причин опинилися в Європі. Досить часто до цієї категорії зараховували й переселенців із Польщі, яким доводилося проходити перевірку на фільтраційних пунктах НКВС, яка нерідко закінчувалася поселенням не в новій батьківщині, а в лісах Печори чи Забайкалля. Окрім того такі переселенці-"репатрійовані" підлягали військовій службі нарівні з громадянами СРСР і одразу із фільтраційних пунктів відправлялись на фронт. А загалом мобілізація на Закерзонні проводилася в тих же масштабах, що й по всій Україні. Тільки з Томашівського повіту було призвано в армію у вересні 1944 року 1635 чоловік. Багато з них загинуло й переселення їхніх сімей було ще важчим.

Офіційно уряд УРСР дбав про "добровільних" переселенців, було прийнято кілька програмних документів, що мали сприяти швидкій адаптації нових громадян УРСР. 5 травня 1945 року була прийнята постанова РНК УРСР і ЦК КП(б)У "Про розселення і господарське влаштування в західних областях УРСР 30000 сімей українського населення, евакуйованого з Польщі". 3 жовтня 1945 року прийнято постанову РНК УРСР і ЦК КП(б)У №1620-118 "Про невідкладні заходи по господарчому влаштуванню українського населення, що прибуло з Польщі на територію УРСР і роботі серед нього"; 1 квітня 1947 року – постанова РНК і ЦК КП(б)У №33-2с.с. від "Про стан взаємних розрахунків з переселенцями з Польщі, що прибули в УРСР" та інші.

Але багато із запланованих заходів так і залишилося на папері, і про справжній стан справ на Україні вцілому і на Тернопіллі, зокрема, промовисто свідчать документи архівів та свідчення людей, які самі були виселені у 1944-1947 роках.

Відповідно до постанови №1620-118 РНК УРСР і ЦК КП(б)У від 3 жовтня 1945 року "Про невідкладні заходи по господарчому влаштуванню українського населення, що прибуло з Польщі на територію УРСР, і роботі серед нього" місцеві органи влади було зобов'язано провести ряд заходів, що мали сприяти економічній, соціальній та психологічній адаптації переселенців із Польщі.

Справами переселенців мали займатися чиновники управління у справах евакуації українського і польського населення при РНК (пізніше Рада Міністрів), відділи якого були створені в кожній області при виконкомах Рад депутатів трудящих. Відповідні працівники мали зустрічати прибуваючі ешелони, допомагати прибулим у розвантаженні майна, пропонувати варіанти місць нового поселення, надавати транспорт для перевезен-

ня пожитків і худоби та робити все те, що мали б виконувати аналогічні служби. Насправді ж переселенців часто розвантажували просто неба на зруйнованих війною станціях або взагалі серед чистого поля. Люди повинні були самі ходити по довколишніх селах і шукати придатні на житло приміщення. Часто такі пошуки затягувались і сім'ї з малими дітьми тижнями перебували без даху над головою та без продуктів харчування. Це призвело до різкого зростання смертності.

Згідно з наведеною вище постановою, в строк до 1 листопада 1945 року переселенським сім'ям мали надати житлові та господарські приміщення, присадибні ділянки. Проте станом на 25 травня 1946 року з 30 158 сімейств, що прибули на Тернопілля, 372 сім'ї були влаштовані в колгоспах, 64 – на промислових підприємствах, 22977 – в одноосібних господарствах, а 6745 – не влаштовані взагалі.

Для забезпечення "евакуйованих" житлом планувалося використати будови колишніх колгоспів у німецьких колоніях. Проте часто ці будови займалися будь-якими господарськими організаціями чи колгоспами. Іншим джерелом, що мало забезпечити переселенців житлом, згідно згадуваної постанови, були фонди сільрад, колгоспів та інших організацій. Але на землі, де двічі прокотилися армії двох наймогутніших мілітарних держав вирував українсько-польський конфлікт та не стихали бої військ НКВС із формуваннями УПА – про існування такого фонду говорити не доводилося. Були ще будівлі поляків, що переселились у Польщу. В нашій області травень 1946 року було залишено на 34310 житлових будинків, проте 9253 з них потребували серйозного, а 4751 – капітального ремонту. Зрозуміло, що ремонт провадився засобами й силами переселенців, а не властей. Досить часто приїжджаючи до призначеного хутора чи подвір'я, закерзонці знаходили там порожнє місце – будівлі розбирали місцеві жителі для своїх потреб. Місцеві власті, звичайно ж, не завдавали собі клопоту стежити за їх збереженням. Куди простіше було зменшувати у звітах кількість залишених поляками будівель. Таким чином, переселенцям часто не було де жити. До того ж будівлі поляків часто займалися їхніми далекими родичами чи просто знайомими, яких доводилось якось чином переселяти. В результаті, на лемків чи холмщаків дивились як мало не на винуватців виселення поляків – ще один привід для ворожого ставлення автохтонів до закерзонців.

НК фінансів мав провести розрахунки за майно, залишене у Польщі, згідно евакуаційних описів. Проте до 25 травня 1946 року в нашій області не проводили розрахунку з жодною сім'єю, а обіцяну безповоротну державну допомогу не виплачували взагалі. На 1948 рік вона не була включена до системи бюджетних витрат. Таким чином, попри всі офіційні документи, люди були залишені напризволяще.

Зрозуміло, що переселенці намагалися шляхом підкупу уповноважених чи іншими методами підробити евакуаційні листи, щоб хоч трохи збільшити кількість ґрунтів та державної допомоги, яка завжди була меншою за вказані в документах цифри. Станом на 4 червня 1947 року у Тернопільській області виявлено підроблених евакуаційних листів на суму 686224 карбованці та 153 центнери хліба. Люди, що незаконним шляхом намагалися повернути своє законне майно, за вироком суду отримували тривалі строки ув'язнення як кримінальні злочинці. Це передбачалося постановою РНК і ЦК КП(б)У №33-2с.с. від 1. квітня 1947 року "Про стан взаємних розрахунків з переселенцями з Польщі, що прибули в УРСР".

Згідно з наведеним вище документом, для переселенців мали заготувати ліс, цвяхи, скло, цеглу, черепицю, скобяні

вироби, інші будівельні матеріали та побутові речі. Проте все це надавалося за відповідну оплату, яка часто була аж надто гіпертрофованою. Скажімо за один комплект білизни необхідно було заплатити 120 крб.

Передбачалося, що в І-й половині 1946 року для переселенців буде збудовано 33581 нових будинків. Проте цей план не стосувався Західної України, в тому числі й Тернопільської області. В нашому регіоні будувалося по кілька будинків на район або не будувалося взагалі.

У західних областях переселенцям мали надати земельні ділянки до 15 листопада 1945 року, а надалі забезпечувати землею не пізніше 10 днів по прибуттю. У Тернопільській області ділянка під індивідуальне господарство становила 7-10 га. Проте землі не завжди були належної якості. Земельна проблема не була вирішена Польщею до війни, і в Галичині відчувалася різка нестача ріллі. Землі ж поляків, що від'їжджали на Захід були високої якості, оскільки у переважній більшості були власністю нащадків старої шляхти та осадників 20-30-х років, які після парцеляції отримали далеко не найгірші ґрунти. Зрозуміло, що спраглий до землі місцевий господар поспішав самовільно обміняти свою ділянку на землю поляка, що виїхав. У результаті, щоб отримати обіцяну урядовою постановою землю, а не різні невгіддя, переселенцям доводилось звертатися по допомогу до офіційних властей. Проте навіть коли мало не силою зброя це вдавалося, то місцеві селяни могли й помститись, загнавши вночі у посіви худобу чи нашкодивши іншим шляхом. Таким чином переселенці поза власним бажанням інколи ставали майже ворогами автохтонів.

Ґрунти здебільшого надавались у розмірах, що були меншими за означені в евакуаційних листах. Скажімо, в Чортківському районі станом на 1 червня 1948 року перебувало 1186 сімей переселенців (5203 чол.). 1145 господарств отримало 2262 гектарів землі, з якої на одну сім'ю в розрахунку припадає 1,97 гектара. У Микулинському районі було 1300 сімей переселенців (5104 чол.). 1215 господарств отримали 3709 га землі, що складає 3,05 га землі на сім'ю. У Терехівлянському районі було 1166 одноосібних переселенських господарств, кожне з яких отримало в середньому 2,82 га землі. Як мали люди не тільки прожити з такої мізерної кількості землі, а й платити величезні державні податки – невідомо. Радянська влада звільнила закерзонців від податків лише на 2 роки. Після їх закінчення оподаткування провадилось на загальноприйнятному рівні.

Згідно з документами, що знаходяться у Тернопільському архіві, на кінець 1948 року уряд повністю закінчив розрахунки з закерзонцями за залишене на території Польщі майно, посіви, зернові та овочеві культури. Переселенцям віддали все в тих же продуктах або в їх грошовому чи товарному еквіваленті.

Проте сумнівно, що в голодній, зруйнованій війною країні знайшлася така кількість "зайвих" продуктів харчування. Навряд чи поляки могли залишити після себе надто багато, хоча навіть у тих, що виїжджали, чиновники нерідко намагалися стягнути податки за роки війни. Це суперечило укладеним міжурядовим радянсько-польським угодам, згідно з якими всі борги тим, хто евакуювався в Польщу, списувалися. Зерно й худобу силою забирали офіційні власті навіть із залізничних вагонів. За час війни урядові склади в Західній Україні були зруйновані, нових у потрібній кількості збудувати не встигли. Відповідно реквізоване у населення зерно, картопля та ін. псувалось і нищилось. У колгоспі ім. Чапаєва с. Слоут Глухівського району Сумської області переселенцям відмовили видати на зиму картоплю. Всі вирощені коренеплоди були закладені в кагати без будь-якого утеплення. В результаті до весни вся кар-

топля успішно спочатку промерзла, а потім згнила. І вже тоді правління колгоспу дозволило розбирати кагати й споживати те, що ще не надто нагадує перегній. Керівництво району знало про такий спосіб зберігання продукції й жодних дій не застосовувало і винних до відповідальності не притягувало.

Щодо звітів, то виникає сумнів, чи дійсно була виділена така велика кількість грошей зерна та інших продуктів, чи це лише стандартна радянська статистика, де значна частина даних "дотягується" до необхідного рівня. А коли все ж таки продукти й гроші були знайдені й виділені, то це ще не означає, що вони дійшли до переселенців, а не були привласнені радянськими чиновниками. Як свідчать документи, випадки злочинних дій місцевого керівництва щодо переселенців не були рідкістю. Зерно, предмети першої необхідності, будівельні матеріали, призначені закерзонцям уже й так в обмеженій кількості, перепродувалися на ринку партійними функціонерами з метою особистої наживи. Всі опитані автором переселенці одноставно твердять, що відшкодування велося в кількості набагато меншій, ніж це вказувалося в евакуаційних листах.

Переселенцям мали допомогти організувати колгоспи. Чи хочуть цього переселенці, – таке питання, зрозуміло, нікого не цікавило. Самі переселенці дуже прохолодно ставились до ідеї колективної праці, вона була чужою й незрозумілою для них, як і для всіх жителів Західної України. На 1 червня 1948 року в Чортківському районі з 1186 сімей в колгоспи вступило лише 43 сім'ї, в Скала-Подільському – 15 сімей з 671, в Микулинецькому – 57 з 1300. Запис переселенців у колгосп, як і більшості місцевих селян, відбувався за досить стандартним сценарієм. Спочатку ходили районні уповноважені з місцевими активістами та новоспеченими колгоспниками і агітували вступати в колгосп, а для цього було необхідним усунювати своє майно, то кількість бажаючих була дуже обмеженою. Тоді починалися залякування. "Активісти" з власної ініціативи могли розібрати й перенести в колгосп господарські будівлі, або ж просто знищити їх. Якщо й це не допомагало – вдавалися до звичайних побойів. Останній аргумент, як правило, був найбільш дієвий і до найвпертіших. Окрім того, як вже згадувалося, витримувати податковий прес було просто нереально.

Оплата колгоспної праці була надзвичайно низька – люди заробляли за рік 30-50 кг зерна та 40-50 крб. Саме в колгоспах, утворених закерзонцями, МТС були зобов'язані проводити оранку в першу чергу. Якщо ж врахувати, що станом на 5 жовтня 1948 року на 1 267 281 гектар колективізованої землі у Тернопільській області припадало лише 103 трактори, то така увага влади до переселенських колгоспів, з однієї сторони, викликала закономірну неприязнь місцевого населення, а з іншої – стимулювала вступати до колгоспів тих переселенців, які часто взагалі не мали чим орати.

У ІV кварталі 1945 року для переселенців повинно було бути заготовлено 4000 возів, 4000 шт. упряжі, на 329000 крб. пічного лиття, велика кількість солі, сірників, мила та інших товарів першої необхідності. Зокрема, новим жителям Тернопільської області планувалося продати 104,76 тон солі, 109 ящиків сірників, 29,1 тон мила, 145,5 тон солярки, 23 тисячі тарілок, 46 тисяч ложок. Усі перелічені вище товари були гостродефіцитними і, за свідченням очевидців цих подій, їх треба було купувати втридорога за власні кошти на "чорному" ринку. Ніяких спеціальних магазинів, чи відділів в окремих магазинах, в яких означені товари продавалися б тільки переселенцям, не існувало.

Колгоспам та одноосібним господарствам мало бути продано 10350 молодих теличок для ліквідації "безкоровності". Для прикладу, на 1 жовтня 1948 року у Тербов-

лянському районі на 219 одноосібних господарств, що не змогли привезти корів, не було продано жодної із запланованих для цієї мети теличок. У Микулинецькому районі станом на 1 липня 1948 року 58 "безкоровним" господарствам переселенців теж не продали жодної корови. Аналогічною була ситуація й у інших районах області. Та й звідки мала взятись ця худоба, якщо у східних областях чисельність поголів'я в часи війни різко впала, а під час голоду 1946-1947 рр. скотилася на рівень, який міг бути хіба кілька століть тому. Не набагато кращою була ситуація з кількістю худоби й у автохтонів західних областей.

Багато переселенців були неписьменними, тож до 15 жовтня 1945 року мав бути проведений перепис дітей для охоплення їх навчанням. До 1 листопада цього ж року місцеві органи влади зобов'язані зробити перепис неписьменного дорослого населення і запровадити його освіту; додатково видати для переселенців 410000 шкільних підручників; ввести в дію курси трактористів, бригадирів, ветфельдшерів, садівників та бджільників. Але й цей пункт постанови надовго залишався декларацією. Для прикладу, у Микулинецькому районі станом на 1 липня 1948 року із 105 неграмотних закерзонців навчалось лише 30. Схожою була ситуація і в східних областях. Наприклад, в Ровеньківському районі Ворошиловградської області з 161 дитини шкільного віку навчанням були охоплені лише 47, забезпечення зошитами й підручниками було недостатнє. Та й яке могло бути навчання, якщо дітям часто не було що їсти, де жити, у що одягнутися. Зимою до школи просто не ходили, бо часто на сім'ю була 1-2 пари чобіт, як у часи кріпацтва.

Виконкомам облард і райрад, обкомам і райкомам КП(б)У рекомендувалося "сміливіше висувати з числа активних і тих, які виправдали себе в роботі переселенців на керівну роботу в колгоспах – головами колгоспів, заступниками голів, бригадирами, ланковими, а також на керівну роботу в органах радянської влади"³. Але й ця частина постанови, що мала б зробити переселенців вірними радянській владі та до кінця адаптувати їх в нових умовах, виконувалася не надто активно. На 1 червня 1948 року з 1925 закерзонців у Новоселицькому районі було лише 1 землевпорядник, 2 педагоги та два завклуби, у Микулинецькому районі – 1 голова сільради, 3 заступники голів сільрад, 1 голова і 3 члени правління колгоспу, 2 ланкових, 4 педагоги, 5 бухгалтерів з 5104 чоловік. Проте після відповідного "заохочення" зі сторони партійного керівництва робота в цій галузі потроху налагоджувалася. Якщо у Монастирському районі на 1 липня 1948 року було 4 голови сільрад із закерзонців, то на 1 жовтня цього ж року їх було вже 5. Кількість голів колгоспів, що були вихідцями із Лемківщини, Холмщини чи інших земель за лінією Керзона зросла з одного до двох, заступників – з 4 до 7, членів правління колгоспів – з 22 до 23, членів ревізійних комісій – з 12 до 16, бригадирів – з 7 до 10, завклубів – з 7 до 10, ланкових – з 16 до 21, завгоспів у колгоспах – з 3 до 6, кількість бухгалтерів зменшилася з 11 до 5.

Задля соціального забезпечення органи радянської влади були зобов'язані зробити перепис пенсіонерів, інвалідів та багатодітних сімей з метою надання їм пільг та урядових нагород. Слід зробити зауваження, що пенсій тоді не було, а пільги були до смішного мізерними. Щодо нагород, то практично на сто відсотків це були медалі "Мати-героїня" та грамоти багатодітними, яких серед переселенців було дуже багато. Статистика цього роду була дуже приблизною, а цифри часто визначались "на око". Скажімо, в Бережанському районі на 1 червня 1948 року з 1748 сімей переселенців багатодітними зарахували лише 201, до нагороди представили 35 матерів, а вручили їх лише п'ятьом; на 1268 переселенських сімей Мо-

настириського району в липні 1948 року багатодітних було нараховано тільки 100, а нагороди було вручено лише 28 матерям. Зрідка видавалась мінімальна матеріальна допомога.

Згідно цієї ж постанови мала вестись широка пропагандистська робота серед молоді та дорослого населення. У Тернопільській області райкомами КП(б)У виділено 1350 агітаторів. Окрім цього додатково виділялося 2000 загальнодержавних газет, велика кількість обласної преси. Газети, від центральних до районних, отримали завдання популяризувати передовиків виробництва з-поміж переселенців. Таке ж завдання ставилось і перед облрадіокомітетами. Як свідчить лист керуючого Управлінням при РНК УРСР у справах евакуації та розселення українського і польського населення І. Русецького до керівника групи розселення при виконкомі Тернопільської обласної ради А. Шерстюка, така популяризація практично не провадилася, як не організувалося і вдячних листів переселенців на ім'я уряду УРСР.

Закінчувалась постанова №1620-118 досить типовим для тих часів наказом: боротись із куркулями та іншими антирадянськими елементами; не допускати переїзду евакуйованих з місця приписки, а в разі такого – повертати на попереднє місце проживання. Ця частина постанови виконувалася особливо успішно: за період 1944-1948 років з України було вислано 131935 чоловік.

Цей документ (постанову №1620-118) підписав Голова РНК УРСР М. Хрущов та Секретар ЦК КП(б)У Д. Коротченко.

Справді, плани були дуже хороші, але про рівень їх виконання можна судити за таким фактом: оскільки багато переселенців у Тернопільській області отримало землю після весняного посіву і не встигло посіяти, то виконком облради прийняв рішення змусити місцевих селян допомогти переселенцям картоплею, просом та гречкою для посіву на умовах позики до збору врожаю. Таким чином держава перекидала взяті на себе зобов'язання на місцеве населення, що прямо вказується в документі: "Цим самим ми в значній мірі звільнимо себе від надання державної допомоги як продовольчої, так і для посіву переселенцям 1946-1947 рр.". Якщо врахувати, що ця постанова була прийнята 29 червня 1946 року, коли посівні роботи проводити було вже надто пізно, то стає зрозумілою глибина турботи влади про евакуйованих⁴. Зрозуміло й те, що автохтонам навряд чи сподобалась нова примусова позика. А групи реверанси влади щодо своєрідної реклами переселенців по радіомовленню і в пресі, першочергова підтримка переселенських колгоспів та допомога евакуйованим за рахунок місцевого населення викликали зрозумілу неприязнь автохтонів до переселенців.

Загалом же розрахунки за залишене у Польщі майно йшли вкрай повільно, про що свідчить Постанова № 33-2сс. Ради Міністрів від 18 лютого 1947 року "Про стан взаємних розрахунків з переселенцями з Польщі, що прибули в УРСР". Переселення було закінчене в ІV кварталі 1946 року і ця Постанова зобов'язувала:

1) до 1 червня 1947 року закінчити взаєморозрахунки за посіви і здані продукти;

2) зерно й сіно повернути людям до 1 червня 1947 року, а картоплю й грубі корми – до 1 листопада 1947 року;

3) до 1 червня 1947 року надати переселенцям житлові й господарські приміщення;

4) з 1 квітня 1947 року припинити прийом заяв про втрату документів-описів майна, залишеного у Польщі.

Останній пункт був особливо болісним для переселенців, оскільки значна їх частина не встигла через репресивні дії радянських чи польських військових зроби-

ти описи свого майна і посівів у Польщі та зареєструвати їх у встановленому порядку. Багато евакуйованих втратили такі документи в дорозі під час грабунків поїздів аківцями чи солдатами Армії Людової і не тільки ними. Ешелони майже не охоронялися і цим користались усі: від місцевого населення – до дезертирів з діючої армії. А статистика такого роду була невтішною. Згідно звіту про розрахунки з прибулими з Польщі господарствами, за майно, залишене в місцях попереднього мешкання, по Тернопільській області станом на 1 травня 1947 року із прибулих 34117 господарств описи для розрахунку пред'явили лише 29886 господарств на суму 173726 карбованців. Розрахунки були проведені з 29540 господарствами на суму 158209 крб. (в тому числі натурою 68070, грішми – 90139). Розрахунки відкладено до надання переселенцям житла – 4130 господарств на суму 19345 крб. Всім решта компенсація виплачувалася в мінімальному обсязі. Загалом же будь-які розрахунки з переселенцями припинялись 15 грудня 1947 року згідно із Постановою Ради Міністрів УРСР № 2276-161сс. від 4 грудня 1947 року. Часто люди пробували тікати назад у Польщу, на місце колишнього проживання – як правило такі подорожі завершувалися примусовим поверненням до місця нового поселення. Скажімо, за період з 29 квітня до 11 травня при спробі переходу границі було затримано 526 чоловік, що були переселені на Тернопілля.

Загалом можна зробити висновок, що життя закерзонців у новій батьківщині було зовсім не таким безхмарним та "райським", як це планувалося у постановах РНК і ЦК КП(б)У. Люди ще десятиліттями відчували себе матеріально невлаштованими та психологічно чужими на новій землі.

Залишаються для переселенців проблеми й у сучасності. Хоча істориками беззаперечно доведено, що переселення мало характер депортації, уряд України не поспішає надати їм статус депортованих. Аналогічно гальмується прийняття Верховною Радою відповідного закону. Уродженцям Закерзоння навіть зараз не встановлено спрощеної процедури переходу через кордон. До цього ще слід додати й те, що з 1 січня 1998 року діють тільки закордонні паспорти нового зразка, купити які може далеко не кожен. У результаті переважна більшість депортованих не має можливості відвідати рідні місця, вкритися могилам предків. Молодь, яка мала б оберігати звичаї своєї етнічної групи не тільки не проживає на землях своїх дідів, а здебільшого навіть ніколи й не бачила їх. Проте маємо надію, що голос закерзонців буде почутий і держава обернеться лицем і до цієї групи своїх громадян.

¹ Інструкція командування УПА повстанцям і підпіллю ОУН у Закерзонні у зв'язку з виселенням українців// Депортації. Західні землі України кінця 30-х – початку 50-х рр. Документи, матеріали, спогади. У трьох томах, т.1. 1939-1945рр. – Львів, 1997. – С.557-558.

² ДАТО. – Фонд 1833р., опис 5с., спр.30, арк. 2-5.

³ ДАТО. – Фонд 1833р., опис 5с., спр.30, арк.118.

⁴ ДАТО. – Фонд 1833р., опис 5с., спр.44, арк.43.

⁵ ДАТО. – Фонд 1833р., опис 5с., спр.61, арк.2-5.

⁶ Білас І. Репресивно-каральна система в Україні. 1917-1953. Суспільно-політичний та історико-правовий аналіз. У 2 кн. – Київ, 1994.

⁷ Сергійчук В. Трагедія українців Польщі. – Тернопіль, 1997. – С.342.

Володимир КІЦАК

Тернопіль

“... ЛЮДИНА ПОВИННА ЗНАТИ Й ШАНУВАТИ СВОЮ КУЛЬТУРУ”

Молода диригентка і виконавиця з Канади Оксана Родак вже третій рік живе в Україні. Свого часу, у 1991 році, по закінченню студій на музичному факультеті Торонтського університету та в Торонтській королівській консерваторії вона стажувалася у Київській консерваторії (по класу бандури та хорового диригування). Повернувшись в Україну у 1998 році, у Києві, при Міжнародній організації “Жіноча громада”, вона створила дитячий хор “Перлина”, який успішно виступає на різних київських імпрезах.

– У Тебе в родині хтось займався музикою?

– Професійно – ні. Але і мама і тато люблять співати, свого часу брали участь у церковному хорі. Мама непогано грає на фортепіано. Коли одного разу на репетицію хору не прийшов диригент, її як єдину в колективі, що мала хоч яку-небудь музичну освіту, попросили провести репетицію. Відтоді вона диригує цим хором – вже майже 10 років.

– То, можна сказати, мама справила найбільший вплив на Твій вибір фаху музиканта?

– Так. Окім диригентури, я від 4 років граю на фортепіано, займалася вокалом та грою на бандурі. Заняття музикою мені завжди давалися легко – я робила це залюбки.

– А коли у Тебе народилася ідея створити свій дитячий хор?

– Ця думка виникла задовго до приїзду в Україну. Це моя давня мрія

– Розкажи, будь-ласка про своє музичне навчання у Торонто і в Києві, про основні враження, досвід, який Ти винесла.

– Там, у Торонто, коли я вчилася в університеті, не було заздрості між студентами. Певно, що деяка доля її завжди є, але там я її фактично не відчувала. Ми завжди обмінювалися репертуаром, ідеями, досвідом, раділи успіхам одне одного. А тут трохи інакше, вірніше, зовсім навпаки.

Проте, і тут, і там мені щастило на вчителів, професорів, які поставили мене на правильний шлях.

– Що дають українські музичні вузи такого, чого немає у Торонто?

– Тут навчання музиці змалечку більш спеціалізоване. Є відбір дітей. У нас – інакше. Система навчання є приватною, і відбір здійснюється на пізніших етапах навчання – в університеті чи консерваторії. Тут більше індивідуальних занять. Наприклад, на уроці диригування у Торонто 20 душ стоїть навкруг викладача і диригує. І лише раз на семестр у студента є нагода продиригувати індивідуально під фортепіано, і то не більше п'яти хвилин.

Щось подібне – і з грою на бандурі, яка у нас побутує на аматорському рівні, і ні в університетах, ні в консерваторіях її фахово не вивчають, оскільки бандура не є канадським інструментом. У Києві ж я почала займатися бандурою професійно.

Ми з чоловіком давно хотіли приїхати в Україну, пожити тут декілька років, дізнатися більше про свою історію, культуру. Де в чому це є такою собі великою пригодою. Проте, в цілому я задоволена. Мені подобається ту-тешнє життя.

– А чим? Що Тебе найбільше в ньому приваблює?

– Спілкування між людьми. У Канаді пересічна людина може користуватися усіма мислимими й немислимими дивами техніки. Наприклад, по телефону можна розмовляти одночасно із трьома особами. Такі зручності, з одного боку, повинні були б полегшити життя – і, зрештою, полегшують його. З іншого боку, втрачається живий, безпосередній контакт між людьми.

В Канаді люди живуть далеко одне від одного. І, прийшовши додому, не виявляють особливого бажання спілкуватися з кимось іншим, “замикаючись” у своїй “фортеці”.

Тут я маю більше часу, щоб піти в гості, поспілкуватися з друзями, знайомими.

– А що хотілося б тут змінити, що Тобі не подобається?

– Прикро, що українці прагнуть в усьому наслідувати Захід: це стосується музики, мистецтва, одягу, харчування. І беруть, як правило, не найкраще. Чому так? Адже в Україні в різних галузях працюють непогані фахівці.

Цю тенденцію я спостерігаю і в дітях, які займаються у хорі: хочуть співати більше творів англійською мовою. Але, я вважаю, найперше людина повинна знати й шанувати своє – народні пісні, твори українських композиторів, – те, що є для неї основною поживою. А решта – як цукерки на додачу.

– Як часто хор виступає з концертами?

– 2-3 рази на півроку. Великою подією для нашого хору став виступ на сцені Оперного театру на Концерті майстрів з українського зарубіжжя 18 жовтня 1999 року. У квітні наступного року плануємо концерт, на якому з хором “Перлина” виступить Народний артист України Дмитро Гнатюк. Ще мені хотілося б організувати концерти в Чернігові та Каневі, щоб діти могли і виступити, й Україну подивитися (багато з них не були в Каневі).

Мені приємно, що у хорі між дітьми складаються гарні стосунки: старші



*Оксана Родак з хором “Перлина”.
Ведуча – Наталя Шокало*

допомагають молодшим, діти спілкуються між собою.

– Українською?

– Не завжди. Хоч у хорі є правило говорити лише українською. Зі мною вони говорять українською, бо знають, що розумію лише українську та англійську.

– Зважаючи на Твій з чоловіком досвід життя в Україні, скажи, будь-ласка, наскільки реальною та здійсненою є висловлена кимось із відомих в Україні людей ідея: якщо створити тут відповідні умови, молодь українського походження з-за кордону могла б їхати до України, жити й працювати тут.

– Я думаю, що таких людей було б небагато. Бо не кожен зважиться покинути комфортне життя, все, що він заробив, їхати туди, де є багато знаків питання.

– А у вас з чоловіком вони були?

– Так, були. Але не в чоловіка, а в мене. До приїзду в Україну я мала роботу в Канаді, більш-менш влаштоване життя. Та, зрештою, роботу завжди можна знайти.

Коли намагаєшся щось запропонувати, стикаєшся із таким ставленням до себе з боку тутешніх українців: ви, мовляв, приїхали сюди із ситого далека, думаєте, що розумніші і можете нас повчати. Проте ми нікого не хочемо повчати, ми можемо в деяких моментах підтримати, запропонувати досвід, який у всьому світі перевірений часом. Скористатися ним чи ні – це вже ваш вибір.

Розмову вела

Юлія ГОЖИК

БУТТЯ ЕТНІЧНОГО ДУХУ – ЕЛІНСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО

Схожість самотніх геніальностей – Сократ і Сковорода

В історії людства за всієї незліченної різноманітності її подій та людей, які творять ці події, що виникають та зникають у мороці часу, як яскраві зірки на небосхилі, як вогні фейерверку, є сталі, незгасні за значенням особистості. Враження від цих людей, яскравість їхніх образів не залежить від часу їх дії й творчості: вони характеризують безвічне у мареві плінного. До них належать давньогрецький мудрець Сократ і український мудрець Григорій Сковорода. Вони не тотожні в своїй творчості, але схожі в самотній геніальності.

Формування українського етносу і його культури відбувалося в сфері "тяжіння" еліно-грецької (Боспорське царство, Візантія) культурної парадигми з її "софійно-діалектичним, орієнтованим на "внутрішню" людину, екзистенційним менталітетом.

Починаючи з VII ст. до Різдва Христового, побережжя південної України й Криму було засіяне грецькими колоніями. Між приморськими грецькими містами-державами та протослов'янськими племенами в глибині країни існували торговельні і культурні зв'язки. Київська держава від свого зародження й ще задовго до своєї християнізації підтримувала різноманітні зносини з візантійським світом¹.

Зазначимо, що мірилом інтелектуальної досконалості IX-XII ст. в ойкумені був рівень Візантійської культури. Саме в часи прийняття християнства Київською Руссю Візантія переживала епоху так званого Македонського Відродження (IX-X ст.), пов'язаного з посиленням інтересу до античної спадщини. Не викликає сумніву думка А.К. та І.В. Бичка, що в ході активного діалогу міфо-епічного праукраїнського світобачення полян-русичів з візантійсько-християнським народжувалася оригінальна література, яка творчо засвоювала антично-елінську спадщину у власній слов'яномовній формі. Разом із тим українська культура засвоює екзистенційно-"софійні" доміанти античної діалектики, її особистісно-неформальний (іраціонально-містичний) дух, близький ментальним орієнтаціям полян-русичів².

Саме на цій підставі можна стверджувати про не випадковість "софійного" мислення Г.Сковороди, виразника могутності філософсько-ліричної думки нашого народу. Союз слова й мудрості, єдність любові до Логоса (філології) й любові до Софії (філософії) збагачують мислення й мову.

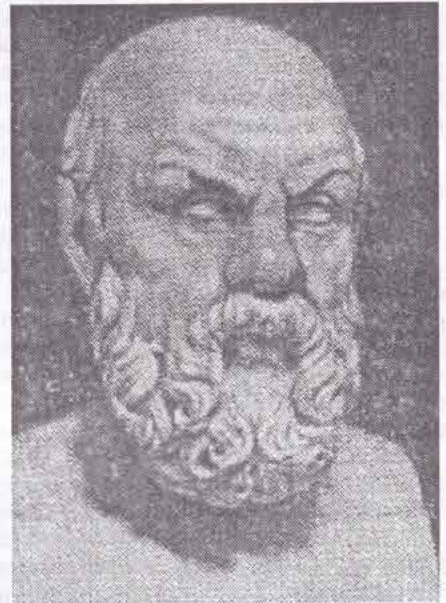
Цим уміло користуються як Сократ, так і Сковорода. Без єдності Логоса і Софії (слова і мудрості) література гу-

бить свою серйозність, стає беззмістовною, а філософія втрачає можливість опанувати серця людей.

Можна провести безліч паралелей співзвучності творчої спадщини давньогрецького й українського мислителів. Зокрема, улюбленим афоризмом як Сократа, так і Сковороди був вислів еллінської мудрості "Пізнай самого себе". В сократівському розумінні вміння філософствувати, розмірковувати не є привілеєм якої-небудь елітарної когорти людей, "торгівців мудрістю". Ця здатність потенційно закладена в кожній людині, оскільки кожен повинен навчитися володіти своїм розумом, своїм духом, щоб віднайти істину. Тому в результаті глибоких особистих роздумів Сократ і приходить до переконання: "Пізнай самого себе!".

З позицій цього афоризму багато разів перетлумачений міф про Едіпа має ще й таке пояснення: віра в божественного оракула, а не раціональне розуміння, нехай навіть і доброзвичайного чоловіка, врятують його самого і народ. Адже Едіп у своєму трагічному відкритті дізнається, що він убив батька і вступив у нечестивий шлюб із матір'ю. Але зі слів дельфійського оракула він це знав із самого початку, і до цього вела його доля, і звершення її вироку він повинен був чекати кожну хвилину. Тому злочин Едіпа – не у вбивстві батька й інцесті (зрештою, кожне вбивство є батьковбивство і кожний шлюб – інцест), а в іншому. З чистими думками й благородними намірами він прагне уникнути лиха, готовий до самопожертви: покинув дім, де виріс, і тих, кого вважав батьками, залишив наслідник трон, прирік себе на злигодні й поневіряння мандрівного життя. Едіп усе розумно розсудив, але він не знав тільки, що не знає самого себе, не знає навіть того, хто він і чиїх батьків син. Саме своє незнання осягає Едіп у трагічному дізнанні. Ось у чому полягала його загибель, його неправда, його гордіня. Він повинен був не намагатися обійти долю розумною і добродійною поведінкою, а повірити оракулу: тоді б він, зберігаючи чистоту, не скоїв би ні вбивства, ні інших злочинів. Потрібно було лише чистоти й віри, а він понадіявся на розум.

В українського філософа свій шлях до еллінського афоризму. В 1769 р., втретє, і тепер уже остаточно покинувши Харківський колегіум, "приховуючись від пересудів житейських і злословій духовенства"³, Сковорода знаходить притулок у десяти верстах від Харкова, на хуторі Гужва у свого товариша поміщика Земборського. Тут, огородивши спокій духу "безмовністю, несуетністю, безсторонністю"⁴, він пише свій перший



філософський твір "Наркіс". Античний міф про Наркіса (або Нарциса) філософ знав швидше за все за Овідієм, який виклав його в третій книзі "Метаморфоз". Не вдаючись у деталі міфу, зазначимо, що традиція зробила образ Наркіса символом самозакоханості й індивідуалізму.

Сковороду таке тлумачення не вдовольняє. Для нього Наркіс – це людина, яка не просто закохалась у "яку-небудь зовнішність", а яка здійснила сміливий, сповнений драматизму акт самопізнання, відкриття самого себе. "Образ Наркіса добровістить це: "Пізнай себе!" Неначебто сказав: чи хочеш бути задоволеним собою і закохатися в самого себе? Пізнай же себе! Випробуй себе міцно". Не може бути задоволеним собою той, хто не осягнув істину в самому собі. Істини цієї не треба боятися: "Не горить сіно, не торкаючись вогню". "Самолюбність" невіддільна від знання, від правди, від мудрості: "Видно, що любов є Софіїна дочка". Мудрість Наркіса, за Сковородою, в тому, що він не уподібнюється бездіяльному бурлаці, який шукає істину і втіху десь на стороні, "по пустим околицям", він шукає їх в самому собі, "в домі своєму"⁵.

Тому й фінал притчі у Сковороді інший, нетрадиційний. Його Наркіс, "весь, як лід, розтанувши від самолюбного полум'я, перетворюється в джерело", яке "випромінює промені світла, просвітлюючи, зігріваючи, омиваючи морок". Це зовсім не самозакоханий індивідуаліст, це – "орлине пташеня, орлиної матері фівайдської мудрості"⁶.

Генезис проблеми самопізнання приводить Сковороду до образу "тіні дуба". Вона – плоть людини, її "твер-

дий корпус", а саме дерево, сама людина – це прихована її сутність, розгадка якої і є пізнання. В "Наркісі" Сковорода прикладає свій "парадокс про тінь" до моральних проблем, причому не тільки в загально-філософському плані, але і в практичному, виховному аспекті. Йому важливо довести, що самопізнання передбачає самовиховання. Тобто це означає вміння кожної людини відокремлювати в собі "тінь" від сутності, головне, визначальне – від зовнішнього, несуттєвого, бачити за тим, що перебуває на поверхні, глибинний "образ і план".

Сократа також хвилює моральна проблематика. Його формула "пізнай самого себе" поза власне пізнавальним значенням має й етичну сторону, оскільки визнає за суб'єктом волю діяти відповідно свого розуміння й переконання. Для Сократа розумна поведінка є синонімом правдивої людської поведінки. "Хто розумний, той добрий" – така моральна максима давньогрецького мислителя. Розглядаючи моральність, добротність як певну установку розуму, Сократ протиставляє гедоністичному принципу "жити у згоді з природою" інший принцип – людина повинна жити у згоді з власною, тобто суспільною природою. Оскільки розум здатен керувати волею, оволодівати пристрастями й інстинктами, моральність (розумність, мудрість) визначається рівнем піднесення особистості над даною від народження "природною" первиною.

Специфічною особливістю етики українського філософа є те, що вона ґрунтується на його вченні про "серце". "Істина", "правда", "добро" – в них основа моральної поведінки людини, її духовних поривань і розумного спільного життя. "Чи хочеш бути царем? На що ж тобі елей, вінець, скіпетр, гвардія? Вона є тінь і маска. Дістань же собі звище царське серце... Дух правди, він і є цареве серце... І хто сильніше від неї?"⁹. Починаючи з "Наркіса", думка про серце як зосередження всього "головного" в людині стає одним із лейтмотивів філософсько-етичної програми Сковороди. Моральні максими, пристрасті філіпії, спрямовані проти людських вад, майже завжди мають у собі мотив "серця" – або "чистого", "світлого", "світлоносного", або "гнилого", "хамського", "жадібного". "Золото-жадібне серце, – каже Г.Сковорода, – яке любить мудрувати про самі гаманці, мішки й скрині, є справжній верблюд, який любить пити каламутну воду і за в'юками не може пролізти крізь тісні двері до вічності"¹⁰.

Важливою рисою моральних поглядів українського мислителя є питання про щастя. Воно не абстракція, а існує в самій людині, або, як він "антиетично" (Д.Чижевський) стверджував, "скрізь і ніде". Відповідно до принципів свого екзистенціального вчення про "серце" Сковорода розчаровується знайти щастя в науках, бо вони не

можуть замінити науку про щастя; кожен із представників наук виголошує сентенцію про щастя, але не знає його сутності і шляхів до нього. А насправді щастя і моральність нерозривні, і посправжньому може бути щасливим лише той, у кого совість як кришталь, а джерело всіх нещастя і негараздів людини – дефіцит совісті, етична нерозбірливість, відступ перед натиском "грубої зухвалості".

Безперечно, саме це змушує Сковороду відійти від принад зовнішнього світу, увійти в "самого себе". Так само і пафос створеної Сократом "моральної філософії" полягає в тому, що потрібно на ділі, в своїй життєвій поведінці обґрунтовувати і практично підтверджувати нерозривну єдність знання і моральності. Як і Сковорода, Сократ істинний мудрець, оскільки не просто мудро мислить, але й прагне мудро влаштувати своє життя, практично втілити ідеал мудреця.

Для Сковороди синонімом щастя є душевний спокій, збереження моральної чистоти. З позицій свого кордоцентризму мислитель таврує всезагальну поганю за багатством, різкими епітетами характеризує жадібність користоловців, їх паразитичну сутність. У цих людей "серце хамське", яке міркує "про бариш" і "череву". Але філософ любить і цінує життя, заперечуючи його "користоловну", прагматичну сутність.

Те ж саме можна сказати і про афінського мудреця. Він зовсім не аскет, і "ніщо людське йому не чуже". Але він обходиться малим і самим необхідним там, де інші затрачують масу сил і енергії, щоб мати у своєму розпорядженні "багато", тобто в даному відношенні поводить себе не як усі. Так само, не як усі, поводить себе і Сковорода. І Кант образно передав це такими словами: "... зрілий розум, який володіє досвідом і який став мудрістю, устами Сократа серед ярмарку всіляких товарів радісно вигукує: скільки тут непотрібних мені речей!"¹¹.

Щоб зробити розумний вибір, людина, за логікою афінського і українського мислителів, повинна, насамперед, визначити, без чого можна цілком обійтися.

Відзначимо ще одну спільну рису, яка єднає двох філософів. Як Сократ, так і Сковорода – люди живі в повному значенні цього слова, і тому постійно перебувають у стані духовного руху та саморозвитку. Це одночасно і гарантія збереження життєвої сили характеру, який відстоює ту чи іншу позицію.

Не применшуючи сили й величі постати Сократа, зазначимо, що з філософії українського мислителя бере витоки інший тип світобачення, інший різновид гуманізму. Екзистенційна напруженість мислення Г.Сковороди, яка приводить його до висновку, що душевна рівновага – найвища мета для людини, яка через "серце" усвідомила себе як особистість, відкриває ірраціональний, "чудесний", "скомплектований" світ

"внутрішньої" людини, що височить понад будь-яким раціональним пізнанням. Життєвий ідеал буття в істині заворує Сковороду. Він стає лейтмотивом власної "одісеї духу", практикою його етичних пошуків, "софійністю" його філософської постати. Через філософію необхідно досягти не просто істи-



ни буття, а буття в істині. Важливим є те, що це буття в істині для Сковороди індивідуальне, стосується мудреця, а не колективу. Але саме в цьому розумінні він наближається до нового усвідомлення філософії як практичної системи життєвих орієнтацій.

Саме в цьому й полягає той одвічний поклик духовності, який потребує наявності такого внутрішнього світу людини, що робить її духовно незалежною від контексту життєвих подій. Саме тому ніколи не послабнуть у горнілі світової культури духовні імпульси останнього слова Сократа, зверненого до афінських суддів, які вивели його смертний вирок: "От і час іти звідси, мені – щоб померти, вам – щоб жити. А хто з нас іде на гіршу справу, відомо тільки Богові"; і Сковороди, який перед своєю смертю робить висновок, що стає символом волі: "Світ ловив мене, та не спіймав".

Володимир ІЛІН,
доцент кафедри філософських та
соціальних наук КДТЕУ

Київ

¹ Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. – К.: Основи, 1994. – с.7; ² Бичко А.К., Бичко І.В. Феномен української інтелігенції. – Дрогобич, 1997. – с.36-37; ³ Сковорода Г.С. Соч. В 2-х т. – Т.ІІ. – М.: Мысль, 1973. – С.397; ⁴ Там само; ⁵ Там само. – т. I. – с.122; ⁶ Там само. – с.123; ⁷ Там само. – с.125; ⁸ Барабаш Ю.Я. "Знаю человека...". – М.: Худож. лит., 1989. – С.164; ⁹ Сковорода Г.С. Твори в 2-х т. –Т.1. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1961. – С.180; ¹⁰ Там само. – С. 352; ¹¹ Кант І. Соч. В 6-й Т. – М.: Мысль, 1964. – Т.2. – С. 350.

ЗБЕРЕГТИ МИСТЕЦЬКІ ТРАДИЦІЇ НАЦІЇ

Про проблеми українського бандурного мистецтва – педагогіки, репертуару, взаємодії традиційної та сучасної популярної музики – розповідає бандурист Віктор Мішалов.

Українське кобзарство є достоту унікальним виявом національної епічної традиції, через що зазвичай подається та усвідомлюється як своєрідний розпізнавальний знак українського національного музичного мистецтва, а сама постать "людини з бандурою" – як один із символів духовної культури українців (згадаймо хоча б живописний образ Козака Мамаю). Тому ж бо й нелегко доводилося їй, "людині з бандурою", особливо – у період так званої новітньої історії України, адже доля її повторила драматичну долю української культури: кого примушували оспівувати радянську дійсність, кого мордували у катівнях, а кого й гнали за три моря.

Що являє собою, яким є (чи то пак було) українське кобзарське мистецтво у ХХ столітті, у останніх його десятиліттях? Хто вони – нинішні кобзарі та бандуристи? Як вони живуть, які проблеми доводиться їм вирішувати? Яким чином давня українська традиція співіснує нині з іншими різноманітними складовими музичної культури? Вичерпні, ґрунтовні, науково об'єктивні відповіді на ці запитання – справа, що потребує праці не одного року й не однієї людини.

"Український світ" пропонує записану в липні цього року в Києві розмову з Віктором Мішаловим – кобзарем з Канади, професійним музикантом, віртуозом, знаним серед українців багатьох країн світу.

Людина надзвичайно діяльна, мандрівник по натурі, він постійно влаштовував собі "життя на колесах" (лише в Україні він, уроженець Австралії, побував 38 разів!): виступав з концертами по українських громадах, спілкувався із кобзарями, що проживають у діаспорі; був співзасновником українського фестивалю "Червона рута". Наприкінці 70-х Віктор Мішалов студіював у Київській консерваторії по класу бандури, а також спілкувався з опальними українськими кобзарями. Тож, знаючи музичне середовище обох "культурних сфер" – української та діаспорної, він має можливість осмислювати актуальні проблеми кобзарського мистецтва у спектрі якнайширшому. Сподіваємося, висловлені ним міркування зацікавлять багатьох наших читачів.

– Пане Вікторе, востаннє Ви приїздили в Україну вісім років тому – термін поважний для змін у житті.

– Так, певні зміни сталися. Якщо раніше я більше виступав з концертами, то зараз переважно займаюся педагогічною діяльністю – викладаю музику у школі: керую капелою бандуристів, духовим оркестром, хором, з яким ми перемогли на декількох конкурсах у Торонто. Маю 140 учнів у класі бандури. Зараз оце привіз до України трьох своїх учнів – Юрка Петлюру, Стефана Реву, Ярослава Ковальчика, які протягом літніх місяців займаються з педагогами Львівського Вищого музичного інституту.

Ми створили фундацію "Бандура". Її вже зареєстровано державою, хоча добитися реєстрації харативної організації у Канаді не так просто:

держава фінансує здебільшого освітні та дитячі фундації такого типу. Фонд існує за рахунок благодійних внесків. Якщо я, приміром, дарую гроші фондові, то дістаю відповідні документи, згідно яких маю право списати ці гроші у державні податки. Ще одне джерело отримання коштів для Фонду – гроші казино (у Канаді, до речі, гроші казано контролюються державою і йдуть на потреби культури). Система діє приблизно так: Фонд має патент на казино, у якому бандуристам виділяють певні години для виступів, скажімо, з 10-ї вечора до 2-ї ранку в неділю. Всі гроші, які за цей час заробляє казино, йдуть нам у кишеню. Доне-



Інструментальні колядки Віктора Мішалова

давня цей патент належав оперовому товариству Володимира Колесника, яке ставило українські опери. Зараз кошти йдуть на розвиток кобзарського мистецтва.

Хочеться підняти виконавський рівень, навчити дітей, зробити з них професіоналів, дати їм роботу – нехай краще замість того, щоб у McDonald's працювати, вчать інших грати на бандурі. Кращих намагаємося посилати вчитися в Україну. Раніше цим займалося товариство "Україна", а зараз, позаяк тут вже таких можливостей немає, ініціативу перебрав на себе наш Фонд: під час літніх вакацій наші бандуристи приїздять до України, вдосконалюють свою гру, знання української мови. Ті троє хлопців, про яких я згадавав, приїхали сюди завдяки Фонду.

– З Вашої розповіді можна зрозуміти, що українська молодь у Канаді виявляє досить-таки значний інтерес до кобзарської традиції.

– Можна викликати любов до української традиції, якщо по-розумному поставитися до цієї справи. Бандура – це не лише музичний інструмент, шматок дерева зі струнами. Бандура має ще й глибоке культурне значення, є засобом виховання патріотичної молоді – молодих людей, які би мали нормальні естетичні орієнтири, моральні принципи.

Своїм завданням вважаємо також підняття престижу бандури. Тут на Україні звикли так: хороший музикант, маєш слух – на тобі скрипку, поганий музикант – бери бандуру. У Канаді ж мені вдалося зібрати дуже гарних, талановитих музик. От, наприклад, Юрко Петлюра, 12-річний хлопчик, вундеркінд, у репертуарі має Першу сонату Дремлюги – найскладніший твір із написаних для бандури. Або ж, 10-літня дівчинка, також моя учениця, грає програму 5-го курсу консерваторії.

– Як Вам вдається досягти таких вражаючих результатів?

– Значною мірою це пов'язано з ментальністю людей Заходу, запитами, які висуває тут суспільство. Європейська освіта орієнтується на здобуття ґрунтовних знань, у Європі вчать поступово, поволі, закріплюючи кожен крок. У Америці, Канаді ж людям потрібно, щоб усе було якісно та швидко. Мені вдалося винайти методику, яка є чимось середнім між європейською та американською системами: я займаюся з ансамблем, "масовкою", та індивідуально, на приватних заняттях, які присвячую шліфовці деталей.

– Яким є Ваш репертуар, яким творам, жанрам надаєте перевагу, займаючись з учнями?

– 60% репертуару, який грають професіонали по консерваторіях – це переклади російської фортепіанної класики XIX століття, грають гітарну музику. А де ж музика бандурна? Де композитори, що пишуть для бандури, на "мові" бандури? Цей стан речей можна порівняти хіба із літературою, побудованою на перекладах з інших мов. Але чи існує в світі таке явище? Мабуть що ні.

Учням я показую різні способи гри на бандурі, намагаюся охопити різні її аспекти. Репертуарний спектр – дуже широкий: думи, історичні пісні, інструментальна музика, дуже люблю старосвітську бандуру. Хоча дедалі складніше виконувати те, що більше до вподоби. Є люди різні – різних смаків, різного розвитку, особливо там, де я живу – в українській пустелі", на Торонтощині, де людей, які нормаль-но говорять українською дуже мало, а тих, що розуміють українську культуру – ще менше. Деякі люди, переважно інтелігенція, ставляться до кобзарства, до старосвітської бандури прихильно, розуміють, що це є рідкісна річ, а є, звісно, й такі, для розуміння яких усі ці речі є надто складними: аби довести, що бандура – це повноцінний інструмент, мушу заграти класичну річ.

Зараз багато й естрадної музики граю. Деякі мої друзі цього не схвалюють, та я роблю це свідомо й сміливо: мені йдеться про те, щоб привернути увагу до бандури, а отже – мушу думати про ринок, якоюсь мірою зважати і на смаки потенційних клієнтів – слухачів, учнів.

– Якщо ми вже торкнулися проблеми взаємодії традиційної та сучасної популярної музики, цікаво було б дізнатися, як сприймають у діаспорі тутешніх українських музикантів, які приїздить на гастролі до Канади, як оцінюють їхню творчість?

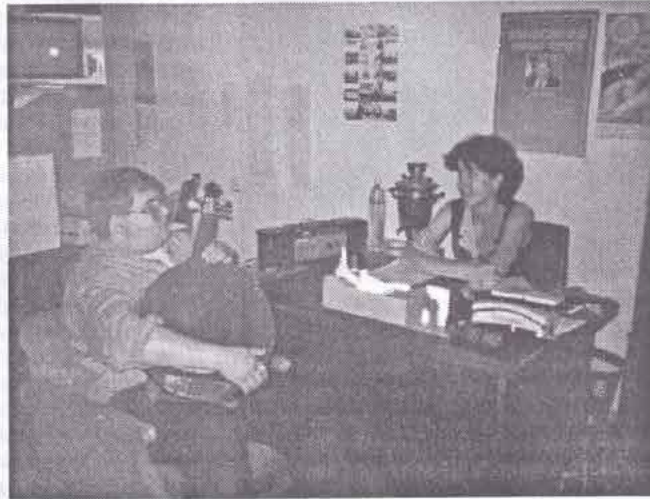
– Коли авіаквитки до Канади подешевшали, сюди приїхало з концертами багато українських музикантів. Звісно, це на деякий час позбавило можливості виступати артистів діаспори, що жили й працювали тут до приїзду музикантів з України. А оцінки їхньої творчості можна зрозуміти, лише знаючи особливості такого специфічного явища, яким є музична культура української еміграції. Особливості ці не в останню чергу зумовлювалися чинниками економічними та соціальними. Через те, що, здебільшого, коштів на організацію великих концертів сучасної української поп та рок-музики у наших громадах не було, українська музика звучала в основному на завахах – на Різдво, Маланку: невеличкі оркестри, італійські, канадійські, а згодом – і наші, виконували традиційну музику – народні пісні в обробках, танці.

Коли ж у 90-му році українські артисти запропонували свою творчість (йдеться про концерт Першого фестивалю "Червона рута" в Канаді), вона виявилася для наших людей великою несподіванкою. Я свого часу намагався пояснити організаторам, що не слід виступи усіх артистів вмщувати в один тиждень, набагато краще було б для виступів одного гурту виділити, скажімо, один тиждень – щоб підготувати нашу публіку до сприйняття сучасної української музики, "розкачати" їх, так би мовити.

Мені особисто дуже прикро, що та потужна хвиля американізації, що охопила світ, особливо світові мегаполіси, сягнула й України. Прикро те, що для "споживання" пропонується далеко не найкраща (бо найдешевша) продукція: телебачення транслює низькоякісні передачі, які по той бік океану й дивитися ніхто не хоче; так само – і

друкована продукція, й музика. Наприклад, через те, що вся інформація із Заходу подається тут в уніфікованому вигляді, мало хто знає, що в Америці кожне місто має свою музичну культуру, стиль музики, музичний ринок.

Найбільша шкода у тому, що більшість українських музикантів, задіяних у структурах шоу-бізнесу, намагаються, не витворивши власного стилю, підґрунтя якого мали би бути мистецькі традиції нації, намагаються копіювати ці американські зразки. Те, що в них виходить, дуже схоже на такий собі суржик. Хоча, звісно, є і винятки. Зараз у нас, наприклад, дуже популярний гурт "Пікардійська терція".



Бандурист Віктор Мішалов (м. Торонто, Канада) та музикознавець Юлія Гожик (Україна)

хлопці віртуозно виконують найрізноманітнішу музику, дуже талановито, зі смаком аранжують українські народні пісні

– З ким із кобзарів, бандуристів в Україні Ви підтримуєте контакти?

– Дуже шаную професора Василя Герасименка, бо це чоловік діла, людина працьовита. Він налагодив роботу по виготовленню інструментів, виховав цілу братію гарних кобзарів (варто згадати хоча б Олега Созанського, Тараса Лазуркевича). Подобається мені і Київський кобзарський цех, який відновлює та зміцнює первинні, не спотворені "експериментами" радянських часів кобзарські традиції.

Варто ще, і ще раз нагадати: це – дуже важлива справа. Думаю, що і настав час подумати про створення великого, повного дослідження історії українського кобзарського мистецтва, про видання фонохрестоматії, про створення архіву, у якому зосереджувалися б усі наявні на сьогодні аудіо- та відеоматеріали.

Кобзарство не повинно бути явищем масовим (воно таким ніколи й не було), але зберегти цю традицію – наш священний обов'язок.

Біографічна довідка:

Віктор Мішалов народився 4 квітня 1960 року у місті Сідней (Австралія). Музичну освіту здобув у Сіднейському університеті та Київській консерваторії.

Від 1979 року веде активну концертну діяльність по всьому світу. Здійснив 12 концертних турне по містам США, Великої Британії, Канади, Австралії, України; зробив більше 20 аудіозаписів української бандурної музики. Є автором відеопідручника гри на бандурі.

В репертуарі В. Мішалова – традиційні кобзарські думи, історичні пісні, кобзарські псалми та канти, академічні твори для бандури, сучасні обробки народних пісень, власні твори.

Юлія ГОЖИК,
музикознавець

Київ



Олександр Кошиць.

... 1903 року я одержав листа від Миколи Віталійовича Лисенка, в якому він писав, що уряд Кубанського козацького війська звернувся до нього в справі записування пісень козаків (по наказу військового міністра Куропаткіна) та що на цю роботу він рекомендував мене. Не треба казати, як я був схвилюваний такою вісткою. Через деякий час я одержав від канцелярії наказного отамана Кубанського війська запрошення приїхати в цій справі до Катеринодара...

... Спершу треба сказати, який спосіб я вжив, щоб викликати пісню з небуття. Цілком зрозуміло, що заставляли співа-ти старих козаків – поважних людей станиці, прикрашених різними орденами, – було неможливо без відповідної інтимної атмосфери, далекої від усякої офіційності. Треба було не наказувати чи просити, а заохотити, щоб вони самі заспівали. Я дуже був щасливий, що мені це вдавалось всякий раз, у кожній новій станиці, при кожному складі людей. Все це робилось приблизно в такий спосіб. Приїжджаючи в станицю, я (коли можна було) здобував перші загальні відомости про музичальність станиці, про пісні, які тут співають, про визначних співаків і т. п. від учителя, який ближче стоїть до співочої справи, або від попа. Далі, коли станичний отаман був не вище чину урядника, я кликав його до себе (тут треба було бути "начальником"), а коли отаман був офіцер або полковник (осаул або військовий старшина, як їх тут звали), тоді я сам робив йому візиту. Перше всього показував свій лист до місцевої влади, просив помощи в моїй роботі – зібрати відповідних співаків та утворити збори, які б мали вигляд гостинної бесіди. Тут же отаманом намічалось, кого з стариків викликати, місце зборів та спосіб гощення. Звичайно, нам призначали місце "не урядове": вільну від занять школу або ще щось подібне, замовлялась на певну го-

Олександр КОШИЦЬ

ЗАПИСУВАННЯ ПІСЕНЬ НА КУБАНЩИНІ

дину горілка й перекуска. Спершу лист робив досить поважне враження на нижче начальство, так що випивка утворювалась на рахунок станичного правління, але потім я припинив це – зручніше було на власні кошти бути хазяїном положення. Збирали мені, дійсно, стариків. Оскільки, я пригадую, у мене не було співаків молодше 45-50 років, а були навіть по 100, а один мав 101 рік. Пересічно ж люде були років 65-70. Тільки в одній станиці якийсь дурний отаман мене не зрозумів і зібрав мені "песельників" – молодих хлопців приготувельної команди. Ці молодики уже старались балакати маларасейсько-руським жаргоном та співали мені або "салдацькі" пісні, або різний хлам урядово-патріотичного змісту.

Як сиділи вже за столом, я знайомився з ними за просто, стараючись яконайбільше усунути із своєї персоні, із свого поводження всяку офіційність. Коли розмова заходила про ціль мого приїзду й роботи, тут була нагода вяснити моїм гостям значення пісні взагалі, а старокозацької, української зокрема, та дати невеличку (й непомітну) історичну лекцію про Україну, Запорожжя й козацтво. Іноді можна було чути такі репліки: "Ми теж запорожці, й діди наші були запорожцями". В своїй увяві вони цілком відрізняли Кубань від Росії. Для них вона була цілком чужий світ, а про Україну казали: "У вас, на Україні". Можливо, що цюмо багато сприяло й те, що вони по більшості несли військову службу не в Росії, а на Кавказі чи в Закавказзі, так що до деякої міри їх почуття сепаратистичні міцніли без жодної пропаганди. Їх дуже вражало те, що я чисто розмовляю по-українськи, і частенько який-небудь старенький козак напідпиту, ударивши мене по плечу, в захопленню казав: "О, цей пан краще балакає по-запорозьки, ніж ми!". Довір'я до мене, на щастя, утворювалось дуже скоро...

... Записування я вів так: за перші два-три вірші у мене цілком витворювалась на папері мелодія з її зворотами. На дальших віршах я схоплював підголоски (чиста імпровізація, яку співак сам не зможе повторити). Іноді, бувало, так ладно йде пісня, що повторюємо її разів зо два з однаковою охотою. Текст я записував потім, наспівуючи сам мелодію під активним доглядом моїх співаків. Далі в перерві йшли розмови, чаркування, нова пісня. І так цілсінький день. Іноді настрої загальний утворювався такий, що, вже розходячись вночі чи під ранок, козаки ще самі співали на вулиці.

А іноді траплялось (от як у ст. Ново-Минській) – так весело йде справа, що приходилось навіть танці бачити. Записував я чумацьку пісню "Я в дорозі

чумакою, та все гроші готую!", а старенький Кучер як схопиться з-за столу, як вдарить гопака, аж курява пішла по хаті – і дрібушкою, і в голпаци, і навприсядки, і руками по халяхах! Просто сам чорт літає по хаті, а усі ще й жару додають і голосом, і ногами, й руками!.. Такого гопака трудно побачити й серед молоді, а Кучеру було тоді під 70 років! Я ледве сам не пішов з ним навприсядки, бо був молодий і дуже любив танцювати сам...

... Взагалі ж співучість кубанських козаків, так прославлена в усій російській армії, була дійсно надзвичайна. Тут виказувалась вся природна українська музичальність і старовинна хорова традиція. Які чудові, вправні хорові співаки (не кажу вже про знамениті голоси), які музичальні! Треба було послуhati отой контрапункт, який вони утворювали під час співу вільно, спокійно, як річ не тільки самозрозумілу, а й цілком природну. Треба було чути ту вражаючу поліфонію (багатоголосся) та поверх усієї маси отой непереривний, що ніколи двічі не повторюється, узор підголоска, неймовірно високого і легкого тенора. Або присвист у маршовій пісні! Аж дух захоплює, наче несе тебе якась непереможна сила в наступ, або на батареї якої фортеці, чи в кінну атаку на ворога! Тут можна було відчувати силу пісні і увявити собі її виховуючу роль для мас! Це страшна сила.

Бували й менти іншого характеру, особливо при піснях історичних. Не знаю, може, то мені здавалось, а може, відгомін сумних історичних подій жив ще в колективній душі народній та якимсь містичним способом передавався співаками, але виконання історичних пісень набирало цілком іншого характеру, ніж в піснях військових та побутових. Якась урочистість, якась піднесеність відчувалась в голосах, якийсь особливий сум у співові. Я пильно стежив за обличчями співаків: вони поступово перемінювались – звичайне, буденне спливало з них, з тягом пісні вони робились сумними, поважними, іноді (мені здавалось) схвилюваними, у всякім разі, зворушеними. Голоси чимдалі ставали більш чулими і виразними. В них говорила загальна душа нашого народу, для якої подія, що оспівувалась, не була мертва сторінка історії, а жива, свіжа рана, що стікає живою кров'ю і болить правдивим, живим боєм. З їх очей на мене дивився сум моєї батьківщини, історія оживала й дихала холодом минулого... Іноді мені ставало страшно. Я не прибільшую, бо кажу зараз про колективний, хоровий голос, звук якого має своє особливе лице, живе й виразне, коли люде, що творять його, відчувають те "щось", що не дається до наслідування, але що само собою утворюється, коли ідея опанує

душею загалу. Кожного разу після таких духових подій я був повний якогось духового тремтіння, що не покидало мене дуже довго і давало мені настрої іноді на цілі роки.

В моїй роботі мені багато допомогло знайомство з народною піснею, попереднє записування її. Я знав, так би мовити, загальні схеми пісні, спосіб її музикального виразу, знав народну музичну мову, звороти її, думки, загальні архітектурні риси різних форм: пісні історичної, побутової, ритуальної, релігійної, бойової... Так що мені не давало труду схопити головне і була можливість звернути увагу на цікаві, характерні деталі пісні, без яких вона як дерево без листя. Це все полегшувало роботу, робило враження на співаків, викликало довіру до мене й утворювало вигідний психологічний ґрунт для передачі пісні в мої руки: співаки бачили, що я кохаюся в цих мелодіях, знали, що буде записано найменшу дрібничку, а через те й старались віддати пісню якнайкраще, нічого не пропустивши.

Пам'ятаю, як в станиці Дерев'янківській старенький козак Денисенко, років біля 90, співав мені історичну "Чайку" чорноморську (козаки розрізняють "Чайку" запорозьку, чумацьку і чорноморську). Це була пісня-дума й мала всі риси думи-фіоритури, голосові пасажи, фермати і т. д. За один вірш я схопив усе це на ноти і відспівав Денисенкові. Треба було бачити, в який захват він прийшов: на очах заблистіли сльози, голос затремтів, і, пестячи мене по плечу рукою, він схвилювано каже мені: "Так, так, синашу! Так!". А потім трохи згодом: "Ви вибачте, ваше благородіє, що я вас зову сином, у мене самого сини полковниками, а внуки осавулами!".

Або Максим Шутько 97 років в станиці Ново-Титарівській! Голосом старечим, тихеньким, мов шум трави, витягує мелодію: "Славне було Запоріжжя", так що мені приходиться нагинатися до нього, наставляючи вухо, щоб чути. Враження, наче вночі на могилі чуєш з-під землі голос: "Зруйнували Запоріжжя, забрали клейноди, нарobili козаченькам великі скорботи...".

Не можу без хвилювання згадати його пісню напівсимволічну, напівісторичну: "Ой, від низу до вершини сімсот річок ще й чотири, та всі вони в Дніпр упали, Дніпру правди не сказали", як "жалувався Лиман морю, що узяв Дніпр свою волю...".

На словах "орел летить – крильцем дзвенить, коник біжить – земля движить" голос міцніє й зноситься вгору, тремтить жалібно, схвилювано, зворушуюче, так тужливо, що нема слів, щоб передати і змалювати!

Багато зворушуючих ментів пережив я. Доля дала мені найбільше щастя – балакати наче в якомусь містичному тумані з самою історією, чути, як б'ється серце всієї нації, сама моя батьківщина шепотіла мені на вухо усі свої жалі, свої образи, свої скарги, свої сподіван-

ня. За це я дякую моїй долі! Це просвітлило мій розум, дало національну силу моїй душі, національне ушляхотило моє серце й навіки спрямувало мою життєву працю. Дійсно, я потім в житті перейшов багатомислю, включно по той "шмат гнилої ковбаси", але пісня рятувала мене. Вона рятувала мене і персонально. Вона стала на решті єдиним, чому я служу і вклоняюся, як моїй святині...

Я весь був під враженням цих пісень. Не можу забути останньої ночі в станиці Прочноокопській. Ця станиця розіслася по крутій, майже стрімкій горі, над Кубанню. Переїхавши Кубань поромом, треба дертись майже прямовисне на гору, дорогою, що йде зигзагом наче по стіні між садками та козацькими оселями. На самій горі церква, станичне правління і школа, яку мені й було одведено для зборів. З вікон внизу видно Кубань. Вдалечині – гори, а просто під ногами послася степ, скільки хватить око, й хвилюється горбами, мов море.

Вражений нечуваними піснями ладового складу, я хотів дізнатись, чи мають вони пісні пізнішого походження з ясно виявленим мінором або мажором. Отож кажу козакам: "Спойте мнє, братці, какою-нібудь грустною песню!". А вони мені кажуть: "Вот ми спайом табе, Ваш-скородіє, печальную, как ти есть на чужой стороне", і почали чудової пісні мажорної по складу, але по настрою дійсно тужної й журливої. Цю пісню наводить Пушкін як "старінную песню" в епіграфі до одної глави в його творі "Капітанская дочка" – власне там, де малює, як Гріньов сидить в гостях у Пугачова. Починається вона: "Сторона ль ты моя, сторонущка, сторона ль ты моя чужая!". Дійсно, це така пісня, якої не часто, а може, й зовсім не можна тепер почути в

народі. Широко мелодія, цілком поліфонічного складу, пливе, як спокійна широка ріка, маса підголосків наче візерунками прикрашають її; голоси, мов хвилі, здійсмаються, падають, сходяться, розходяться – це не можна передати словами! Я давно уже записав мелодію, а тепер слухав, дивлячись у вікно: була ніч, по небу неслись хмари, то відкриваючи, то закриваючи місяць, і туманний степ внизу покривався то чорними, то ясними хвилями... Було щось у цьому краєвиді чуже, страшне і навіть зловісне, а мелодія тужила і плакала: "Ех, да не сам я на тебе, на ету старонущку, не сам я зашел да заехал!". Мені здавалось, що тільки що побував в гостях самого Пугачова... Російські етнографи та музики, де ви?!

За три літа 1903-1905 років мені вдалось записати близько тисячі, а одіслати в Катеринодар 500 пісень – 450 українських, а 50 російських (Кубанське військо складалось адміністративно з козаків українських і російських). Ці пісні являють собою скарб найвищої художньої та історичної цінності, і я щасливий, що мені прийшлося його розкопати. Зібраний літом матеріал я обробляв зимою і посилав в Кубанський статистичний комітет (приймав його секретар цього комітету п. Чоботарів). Куди цей матеріал дівся потім, не знаю, бо в році 1910-му я шукав його по всіх установах Катеринодара і не міг знайти. Послав же я туди десять збірників по 50 пісень кожний. Взагалі, з боку уряду Кубанського війська можна було спостерігати просто хамське ставлення до цієї справи. Та й не диво, бо це була справа, як-не-як, а українська!..

Публікація за виданням:
Олександр Кошиць. Спогади. К., 1995.



Ансамбль "Козачата" з Кубані на сцені Національної опери України.
19 жовтня 1999 р.



МИСТЕЦЬКИЙ СВІТ ВІРИ ТА ЮРІЯ КОПЧАКІВ

Серед найдорожчих дарів, якими Господь Бог так щедро нагородив людину, вершинне місце посідає здатність до творчості, найпрекраснішим проявом якої є мистецтво. Мистецтво вічне, адже вічне прагнення людини шукати й знаходити на цій землі любов, добро, красу і щастя. Мистецтво існує в нашому житті як особливий світ. Чудесний світ образів, мрій і фантазій, світ, що створила людина. Це дивовижна країна, в якій володарює багата людська уява. В ній можливе за мить стає дійсним, уявне – реальним, бажане перетворюється на здійсненне, а тонка грань між минулим, теперішнім і майбутнім зникає.



Хочу розповісти про подружжя художників, які живуть у такому світі, в такій країні. Людей, які власними силами й завдяки багатющому таланту й майстерності зуміли побудувати своє щастя, а своєю творчістю приносять радість і роботи щасливими інших. Це Юрій і Віра Копчаки, які живуть і працюють у мальовничому прикарпатському містечку Трускавець, що на Львівщині.

Юрій родом із села Болехівці Дрогобицького району Львівської області. Віра народилася в селі Єришовка Павловського району Воронежської області, яку здавна залюднюють українці.

У 1982 році вони обидва закінчили художній відділ Курського державного педагогічного інституту. Після одержання дипломів оселилися на Україні в Трускавець. І ось уже 17 років працюють викладачами образотворчого мистецтва в Трускавецькій середній школі №2. Мають трьох дітей, двох донечок і сина.

І Юрій і Віра – члени Львівської Спілки художників України. Їхні роботи зберігаються у приватних колекціях в Україні та за кордоном (Росії, Прибалтиці, Казахстані, Польщі, Чехії, Німеччині, Канаді, Америці).

Твори подружжя Копчаків подорожували багатьма виставковими залами. Кожен із художників мав чисельні персональні виставки у рідному Трускавецькому впродовж 1994-1999 рр.: у 1996 році з їхніми роботами глядачі ознайомились на Міжнародному пленері живопису "Стожари-96", організатором якого виступив відомий Львівський скульптор Володимир Ропецький; у 1997 році пройшла персональна виставка Юрія і Віри Копчаків у Музеї Михайла Біласа. Свої роботи подружжя експонувало на виставці трускавецьких художників до 170-річчя курорту. Юрій взяв участь також у ювілейній виставці, присвяченій 60-річчю Спілки художників, що проходила у Львівському Палаці мистецтв у грудні 1998 року. У тому ж році він представив свої твори в галереї "Мистець", що в Києві. А в січні 1999 року Юрій та Віра запросили на виставку живопису "Лише там, де ночує сонце", що проходила в Київській галереї "Грифон".

Кожен, хто хоч раз мав щастя бачити роботи Копчаків відчув, що їхня

творчість народжується з любові – з любові до людей, до рідного краю, рідної домівки, Карпатської природи, квітів, сонця – всього, що нас оточує, живе в нас самих, хвилює і змушує переживати всім серцем.

Переглядаючи твори, одразу вгадуєш ніжну, тендітну руку Віри. Вона вкладає душу в свої роботи. Кожна форма, лінія виписані нею з великою уважністю і любов'ю. Віра майстер у жанрі натюрморту. Яскравим свідченням цього є чудові роботи "Цвіт швидко в'яне", "Скоро весна" та ін. Привертають увагу створені нею прекрасні натюрморти із серії "Мої чотири вікна". Через прозорі віконця своєї душі Віра тонко відчуває красу й добро цього світу. І пропонує усім зазирнути у світ через свої чотири вікна. А за її вікнами життя – життя у буянні весни, пишному літньому цвітінні, розкішних барвах осені, зимовому спокої.

Весна. Ранок. На підвіконні букет бузку. Через відчинене вікно грайливий, безтурботний вітерець намагається порушити квіткове замріяння. Квіти злегка погойдуються на тонких стебельцях, а пелюстки тріпочуть на вітрі, ніби перешіптуються між собою про щось потаємне ("Весняний ранок").

А ось робота "Літній день": сонячні промені весело заглядають у вікно, заливаючи своїм щедрим світлом усе навкруги, а тендітні ромашки з великими добрими жовтими оченятами радіють літньому теплу.

З іншої картини до нас промовляє сама барвіста королева-осінь. Милують око червоні й білі троянди, спілі яблука і груші, насичені кольори і відтінки ("Осінній вечір").

І раптом – замерзлий подих холодної зимової ночі. І теж квіти. Квіти, задивлені у вікно в очікуванні тепла. Спокій. Тихе світло місяця. Все завмерло до весни ("Зимова ніч").

Дуже зворушує робота "Пізнання осені": Дощ. Маленький хлопчик із парасолькою обережно ступає мокрими вулицями міста. Здивовані дитячі очі широко відкриті. Велика, чиста, безхитрисна душа дитини вбирає у себе усі звуки, мелодії, шум дощу, подих вітру. Це перше справжнє, неповторне, а тому найпрекрасніше знайомство з осінню.

Своєю творчістю Віра ніби підказує нам, що красу не треба вигадувати й шукати десь далеко. А треба навчитись бачити її навіть у невеличкій квітці, краплині дощу, промені сонця, і тоді життя стане приємнішим і світлішим.

Якщо творчість Віри близький традиційний стиль, то Юрій схиляється до авангардизму. Його творчість позначається постійним пошуком нових форм і ліній. Свої незвичайні асоціації, задуми, образи Юрій переносить на полотно. З-під пензля митця виходять дивовижні роботи – "Мелодія синіх Карпат", "Вже скоро ніч", "Карпатська сюїта" та ін. Усім серцем любить рідний край Юрій. Дихають свободою його величні Карпати, кличуть за собою осінні дощі, а серце глядача охоплює почуття гармонії з природою, з усім світом ("За дощами", "Серпневі Карпати").

Пізнаючи цей світ, Юрій розуміє, що він надзвичайно багатоманітний, кожної хвилини новий і неповторний, та приховує безліч нерозкритих таємниць. Юрій замислюється: а можливо навіть у риб є своя власна, незрозуміла людям мова? ("Мовою риб").

Автора також дуже цікавить психологія людини, він прагне осягнути усю глибину людської душі. Свідчення тому диптих "Дзеркало душі".

Усі найкращі спогоди про батьківське тепло, турботу й ніжність Юрій втілює у роботі "Батькова криниця". Присвятив він і цілу виставку пам'яті свого батька.

Роботи Юрія вражають оригінальністю, нетрадиційним, новим, неповторним зображенням дійсності. Здавалося б, про все у нашому житті вже написано, сказано, намальовано й представлено у різних формах і виявах. А переглядаючи роботи Юрія переконаєшся, що людська уява – невичерпна скарбниця творчих можливостей, що приховує у собі вир безмежних ідей і фантазій.

Своєю творчістю Юрій і Віра Копчаки ще раз повторюють незаперечну істину – краса врятує світ. Краса природи, краса душі, краса людських взаємин. За законами добра й краси живе подружжя Копчаків, такий же шлях у життя вказують своїм дітям та учням.

Юлія АЛХІМОВА

Київ

ЮРІЙ КОПЧАК



Ю. Копчак. "Серпневі Карпати". Полотно. Олія. 1998.



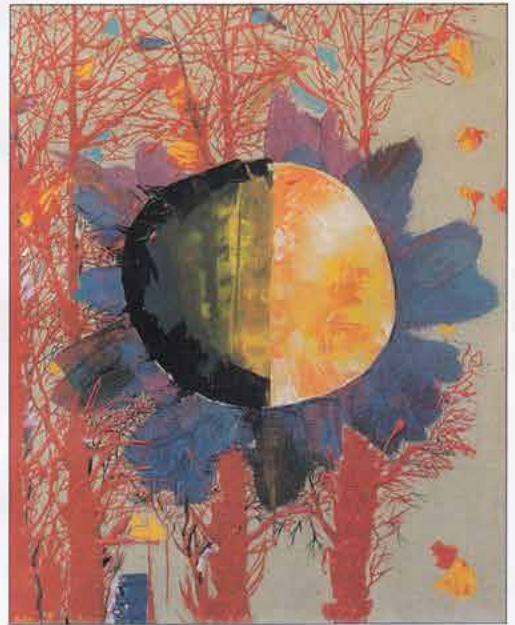
Ю. Копчак. "Мовою риб". Полотно. Олія. 1998.



Ю. Копчак. "За дощами". Полотно. Олія. 1998.

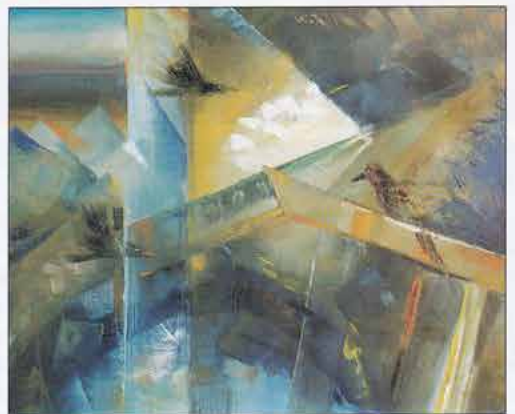


Ю. Копчак. "Батькова криниця". Полотно. Олія. 1998.



Ю. Копчак. "Червона осінь". Полотно. Олія. 1996.

Ю. Копчак. "Вже скоро ніч". Полотно. Олія. 1998.





“... Діалект і піддіалект є власне живою мовою. Тільки вони живуть, справді, самі собою і самі себе живлять. Вони значніші за корені мови: вони є тими судинами, якими і мова, як рослина, бере поживу із землі, а це значить – з душі і духу народу. Як корінь рослини без них згинув би, так без діалекту і піддіалекту мова стала б лише штучно живленою, навіть мертвою, як, наприклад, латинська. Жива літературна мова є кроною дерева, яку мовознавці мають право і повинні підстригати і чистити від шкідників; але, власне, корінців нікому не дозволено зачіпати. Чим їх більше, тим краще; рослина тим краще живе і процвітає. Школа робить добре, коли вона навчає літературної мови, і недобре тоді, коли зневажає діалект та піддіалект і глузує з них; не робить різниці між псуванням мови і діалектними особливостями...”

Людвік Куба. “Народні листи” 19.11. 1922 р.