

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНЬКА КУЛЬТУРА:

***минуле, сучасне,
шляхи розвитку***

Збірник наукових праць

Наукові записки

Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 5

ББК 63.3(4Укр) -7
У45
УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип.5.–Рівне: РДГУ, 2000. – 255 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів та музейних установ переважно Рівненщини, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані музичного мистецтва.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою проблематикою.

Редакційна колегія:

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

Арцишевський Р.А. – доктор мистецтвознавства, професор (Луцьк)

Афанасьєв Ю.Л. – доктор філософських наук, професор (Київ)

Баканурський А.Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)

Герман М.Ю. – доктор мистецтвознавства, професор (С.-Петербург)

Деменко Б.В. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Захарчук-Чугай Р.В. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Іваницький А.І. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Ільченко О.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Клин В.Л. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Овсійчук В.А. – доктор мистецтвознавства, професор (Львів)

Ричков П.А. – доктор архітектури, професор (Рівне)

Станішевський Ю.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Тимофієнко В.І. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Троян С.С. – доктор історичних наук, професор (Рівне)

Федорук О.К. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Упорядник тому: проф. **Виткалов В.Г.**

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 28 грудня 2000 р.)

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова №2409/2 від 9.02.2000 р.).

ISBN 966–602–053–X

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2000

Резюме

У статті розглядається творчість Валентина Сильвестрова в контексті ситуації “діалога культур”, що обумовлює “вторинність” історичного функціонування музичного авангарду в Україні у 60-ті роки XX ст. У музичній творчості Сильвестрова метаморфоз авангардної естетики відбувається в межах авторської концептуально-міфологічної системи.

Завдання статті – реконструкція цієї системи на підставі “понятійних сенсів” – висловлювань і самого композитора, і програмних назв його творів – і знаходження ним “резонансних” відповідностей у звуковій формі композицій.

Summary

In the Article are examined the works of Valentin Silvestrov in the context of the situation “culture’s dialogues”, that had stipulated the “secondarity” of the historscal functioning of the avant-garde in Ukraine in 1960. In music of Silvestrov the metamorphosis of the avanguard aesthetics has been in the frames of author’s conceptual – mythological system.

The aim of the article is the reconstruction of this system on the basis of “conceptual senses”, composer’s statements and program titles of his works as well as discovering of the “resonance” conformities in the structure of works.

УДК: 78.03

Т.Ю.Прокопович

**ПРОБЛЕМА ТРАДИЦІЇ
В КУЛЬТОВІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

Емоційний стрій величних і зворушливих християнських богослужінь найкраще відтворює літургійна музика. Ще з часів раннього християнства на Русі в культових службах вона посіла провідне місце, “оживляючи” канонічну застиглість іконографічних зображень у суворій красі сакральних споруд. Сповнена величавого спокою й урочистого зосередження, церковна музика настроювала мирян на поступове збагнення божественної суті. Її ж емоційно-естетичний стрій об’єктивно віддзеркалював багатогранну душу християнського світу.

Не дивно, що духовна глибина і самобутність української церковної традиції передусім виявляється в літургійних співах. Їхня вокальна природа торкається найтонших струнок людської душі, надихаючи віруючих до духовного єднання з божественним світом. Можливо, саме в жанровому характері клерикальної музики й знайшла свій адекватний вираз взаємодія ментального поля українців із християнським віровченням. Доречно згадати хоча б тезу М. Шлемкевича, який, окреслюючи зміст української душі в лірично-пісенному характері, зазначив, що саме через спів і відбулася “найбільша духовна революція України, її християнізація”[1, 8].

Отже, симбіоз християнських і національних джерел став основоположним у формуванні канонів церковного співу. Прості й зручні у виконанні літургійні мелодії й до сьогодні зберігають той неповторний чар національного обличчя. А особливо це стосується зразків “самотворчого співу”[2, 72], тобто творів українських композиторів, що написані для церковної практики й використовуються під час культових відправ. Авторські хорові цикли пасхальних і різдвяних служб, недільних літургій і вечірніх, а також інших типів богослужінь найкраще виражають індивідуально-неповторний характер християнської нації.

Очевидно, у межах цієї форми церковного співу також відкрисливалися чіткі й канонічні правила, покладені в основу релігійної композиторської творчості. Усталені віками канони вимагають від митця особливої точності й стабільності вислову. Приступаючи до написання культового твору, він повинен був дотриматися всіх компонентів клерикального жанру. І лише знаходячись у межах певного канону, композитор виявляє свою, індивідуальну, природу художнього вислову. Логічно й те, що релігійний твір вбирає в себе світоглядні прикмети епохи, у котрій довелося працювати митцеві.

Так, розроблена впродовж тривалого часу система церковної музики неодноразово переживала складні періоди випробувань, які,

безперечно, впливали на характер композиторської творчості. Не стало винятком й XX століття. Ретроспектива української церковної музики цієї доби, на жаль, доволі сумна і трагічна. 70-літнє відлучення нації від церкви під проводом атеїстичної ідеології призвело до штучного переривання вітчизняного сакрального мистецтва.

Живий досвід української церковної традиції поступово згасав, обумовлений закриттям та варварським знищенням національних храмів. Хвилі репресій на духовництво змушували отців церкви відмовлятися від практики церковних богослужінь. Зрозуміло, що в таких умовах українські композитори були позбавлені можливості писати культові твори, адже інакше – вони потрапляли в конфронтацію до влади. Згадаємо хоча б трагічну долю Б.Кудрика, який постраждав за наукові дослідження в галузі церковної музики.

Однак, фатальному знищенню радянським режимом в Україні всього, що пов'язане з церквою (у тому числі й музики), зуміла протистояти українська західна діаспора. Справді, XX століття породило унікальне явище в національній культурі, прецедентів якому важко віднайти навіть у світовій культурологічній спадщині. Самобутня й індивідуально-неповторна релігійність української нації органічно вплелась у контекст плюралістичної чужинної культури. Відтак наполеглива і творча діяльність українських еміграційних громад утвердила в різних куточках світу багатогранну красу вітчизняної церковної традиції.

Цей процес неодмінно торкнувся проблеми відродження на чужині усталених принципів богослужіння, властивих українським землям. Перед духовництвом української діаспори постало завдання перенести на чужу землю класичну чистоту і цілісність християнських обрядів, вироблених століттями в рідному краї. Діяльність українських церков, передусім на Північному та Південному Американських континентах, стала можлива лише за умови ретельного дотримання класичних принципів вітчизняної церковної традиції з чіткою орієнтацією на відмежування “свого” від “чужого”. У цьому аспекті розглядалися і канони українського сакрального мистецтва, які найкраще виражають глибокі національні джерела.

З цього приводу й виникає цілий комплекс проблематики, у центрі якої, звичайно, стоїть питання збереження усталених церковних канонів у культових творах сучасних митців української діаспори. Чи здатні вони протистояти зовнішнім впливам, відтворюючи на чужині істинну красу і чистоту національної церковної традиції? Розв'язати це питання спробуємо на прикладах музичних творів композиторів-

емігрантів, що написані для потреб церковної практики в українській діаспорі.

Культова музика українських митців-емігрантів у сучасному вітчизняному музикознавстві – ділянка майже не досліджена. Зняття останнім часом табу зі сфери церковної культури викликало в науковців живий інтерес до вивчення зразків сакрального мистецтва ХХ століття, створених авторами українського походження. Очевидно, що в центрі дослідження постали твори митців української діаспори, які значною мірою й репрезентують вітчизняну церковну музику цього історичного періоду. Наукові розвідки С.Павлишин, Л.Кияновської, Н.Самотос та І.Сікорської знайомлять передусім із релігійною творчістю українських композиторів-емігрантів, діяльність яких розгорнулася на чужині в другій половині ХХ століття.

Інтерес до духовної музики представників переважно третьої, політичної, хвилі еміграції з України обумовлений певними факторами. Важливо зазначити, що вивчення духовної музики І.Соневицького, А.Гнатишина, М.Федоріва та інших митців-емігрантів передусім обумовлене налагодженням останнім часом особистих контактів з Україною. Їхні візити на батьківську землю, творчі зустрічі та авторські концерти сприяли більш тісному знайомству з релігійним мистецтвом української діаспори другої половини ХХ століття.

З іншого боку – масова еміграція українців з етнічних земель під час та після Другої світової війни – це, насамперед, виїзд інтелігенції з міркувань політичного й патріотичного характеру. Саме ця хвиля українських емігрантів була свідком жорсткої політики радянської влади щодо вітчизняної духовної спадщини. Відтак у нових умовах вона найбільше відчувала на собі відповідальність за збереження національної культури. Тому й у творчості представників цього періоду еміграції культові жанри посідають провідне місце.

Отож відродження на чужині української церковної традиції в другій половині ХХ століття стало справжнім феноменом у вітчизняній культурі. Отці церкви та регенти хорів, з перших днів свого перебування в діаспорі, намагалися перенести на нову землю всі різновиди обрядової музики. Природно, що в храмах українських еміграційних громад звучали традиційні антифонні співи між священником і хором, дяком і прихожанами. Відтворюючи характер вітчизняної церковної музики в чужому краї, наші співвітчизники звернулися до духовного доробку, створеного на батьківщині впродовж віків. Зрозуміло, що репертуар церковних хорів становив переважно твори українських композиторів минулого, які вже в Україні завоювали

всенародне визнання. Духовна музика Д.Бортнянського, А.Веделя, М.Вербицького, М.Лисенка, К.Стеценка й М.Леонтовича визначила в українських церквах еміграційного середовища художні смаки та стилістичні орієнтири для сучасних вітчизняних композиторів, що проживають у діаспорі.

Слід зазначити, що митці-емігранти намагалися відновити на чужині всі регіональні прототипи українського церковного співу, які склалися в Україні в силу історичних чинників існування християнської релігії, а також місцевих традицій. Однак, аналізуючи представлені зразки церковної музики, створеної в діаспорі, можна зробити висновок, що більшість композиторів-емігрантів працюють за канонами культових жанрів, розповсюджених у Західній Україні. І це не безпідставно, оскільки здебільшого вони генетично пов'язані з цим регіоном.

У центрі уваги сучасних композиторів опинилися церковні співи греко-католицького обряду закарпатської та галицької земель. У кожному із творів автор прагнув підкреслити самотність і неповторність обраного варіанту літургійної музики, залишаючи за ним право на подальше існування навіть за межами рідного краю. Відтак орієнтація на традицію дещо призупинила процес оновлення культових жанрів в умовах сучасного мистецтва.

Справді, значна частка клерикальних творів, написаних композиторами-емігрантами ХХ століття, присвячена копіїчній роботі зі збереження на чужині справжньої ритуальної чистоти обрядової музики. Відтворюючи характер і закони побудови церковних наспівів, принципи формотворення та способ організації хорового багатоголосся, сучасні митці вирішують основне завдання церковної музики, що на часі постало перед ними, – відновити автентичну традицію церковного співу, виробити на новій землі єдиний і однорідний стиль національної культової музики, який ні в чому б не відступав від канонів виробленої на батьківській землі традиції.

З цього приводу представники українського музичного мистецтва в діаспорі охоче зайнялися науково-дослідницькою роботою. Не випадково найважливішою темою їхніх мистецтвознавчих праць стала церковна музика. Історія формування та функціонування основних форм обрядового співу, специфіка системи музично-виразових засобів ритуальної музики і перспективи розвитку давніх українських церковних традицій у сучасних умовах еміграційного середовища серйозно обговорюються на сторінках теоретичних праць М. Федоріва, І. Соневицького, П. Маценка, В. Витвицького, М. Антоновича.

Наукові розвідки українських емігрантів, безумовно, сприяли створенню на чужині повноцінних умов для розвитку вітчизняного церковного мистецтва. Лише пізнаючи духовне багатство своїх прадідів, можна відчуті єдність із національною традицією та природньо ввійти в процес її життєдіяльності. Таким чином, у всіх своїх дослідженнях мистецтвознавці діаспори чітко визначили загальну позицію еміграційних громад щодо національної церковної культури.

“Обличчям до джерел” – так можна окреслити творчу діяльність українців на чужині. Тобто культуротворчі інтереси емігрантів спрямовані не на пошук нових форм церковної музики, а на універсалізацію старих. Консервація всієї системи вітчизняної культової традиції є основним завданням як мистецтвознавчих, так і композиторських інтересів української діаспори.

Спрямованість на утвердження чистоти національного церковного співу посідає важливе місце в культових творах композиторів-емігрантів. Варто зазначити, що переважна більшість новоствореної літургійної музики супроводжується коментарями та настановами автора щодо її використання в церковній практиці. Дотримуючись усіх компонентів канонічних жанрів, композитор передбачає й вимагає від регентів церковних хорів відтворення старої виконавської традиції, сповненої глибокої національної віри та духовності. “Подбати про дійсну ритуальну чистоту й примірність, хоч би це було в консервативній формі”[3, 63], – прагне М. Федорів у створенні клерикальної музики на чужині. Він не шукає нових способів музичного виразу українського церковного обряду. Вітчизняна церковна традиція усвідомлюється ним як національна святиня. Відтак композитора-емігранта задовольняє збереження всіх елементів культової музики його прадідів.

Отже, релігійна творчість композиторів-емігрантів і практична діяльність церковних хорових колективів української діаспори виробляють чітку орієнтацію на консервацію вітчизняної церковної музичної традиції в християнських богослужіннях, що здійснюються в українських храмах на чужині. Зберігаючи чистоту й органічність старих церковних наспівів, українські митці намагаються виробити універсальний стиль культової музики, відокремлений від впливів сучасного мистецтва та естетичних смаків нової країни.

Звичайно, найбільш уживаною формою церковного співу в емігрантських церквах є самолівка. Уселюдний спів під час богослужіння, яким залишається галицька самолівка, характеризується

простотою і зручністю виконання. Цей тип ритуального музикування пристосований до невибагливого вокального діапазону прихожан. Мабуть тому він і стає найкращим виявом побожного співу українських емігрантів.

На основі самолітвкової традиції вирішує свої культові композиції Мирон Федорів. Орієнтація на традиції західноукраїнської церковної музики обумовлена генетичними коренями композитора. Родом із Тернопільщини, М.Федорів з раннього дитинства засвоїв канони греко-католицького богослужіння. Тепер в еміграції церковний спів галицької землі став для композитора жанровою та стильовою моделлю, у якій він реалізує свої творчі задуми.

У його творчому доробку репрезентовані всі форми обрядової музики західноукраїнської церкви. По-перше, у такий спосіб Федорів намагається протистояти відмиранню культової традиції на чужині. А по-друге, зважаючи на стан церковного мистецтва в радянській Україні, композитор-емігрант здійснює важливу місію – прагне зберегти для нащадків усе багатство і красу національного ритуального дійства.

Центральне місце серед клерикальних жанрів займає літургія. Служба Божа, під час якої відбувається таїнство Святого Причастя, неодноразово надихає М. Федоріва до відтворення греко-католицького варіанту недільного богослужіння. У Літургіях F-dur і G-dur (1984 р.) композитор керується традиційною схемою обряду, розповсюдженого в Галичині. Він дотримується всіх компонентів церковної самолітки, вироблених у XIX столітті представниками “перемиської школи”. Тобто за основу музичного вислову композитор-емігрант узяв манеру М.Вербицького та І.Лаврівського.

М.Федорів не прагне у своїх творах реформувати традицій галицького церковного співу. Навпаки, його літургії вражають достеменним повторенням обраного жанрового зразка. Збереження всіх компонентів старої канонічної форми греко-католицької церкви творить незвичайну красу і щирість національної духовності, виплеканої на галицькій землі та перенесеній сучасним композитором у своїй першооснові до американського континенту.

Реставраційна робота М.Федоріва зі збереження всіх типів українських церковних відправ продовжилась у створенні більш рідкісних обрядових циклів. Композитор-емігрант керується бажанням зупинити процес тотального спрощення християнських богослужінь, який спостерігається в церквах діаспори. Відновлюючи все багатство ритуальних відправ, Федорів прагне створити повноцінний репертуар для практичного застосування в українських храмах, у якому б куточку

світу вони не знаходились.

Так, оригінальна форма Єрусалимської утрени (1982 р.), написаної композитором для мішаного хору без супроводу, виконується лише раз на рік – під час Великого Посту. Хоча є у Федоріва і більш уживана форма ранкового богослужіння – Воскресна утрєня (1971 р.). Обидва цикли побудовані на основі самолівкових наспівів зі звичним і стереотипним арсеналом виразових засобів. Проте в кожному творі панує особливий, індивідуально-неповторний, образно-емоційний стрій. Вираження зосередженого стану скорботи, сумовитої розповіді про страждання Ісуса Христа й непереможність Духу спричинили в Єрусалимській утрени сильний драматизуючий фактор. Це вирішується контрастним зіставленням елементів музичної мови: речитативної та розспівної мелодики, мажору й мінору, поліфонічної та хоральної фактури. Натомість Воскресна утрєня виявляє особливу піднесеність і м'якість вислову, що підкреслює надзвичайну подію християнської історії – воскресіння Сина Божого.

Цікавою і рідкісною серед релігійної музики Федоріва є Вечірня з Литією (1986 р.), що написана до тисячоліття хрещення Руси-України. Знаменна подія надихнула композитора присвятити твір слов'янським апостолам – св. Кирилові та Мефодієві, а також українським князям, першим провісникам християнської віри в Київській Русі – Володимирі й Ользі. Відтак тексти молитв (стихир і тропарів) прославляють просвітителів та хрестителів Руси-України.

Вибір виразових засобів у цій відправі зумовлений наміром Федоріва створити архаїчний, сповнений сивої давнини, християнський світ української нації. Прагнення автора Вечірні пізнати глибинну суть християнської віри українців реалізується відтворенням праджерел українського церковного співу. Тому, на відміну від попередніх циклів, під час написання Вечірні композитор користувався давнім типом церковної мелодики, що формується на основі тетрахордово-гексахордового звукоряду.

Отже, звертаючись до обрядових циклів, М. Федорів щоразу послуговується тими прийомами музичної лексики, які найкраще сполучаються з характером богослужіння та художнім задумом твору. З цього приводу показово, що композитор двічі звернувся до опрацювання обрядових співів, склавши два однотипні збірники: "Обрядові співи української церкви Галицької землі" (1984 р.) і "Збірник літургичних співів Закарпатської Церкви Візантійського обряду" (1982 р.). У кожному збірнику автор дотримується всіх компонентів та індивідуальних рис обрядових співів зазначеного в

назві регіону українського краю.

Як бачимо, опрацювання М.Федорівим канонічних форм культової музики західноукраїнської церкви не виходить за межі традиції. Композитор-емігрант свідомо відмовляється від використання в циклах оригінальних і екстравагантних виразових засобів сучасного музичного мистецтва та художніх смаків країни, у якій перебуває. Своє призначення він бачить у достеменному відтворенні, *консервації*, національної церковної традиції, що повинна протистояти будь-яким історичним катаклізмам. Відтак релігійна творчість Федоріва набуває національно-патріотичного характеру, виконуючи роль каталізатора в культуротворчих процесах України ХХ століття. Про це говорить і сам композитор: “Україна, як той міфологічний сфінкс, все виходила ціло й побідно із попелищ різних навал та лихоліть з дивною силою до життя по своєму, на базі своєрідних традицій, і народних, і церковних, а ніколи чужих” [4, 48].

Спрямованість на збереження всіх типових форм та місцевих традицій вітчизняного церковного співу характеризує культову музику Андрія Гнатишина. Автор більше десятка літургійних циклів, утреньої, вечірньої, вінчання, панахиди, молебня, А. Гнатишин переважно спирався на традиції галицького богослужіння, звідки сам був родом. Однак серед його культових композицій є й інші моделі української церковної музики. Зокрема в 1962 році Гнатишин скомпонував “Службу Божу для мішаного хору на мотивах Закарпатської України з Ірмологіону Івана Бокшая”.

Суттєво, що до написання літургійних циклів український композитор з Відня залучив традиції київських церковних співів. Він вважав київський розспів основним чистим джерелом вітчизняної культової музики, з якого витікають усі інші регіональні моделі. Тому неодноразово клерикальні твори А.Гнатишина одночасно побудовані на галицьких і київських наспівах. Ці наміри реалізувались у чиказькій літургії (1975 р.), Вечірні (1974 р.), у збірнику гармонізованих сучасним композитором-емігрантом богослужбових співів – “Вісім тропарів воскресних і прокіменів західноукраїнських розспівів та вісім прокіменів київських розспівів” (1968 р.).

Прикметною рисою Гнатишина є опрацювання в літургійних циклах авторських матеріалів Д.Бортнянського та А.Веделя. Звернення до стилістики українських композиторів XVIII століття не випадкове, а тісно пов’язане з традиціями “перемиської школи”. Так, коли в XIX ст. М.Вербицький та І.Лаврівський, представники “перемиської школи”, проводили реформу церковного співу греко-католицької церкви, то

за взірць перейняли манеру хорового письма Д.Бортнян-ського. Не відступаючи від традиції своїх попередників, вирішив працювати й А.Гнатишин: “в консервативних рамках, звернених у минуле більше, ніж у сучасність”[5, 17], – підсумовує Н.Самотос, вивчаючи релігійну музику сучасного українського композитора з Відня.

Звернення до культових жанрів з метою збереження канонів української церковної музики спостерігається й у творчості Ігоря Соневицького. Український композитор, що проживає в Америці, виражає свої духовні ідеали у Службі Божій (1990 р.), Панахиді (1992 р.) та окремих частинах до культових служб. Однак у релігійних творах І.Соневицький обирає дещо іншу манеру вислову, ніж зазначені вище композитори. Він відходить від канонів галицької літургії, що є генетично рідною композиторів.

“Підхід до релігійних тем у Соневицького, насамперед, ліричний, емоційний”[6, 15], – зауважує С. Павлишин, аналізуючи його літургію. Наповнення твору сумовито-елегійною образністю, використанням народно-пісенної мелодики, спорідненої з українськими ліричними піснями й думами, колористичної гармонії та розвиненої підголосково-поліфонічної фактури апелює до музичного вислову, властивого М.Лисенкові. Такий відступ сучасного композитора від західноукраїнської церковної традиції, можливо, мотивується прагненням універсалізувати лисенківську стилістику як вияв національного стилю. Відтак і культові жанри трактуються І.Соневицьким у тому ж стильовому інваріанті.

Утім інтереси українських композиторів-емігрантів не обмежуються лише відтворенням старих моделей культової музики. Очевидно, що сучасні художні течії та загалом атмосфера епохи ХХ століття не залишається поза увагою українських композиторів діаспори. Тому, звертаючись до написання Літургії, сучасні автори використовують жанрові та стилістичні особливості не лише вітчизняної церковної музики попередніх епох, але й містять елементи музично-виразових засобів сучасного мистецтва.

У такий спосіб вирішує жанр культової музики Зиновій Лавришин. Його “Служба Божа”(1988) хоча й написана як варіант греко-католицької служби, усе ж являє швидше симбіоз різних церковних традицій, що побутували в Україні в минулому. Тому не дивно, що у творі так природно поєднується форма галицької літургії з жанром паралітургійної музики ХVІІІ століття – духовним концертом. Причому кожна з частин циклу пропонує авторську обробку релігійних текстів у різноманітних стильових манерах українських композиторів

минулого, зокрема Д.Бортнянського (“Слава Єдинородний”), А.Веделя (“Херувимська пісня”), М.Березовського (“Ісповідь віри”).

З іншого боку, збагачений вишуканою колористикою та витонченою почуттєво-образною сферою, твір апелює до манери французької композиторської школи ХХ століття. Тонке відчуття й майстерне володіння звуковою масою засвоєне українським композитором-емігрантом безпосередньо під час занять у Андре Жоліве. Можливо, сама присвята Літургії тисячоліттю хрещення Руси-України спонукала З. Лавришина зробити у творі своєрідну ретроспективу побутування церковної музики в Україні впродовж віків, осмислюючи це крізь призму мистецтва ХХ століття.

Аналогічний приклад демонструють “Тропарі воскресні” Зиновія Лиська. Аранжування богослужбових мелодій значно відступає від канонів церковного співу, а більше підпорядковане законам концертного виконання. Відтак твір швидше можна зарахувати до світського жанру – хорової сюїти, аніж культової музики. Для композитора-емігранта богослужбовий текст – це лише духовний місток на шляху до власного пізнання й осягнення глибокої віри його батьків і прадідів. Тому музичне вирішення твору майстерно наповнюється найрізноманітнішими принципами і прийомами художнього вислову як церковної, так і світської культур.

Таким чином, релігійні ортодоксальні жанри поступово починають модернізуватися та видозмінюватися, підпорядковуючись більш душевним потребам композитора, а не букві церковних канонів. Не випадково є поява на чужій землі нових форм і варіантів українських богослужбових музичних циклів. Так, свято Різдва Христового, що в Україні позначене особливим шануванням родини, культом сім’ї, надихнуло Антіна Рудницького написати оригінальний твір “Молитва за полонених, страждущих і угнетених”, який не має аналогів у національній церковній практиці.

Самобутня за змістом “Молитва” відтворює особливості українських народних і церковних традицій, які переплітаються у творі в єдиний національний образ. Слід зауважити, що трактування релігійності в національно-патріотичному ключі притаманне І.Франку та С.Людкевичу. Очевидно, музична мова цієї композиції А.Рудницького також апелює до принципів музичного вислову пізньо-романтичної стилістики. Відтак оригінальна жанрова модель релігійної музики залишається в консервативних рамках засобів виразності, які виробили українські композитори попередньої епохи.

Як бачимо, прагнення композитора втілювати найістотніші думки та духовні потреби сучасності, а насамперед еміграційних громад утілюються в народженні нових жанрів культової музики. Однак такі твори мають локальний характер і виконуються лише в окремих мистецьких або ж релігійних заходах української діаспори, не претендуючи на канонізацію їх у церковній практиці. Насправді експериментування в галузі церковної музики – це внутрішня потреба композитора-емігранта, зумовлена мрією “воскресити” на чужині духовний образ України. Ностальгічний порив до країни дідів і прадідів втілюється в незвичайній формі християнського бого-служіння, яка й допомагає відчутти емігрантові єдність із рідним народом.

Справді, церковна музика в українській діаспорі виходить за межі суто прикладного значення. “В гарячій молитві до Бога, прекрасних співах організованих церковних хорів велику втіху знаходять та кріпку надію на краще майбутнє тисячі українських вигнанців” [7, 284]. За твердженням І. Власовського, для більшості емігрантів, особливо молодого покоління, культова музика – це справжній вияв української душі, незабутній аромат національної пісенності та чи не єдиний місточок духовного спілкування з прабатьківщиною.

Таким чином, завдання зберегти в еміграції національну церковну традицію здебільшого спонукало сучасних композиторів до консервації найбільш типових форм і стилістичних моделей української церковної музики попередніх епох. Власне, цей унікальний спосіб національного самовиразу дав надзвичайно цікаву систему композиторської творчості, у якій дійсність цілісно забарвлена образами й символами минулого – традицією культури втраченої батьківщини.

“Замурувавшись у кокон консервативної ексклюзивності” [8, 23], митці-емігранти виконали в історії вітчизняної культури надзвичайно важливе й актуальне на часі завдання. Завдяки їхній наполегливій праці українська діаспора й до сьогодні не втратила національного обличчя. Більше того, релігійна музика композиторів-емігрантів стала тією необхідною ланкою, що зв’язує національну церковну традицію минулого й сучасності. Невипадково у відроджених і відбудованих храмах незалежної України під час християнських відправ лунає музика, створена українськими композиторами далеко за межами рідного краю.

Джерельні приписи

1. Шлемкевич М. Володарка – пісня // Невмируща пісня. Ювілейний альманах хору “Думка”. – Нью-Йорк, 1960. – С. 3-8.

2. Маценко П. Нарис до історії української церковної музики. – Репринт. вид. – К.: Музична Україна, 1994. – 112 с.
3. Федорів М. Напрямні праці літургичної комісії: віднова, реформа чи змаг до справжнього українського обряду по формі і змісту. – Чикаго, 1971. – С. 51-97.
4. Федорів М. Українські богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. – Вид. оо. Василіан, 1992. – Т. 3. – 216 с.
5. Самотос Н. Андрій Гнатишин // Музика. – 1996. – № 6. – С.17.
6. Павлишин С. Ігор Соневицький. – Львів: Вид. Львівської спілки композиторів, 1995. – С. 15.
7. Власовський І. Нарис історії української православної церкви. – Нью-Йорк, 1966. – С. 284.
8. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. – К.: Основи, 1993. – С. 23.

Резюме

Стаття присвячена проблемам життєдіяльності національної церковної традиції в українській діаспорі. Особливу увагу зосереджено на культовій музиці М.Федоріва, А.Гнатишина, І.Соневицького, З.Лавришина, З.Лиська в контексті національної духовної культури. Прослідковується процес консервації у творчості сучасних композиторів діаспори стилістики церковної музики, що була поширена в Україні до їхньої еміграції.

Summary

The article is devoted to the problems of functioning of national ecclesiastical tradition in Ukraine diaspora. Separately, the cult music of M.Fedoriv, A.Gnatishin, I.Sonevitskiy, Z.Lavrishin, Z.Lusko in the context of native custom of ecclesiastical art is considered. The question of importance of national sources in modern religious music of composers-emigrants of the second half of XX century is solving.

УДК: 7(09)(477)

Р.І.Безугла

ДУЕТ – АЛІНА ГАЦЕНКО, ТАМАРА МУРЗІНА – В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО БАЯННОГО МИСТЕЦТВА

1960 – початок 1970-х років ХХ століття стали періодом бурхливого розквіту баянного мистецтва. Вони позначені найвищими досяг-

ЗМІСТ

Передмова	
3	

<u>Розділ I: Історико-мистецька спадщина</u>	
<u>західноукраїнських теренів.....</u>	4

<i>Войтович В.М.</i> Релігійно-міфологічний світогляд давніх слов'ян: спроба узагальнення.....	
4	

<i>Нікольченко Ю.М.</i> Коштовності, прикраси та вироби з кольорових металів літописного Дорогобужа.....	
34	

<i>Михайлова Р.Д.</i> Міжнародні зв'язки та їх вплив на розвиток культури Галицько-Волинської Русі Х–XIV ст.	
51	

<i>Луць В.Д.</i> Волинські ікони XIII–XVI століть.....	
65	

<i>Смирнова Т.Б.</i> Місце українського ренесансного та барокового пейзажів у історичній ієрархії жанрів.....	
86	

<i>Бондарчук Я.В.</i> Синтез засад середньовічної та ренесансної духовності в іконописі острозького осередку II половини XVI – I половини XVII століть.....	
109	

<i>Надюк О.В.</i> Генеза та формування українського іконостаса в середовищі традиції східнохристиянського світу.....	
121	

<i>Виткалов В.Г., Пономарьова Т.О.</i> Мистецька культура українського козацтва (за матеріалами археологічних досліджень поля Берестецької битви 1651 р.).....	
139	

Михайлишин О.Л. Декілька штрихів до архітектурного портрету Млинова.....	151
--	-----

<u>Розділ II:</u> Теоретико-мистецькі аспекти української культури.....	187
--	------------

Яковенко Л.П. Проблеми психології творчості в естетичній концепції І.Франка.....	187
--	-----

Буцяк В.І. Історико-стильовий принцип як основа осягнення специфіки музичної культури.....	192
--	-----

Михайлова О.Г. Сенсові обертони рецепції авангарду	
---	--