

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

МИСТЕЦТВО КУЛЬТУРА ОСВІТА

Випуск 2

освіта Мистецтво культура
Мистецтво Мистецтво
Мистецтво культура освіта
культура Мистецтво
culture art education art culture
art education culture art

Івано-Франківськ
2019

**Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
Навчально-науковий Інститут мистецтв**

МИСТЕЦТВО КУЛЬТУРА ОСВІТА

Збірник наукових праць

Випуск 2

**Івано-Франківськ
Фоліант, 2019**

*Друкується за ухвалою вченої ради Навчально-наукового Інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»
(протокол № 3 від 20 листопада 2019 р.)*

Головний редактор

Дутчак Віолетта – доктор мистецтвознавства, професор (Івано-Франківськ, Україна)

Редакційна колегія:

Атаманенко Алла – доктор історичних наук, професор (Острог, Україна);

Бенч Ольга – кандидат мистецтвознавства, професор (Ружомберок, Словаччина);

Бермес Ірина – доктор мистецтвознавства, професор (Дрогобич, Україна);

Гаврилишин Петро – кандидат історичних наук, доцент (Івано-Франківськ, Україна);

Грицан Анатолій – кандидат історичних наук, професор (Івано-Франківськ, Україна);

Дундяк Ірина – кандидат мистецтвознавства, доцент (Івано-Франківськ, Україна);

Карась Ганна – доктор мистецтвознавства, професор (Івано-Франківськ, Україна);

Козаренко Олександр – доктор мистецтвознавства, професор (Львів, Україна);

Морарі Марина – доктор педагогічних наук, професор (Бельци, Республіка Молдова);

Попович Ольга – доктор вокалістики, професор (Жешув, Республіка Польща);

Тимків Богдан – доктор філософії, професор (Івано-Франківськ, Україна);

Туміш Станіслав – доктор історичних наук, професор (Прага, Чеська Республіка).

Рецензенти:

Смоляк Олег – доктор мистецтвознавства, професор Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка;

Серганюк Любов – кандидат мистецтвознавства, професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

М 65 **Мистецтво. Культура. Освіта: збірник наукових праць Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Випуск 2.** Івано-Франківськ: Фоліант, 2019. 78 с.
ISBN 978-617-7496-78-5

До збірника увійшли праці науковців стосовно розвитку культури і мистецтва в Україні та українській діаспорі, питань музичного виконавства і педагогіки.

Видання адресоване фахівцям сфери культури, мистецтва, музичної педагогіки – науковцям, викладачам, студентам.

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,

Навчально-науковий Інститут мистецтв

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Статті публікуються в авторській редакції.

Редакційна колегія не завжди поділяє позицію авторів.

© Навчально-науковий Інститут мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2019.

© ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2019.

ISBN 978-617-7496-78-5

© Видавництво «Фоліант», 2019.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Educational-Scientific Arts Institute

ART CULTURE EDUCATION

Almanac of scientific papers

Edition 2

**Ivano-Frankivsk
Foliant, 2019**

UDC 7 : 008 : 37
M 65

Printed according to decision of Educational-Scientific Arts Institute Academic Senate of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (protocol №3 from 20th November 2019)

Editor in Chief

Dutchak Violetta – Doctor of Arts, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Редакційна колегія:

Atamanenko Alla – Doctor of Historical Sciences, professor (Ostroh, Ukraine);

Bench Olga – PhD in Arts, professor (Ružomberok, Slovakia);

Bermes Iryna – Doctor of Arts, professor (Drohobych, Ukraine);

Havrylyshyn Petro – PhD in History, docent (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Hrytsan Anatoliy – PhD in History, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Dundiak Iryna – PhD in Arts, docent (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Karas Hanna – Doctor of Arts, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Kosarenko Olexandr – Doctor of Arts, professor (Lviv, Ukraine);

Morari Marina – Doctor of Pedagogy, professor (Bălți, Moldova);

Popowicz Olga – Doctor of Arts, professor (Rzeszow, Poland);

Tymkiv Bohdan – Doctor of Philosophy, professor (Ivano-Frankivsk, Ukraine);

Tumis Stanislav – Doctor of Historical Sciences, professor (Prague, Czech Republic).

Reviewers:

Smoliak Oleh – Doctor of Arts, professor of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University;

Serhaniuk Liubov – PhD in Arts, professor of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

M 65 Art. Culture. Education: almanac of scientific papers of Educational-Scientific Arts Institute in Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Edition 2. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2019. 78 p.

ISBN 978-617-7496-78-5

Almanac contains scientists' papers regarding culture development and art in Ukraine and Ukrainian diaspora, problems of musical performance and pedagogy.

Edition is addressed to specialists in culture, art, musical pedagogy – scientists, lecturers and students.

Editorial board address:

*76000, Ivano-Frankivsk, Sakharova street, 34a,
Educational-Scientific Arts Institute
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

Papers are being printed according to author's edit.
Editorial board doesn't always shares author's view.

© Educational-Scientific Arts Institute in Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 2019.

© Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 2019.

ISBN 978-617-7496-78-5

© "Foliant" publishing house, 2019.

МИСТЕЦТВО

УДК 7.021(477. 83/86)

Богдан Тимків (Україна)

ШКОЛА САКРАЛЬНОЇ Й УЖИТКОВОЇ ДЕРЕВОРІЗЬБИ МИСТЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

У статті розглянуто питання становлення та розвитку сакральної й ужиткової мистецької школи дереворізьби в українській діаспорі. Дається аналіз художніх особливостей творів літургійного, обрядового, ужиткового та монументально-декоративного характеру, що утворюють цілісний об'ємно-просторовий інтер'єр як храмів, так і житлових та громадських споруд.

Проведено глибокий аналіз творчості мистців української діаспори та представлено новий погляд на їх діяльність в царині сакрального й ужиткового мистецтва. Висвітлюється діяльність мистців української діаспори, більшість з яких раніше не була відомою на Батьківщині. Багато фактів з їх творчості та й самі твори вперше вводяться в мистецтвознавчий обіг. Розкривається також роль та значення творчого доробку мистців діаспори в розвитку національного й світового мистецтва.

Ключові слова: мистецька школа, сакральна й ужиткова дереворізьба, мистці української діаспори, творчий доробок мистців, традиції культурної спадщини

Постановка проблеми. Відродження національної культури, духовності спонукає нас пильніше, глибше досліджувати шляхи розвитку мистецької школи дереворізьби, її зв'язок з природою, з історією, художньою культурою, релігією, етнотрадиціями тощо. Твори цього мистецтва входять у нашу сучасність через предметне середовище інтер'єрів житлових та громадських споруд, у тому числі церковних, які оточують людину в повсякденному житті, а також через виставки і музеї, що закріплюють народну пам'ять, єднають з культурою минулого.

Сьогодні гостро назріває необхідність збереження істотних знань про художні особливості, традиції культурної спадщини минулого, про шляхи розвитку мистецької школи дереворізьби української діаспори як у духовно-сакральному, так і в побутовому контекстах національного життя. Суттєвим аспектом вивчення цієї проблеми є той факт, що внаслідок давніх еміграційних та реєміграційних процесів, в яких активну участь брали й українські мистці, творилася своєрідна палітра мистецько-культурних взаємозв'язків, запозичень і творчих надбань у художній культурі українського народу. Мистці-емігранти виступали носіями вікових традицій, зокрема, в трагічний «експериментальний» період історії (XX ст.) українського народу, який зазнавав різних утисків і репресій.

Аналіз досліджень. Українська художня деревообробка, виникнувши на зорі зародження цивілізації, пройшла складний еволюційний шлях розвитку – від виготовлення простих знарядь праці та предметів побуту до більш витончених творів сакрального та декоративно-ужиткового мистецтва

Початок XX ст. ознаменувався цілою низкою досліджень українського давнього мистецтва, збором нових пам'яток, їх систематизацією та проблемами збереження. Було опубліковано праці Вадима та Данила Щербаківських [24, 25], К. Широцького [23], В. Січинського [18] та М. Драгана [7], які містять аналіз окремих аспектів художньої обробки дерева.

Варто також згадати праці О. Тищенка, в яких розкриваються основні тенденції розвитку деревообробки від найдавніших часів до XVIII ст. [22].

Вагомим доробком у царині іконографії, малярства та сакрального мистецтва є праці відомого вченого богослова, мистецтвознавця, професора Дмитра Степовика [19,20]. Він видав низку фундаментальних праць, що стосуються й дереворізьби, висвітлив творчість видатних мистців діаспори.

Всупереч процесам згасання сакрального мистецтва в радянській Україні, художники-емігранти цікавилися традиціями української ікони, гравюри, іконостасного різьблення тощо. У цьому їм сприяли праці дослідників давнього українського мистецтва Д. Антоновича, М. Голубця [4], В. Січинського [18], М. Драгана [7] та ін.

Особливу цінність становив альбом Іларіона Свенціцького «Іконопис Галицької України XV-XVI віків» [16], який став своєрідним взірцем для іконописців Америки та Канади.

Ряд мистців та учених діаспори, зокрема, П. Андрусів [1], С. Гординський [5], Д. Горняткевич [6], І. Кейван [10], П. Мегик [11] у багатьох наукових працях розкрили роль та значення мистецької школи діаспорних українців в збереженні та розвитку різних видів мистецтв, особливо, сакрального.

У даній статті значною мірою прислужилися матеріали десяти томної «Енциклопедії українознавства» [8], довідника «Зарубіжні українці» [9], книги Г. Прокопчука «Українські мистці в Німеччині» [15], І. Мірчука «Історія української культури» [26], «Мистецтво української діаспори. Повернуті імена» за ред. О. Федорука [12], І. Кейвана «Українські мистці поза Батьківщиною» [10], а також журналу «Нотатки з мистецтва» [13] за ред. П. Мегика. Джерельною базою, окрім вищезгаданих праць, є артефакти, архівні та польові матеріали, що стосуються української сакральної та ужиткової дереворізьби. Основними об'єктами вивчення були твори з музеїв, приватних колекцій та зарубіжжя, а також з творчих майстерень мистців.

Метою статті є аналіз становлення та розвитку сакральної й ужиткової мистецької школи дереворізьби в українській діаспорі, а також розкриття ролі та значення творчого доробку мистців діаспори в розвитку національного й світового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Мистці, опинившись на чужині, зберігали й примножували мистецькі традиції української дереворізьби. Вони вважали своїм обов'язком не тільки вивчати значні досягнення світового мистецтва, але й вносити в те світове мистецтво власні, оригінальні надбання. Важливим для розвитку української мистецької школи є той факт, що творчий потенціал діаспори складався з мистців різних регіонів України, і тому українське мистецтво на еміграції мало змогу розвиватися як всеукраїнське та репрезентувати українську культуру на чужині.

Неоціненний вклад у розвиток декоративно-прикладного мистецтва внесли українські мистці-емігранти, які займалися в тій чи іншій мірі художньою деревообробкою: дерев'яна скульптура, сакральна різьба, ужиткова різьба, гравюра на дереві тощо. В силу певних обставин, вони жили в різних країнах світу, працювали в різних жанрах та напрямках, проте їх об'єднувало одне – багатовікові українські традиції мистецької школи на яких вони виховувалися й розвивали свій творчий потенціал. Ці традиції стали тією опорою завдяки якій, мистці змогли творити далеко від Батьківщини і посісти гідне місце в світовій культурі.

Найбільш вагових здобутків у галузі дереворізьби досяг Михайло Черешньовський (1911-1994), родом із с. Стежниця Ліського повіту на Лемківщині. Мистецьку освіту здобував у Коломийській деревообробній школі, згодом – у Краківському інституті пластичного мистецтва ім. Щепанського, де навчався п'ять років – у 1932-1934 і 1936-1939 роках. Перерва у навчанні викликана службою у польській армії, яку мистець відбував у Станиславові (нині Івано-Франківськ). У 1939 році М. Черешньовський разом з дружиною Оксаною приїхали у Болехів і створили різьбярську мистецьку майстерню для навчання ремеслу місцевих підлітків. Майстерня-школа діяла неповних чотири роки – з 1941 до 1944.

У 1945 р. доля занесла його до Баварії, у зону американських військ. У містечку Міттенвальд він веде школу і майстерню української народної різьби. Створює галерею скульптурних портретів керівників національно-визвольних змагань, українських діячів, письменників. В Мюнхені (1950 р.) створює знаменитий портрет дружини Людмили, про який мистецтвознавці говорили, що він показує вічне для всіх часів, і якщо б автор не створив нічого більше, то цього твору було б достатньо, щоб його ім'я стало безсмертним [14, с. 21].

1951 року Михайло Черешньовський переїхав до США й оселився в Нью-Йорку. Після переїзду він знову звернувся до теми Богородиці й створив низку дерев'яних скульптур цієї тематики. Зокрема, це «Мати Божа – рятівниця», «Втеча до Єгипту», «Мадонна на колінах», «Модерна Мадонна» та інші.

Окрім скульптурно-портретного жанру, мистець продовжував займатися традиційною народною дереворізьбою. Це його вміння найбільш яскраво розкрилося в об'ємно-просторовому оформленні інтер'єру дерев'яної церкви св. Івана Хрестителя (м. Гантер, 1963-1964 рр.), яка входить до архітектурного ансамблю музею-скансену української дерев'яної архітектури у США і є шедевром народного будівництва.

Це було одне з найбільших замовлень, яке доводилося виконувати Михайлові Черешньовському: різьблення іконостасу, престолу, кивоту, хреста, катедри для виголошення проповідей і люстри («павук»).

Згідно із задумом спонсора будівництва цього храму І. Макаревича, церква, дзвіниця, дім для священика і громадсько-духовний центр мали бути збудовані й оздоблені в одному стилі – на взірць

карпатської народної дерев'яної архітектури і мистецтва. Храм був поставлений з цінного кедрового дерева за участю відомого теслі Ю. Костіва, знавця зрубного дерев'яного будівництва.

При створенні об'ємно-просторового оформлення інтер'єру церкви М. Черешньовський використав різьбу переважно геометричного характеру. Оригінальним чином мистець вирішив конструкцію та оздоблення іконостасу. Для створення більшої відкритості завітарного простору він подбав про два моменти: щоб різьба мала просвіти, а іконостас не був таким високим. Завдяки цьому прихожани могли бачити престіл, даросховницю, завітарну ікону Богородиці «Знамення» (художник П. Холодний Молодший зробив за взірцем Алімпієвої ікони XII ст. з Києва).

Повний, класичний український іконостас має п'ять ярусів, але, виходячи із особливостей архітектурної будови церкви, Черешньовський переконав усіх, причетних до побудови храму, відмовитися від двох ярусів, а саме – ярусу святкових ікон і ярусу зображень старозавітних пророків.

Два верхніх яруси іконостасу – апостольський та молільний, виконані на запрестольній стіні, окремо від іконостасу, але сприймаються як його частина. Над царською брамою помістили ікону «Таємна вечеря», яка наче увінчує царські врата. Як результат – мистець створив прозорий іконостас на відміну традиційним, глухим іконостасам у вигляді високої непроникної стіни.

Наступним нововведенням була ідея компонувати ікони апостольського ярусу не горизонтально, як це було узвичаєно віками, а вертикально. Для цього на стіні за двома дияконськими дверима було укріплено два високі різьблених панно з круглими отворами для погрудних образів апостолів: шістьох з південного боку і шістьох – з північного.. Це був оригінальний підхід, творча ідея різьбяра, який майстерно урівноважив горизонтальну й вертикальну частини іконостасу, поєднавши ікони й ікони запрестолля як одне ціле [19,с.153].

Мистець усвідомлював, що іконостас відображає певні богословські доктрини, і в своїй різьбі врахував цей момент. Він зосередив увагу не на пишноті різьби, а на повторюваності ключових мотивів євхаристійної жертви: хліба (мотив колоска), вина (мотив винограду) і перемоги життя над смертю.

Як вже було сказано, творчість М. Черешньовського двопланова: він – класик об'ємної скульптури і майстер народної дереворізби. Кращими скульптурами, виконаними в класичному стилі є насамперед, низка жіночих образів: Мадонна, Леся Українка та інші.

На еміграції у Празі проживав Михайло Бринський (1883-1957) – скульптор-реаліст. Народився в селі Долина Тлумацького району на Івано-Франківщині. Навчався різьбленню в художньо-промисловій школі м. Закопане (тепер Польща). У 1905 р., приїхавши до Станіслава (нині Івано-Франківськ), працював над оздобленням фасадів будинків. Дотепер збереглися скульптурні консоли «Химери» на фасаді будинку № 44 по вулиці Шевченка, які виконані М. Бринським [21,с.169]. У 1909 –1912 рр. навчався у Вищій художньо-промисловій школі у Відні, а в 1913 р. вступає до Віденської академії образотворчих мистецтв де навчався до 1916 року.

Після розпаду Австро-Угорської монархії, повернувся у рідне село. Добровільно вступає в УСС. У Львові бере активну участь в розробці герба «Малий тризуб» для УНР, який був затверджений у Коростені 1918 р. Коли Галичина відійшла під протекторат Польщі, мистець переїжджає до Чехословаччини в м. Ліберець. З 1921 до 1926 р. М. Бринський навчається в Празькій академії образотворчих мистецтв.

Створив проєкт пам'ятника Т. Шевченку у Харкові. У 1930 р. мистець подає ідею спіралі – динамічний ритм рельєфів навколо постаменту завершується фігурою Кобзаря. Із ста поданих проєктів його визнають найкращим і присуджують другу премію. М. Бринський створив з дерева та мармуру низку камерних, невеликих за розмірами жіночих фігур, які відзначаються довершеністю форм, пропорцій, легким рухом людського тіла, представлених реалістично: «Молоде дівча», «Ранковий туалет», «Жінка, що сидить» та ін. [3, с.8-9].

Михайло Бринський помер 15 січня 1957 р. в м. Празі. Згідно із заповітом, в 1960 році його скульптурні твори (48 скульптур) було перевезено в рідне село Долину та до Івано-Франківського обласного краєзнавчого музею.

Міжнародного визнання досяг Григорій Крук (1911-1988) – видатний український скульптор, що проживав і творчо працював у Мюнхені. Народився у с. Братишів біля Станіслава (тепер Івано-Франківськ). У 1925 р. навчався в деревообробній школі Станіслава на відділенні різьби по дереву, а 1926 р. – в художньо-ремісничій школі у Львові. Протягом 1927 року навчався у різьбяра Андрія Коверка і скульптура Сергія Литвиненка у Львові. Пізніше Г. Крук продовжив своє навчання в Краківській академії мистецтв (1928 р.), де студював скульптуру, а після закінчення виїхав у Берлін вивчати монументальну скульптуру в Академії мистецтв.

У 1936 р. виконав різьбу бічного вівтаря для греко-католицької церкви св. Норберта в Кракові.

Мистець вирізнявся винятковою працьовитістю, завдяки чому створив велику кількість високохудожніх творів з різних матеріалів, в тому числі й дерева. Оригінальністю та своєрідністю відзначаються скульптури, створені протягом 1950-1968 рр. Такі твори як «Козачок», «Злодій», «Війт», «Сопілкар», «Вартівник», «Чатує» та інші максимально спрощені, автентичні, передають природний, щоденний рух людини та її внутрішній світ. Григорій Крук один з не багатьох митців, який створив скульптурні композиції на тематику життя українських селян і вніс побутові сільські сюжети в світове мистецтво [21. с.173].

Мистець створив цілу низку портретів українських діячів – В. Липинського, патріарха Йосипа Сліпого та інших видатних осіб, проект встановленого у Гмюнді (1964 р.) пам'ятника тридцятьом тисячам українських виселенців із Галичини, що загинули під час Першої Світової війни в австрійських таборах

Твори Г. Крука неодноразово експонувалися на виставках у Мюнхені та інших містах Німеччини, а також у Лондоні, Парижі, Відні, Римі, Філадельфії, Нью-Йорку, Торонто.

З усіх українських митців найбільшої загальносвітової слави добився Олександр Архипенко (1887-1964), родом з Києва, скульптор, що став творцем модерного мистецтва з власним напрямом і власним стилем. Початкову мистецьку освіту здобував у Київському художньому училищі, а згодом у Москві і Парижі, в 1920-23 роках мав свої індивідуальні виставки в Німеччині, Франції, Англії. У 1923 р. вирішує переїхати до США, де продовжує творчо працювати. Відкрив власну школу у Вудстоці (1929 р.), Лос-Анджелесі (1935 р.), Чикаго (1937 р.), друкував свої теоретичні праці та постійно виступав з доповідями на мистецькі теми в американських університетах та мистецьких товариствах. Велику колекцію його скульптур має музей м. Тель-Авіва [17, с.527-528].

Він увійшов в історію мистецтва як один із основоположників так званої кубістичної скульптури. В Америці О. Архипенко створив понад 750 композицій, багато з яких експонувалися в найбільших музеях світу.

Мистець виготовив скульптури князя Володимира Великого, Т. Шевченка та І. Франка, які були встановлені в Українському культурному парку в Клівленді. Він створив також скульптурну постать Кобзаря, що прикрашає м. Кергонксон (штат Нью-Джерсі). Серед скульптурних робіт О. Архипенка – також бронзові плити-барельєфи Б. Хмельницького і М. Грушевського.

Для творчості О. Архипенка характерним є поєднання матеріалів – дерева, скла, цементу, теракоти, мармуру, гіпсу, плексигласу, металу, що є свідченням високого професійного володіння багатьма техніками та технологіями. Прикладом поєднання різних матеріалів (дерево, мідь, латунь, мельхіор) є рельєфна тонована конструкція «Дві жінки» (1920 р.). Оригінальністю відзначається робота з фарбованого дерева «Вертикаль, що стоїть» (1935 р.).

Відомим мистцем із своєрідним творчим стилем та напрямком був Володимир Баляс (1906-1980), що народився в м. Рогатині (Івано-Франківська обл.). Працював у галузях графіки (дереворити, книжкова та промислова), живопису та скульптури. Навчався в Рогатинській гімназії ім. Володимира Великого. Після закінчення гімназії вступив до Львівського політехнічного інституту, а в 1932-1937 рр. навчався в Варшавській академії мистецтв, де студіював графіку. У 1939-1944 рр. викладав графіку в Львівському інституті пластичних мистецтв.

Опинившись в англійській зоні окупації (табір ім. Лисенка біля Ганноверу), вів мистецьку школу з декоратором І. Кубарським, брав участь у виставці в Мюнхені в 1947 р. (картина «Пейзаж з фонтаном», графічні рисунки «Смерть легеня», «В ніч Івана Купала», кілька дереворитів). Привернув увагу своїм чисто графічним сприйняттям дійсності, глибиною, драматичністю, досконалою технікою. Серед відомих робіт є дереворит «Мрія», «Автопортрет» (живопис) та ряд інших.

Ще в 1936 році, перед закінченням Варшавської академії мистецтв, їздив до Болгарії та Фінляндії. Звідти він привіз низку цікавих рисунків і виконав цикл високомистецьких дереворитів. Саме тоді мистець виставляв свої роботи у Софії та Генсільках [21. с.175].

У 1947 р. Володимир Баляс переїжджає до Канади. Разом з І. Кубарським та М. Дмитренком у 1952-1953 рр. мистці виконали чудовий іконостас та розмалювали катедру св. Володимира в Торонто. Більшість композицій розпису катедри виконано у стилі козацького бароко.

Після дев'ятирічного проживання в Канаді, в 1956 р. В. Баляс переїжджає в Лос-Анджелес (США), а згодом – в Глендейлі.

Значним досягненням мистця в галузі сакрального мистецтва є іконостас та запрестольна ікона в українській католицькій церкві Різдва Пресвятої Богородиці у Лос-Анджелесі, яку він виконав у 1957-1958 рр.

Володимир Баляс брав активну участь у численних виставках у Львові, Варшаві, Софії, Римі, Києві, Москві, Мюнхені, Нью-Йорку, Торонто та ін. Твори мистця зберігаються в колекції Конгресу

США (Вашингтон), Музеї мистецтва в Голлівуді та приватних збірках. В Україні велика збірка мистецьких творів В. Баляса знаходиться в його рідному місті Рогатині в гімназії ім. Володимира Великого.

На діаспорних теренах проявив себе талановитий мистець Вадим Доброліж (1913-1973) який народився в Ніжині. Навчався у школі С. Трохименка, згодом студіював малярство в Київському художньому інституті (майстерня Ф. Кричевського), закінчив також і Ленінградську академію мистецтв. У 1943 р. він емігрував до Німеччини, а в 1948 р. переїхав до Канади. В.Доброліж створив цілу низку різьблених іконостасів та ікон для них. Найбільшої уваги заслуговують іконостаси для церков у Мирнамі, св. Івана в Норт-Батлефорді, св. Іллі в Едмонтоні які виконані в стилі українського бароко та інших стилів – відповідно до внутрішнього інтер'єру даної церкви [10, с.132]. Талановитий мистець Вадим Доброліж (1913-1973) народився в Ніжині. Навчався у школі С. Трохименка, згодом студіював малярство в Київському художньому інституті (майстерня Ф. Кричевського), закінчив також і Ленінградську академію мистецтв. У 1943 р. він емігрував до Німеччини, а в 1948 р. переїхав до Канади. В.Доброліж створив цілу низку різьблених іконостасів та ікон для них. Найбільшої уваги заслуговують іконостаси для церков у Мирнамі, св. Івана в Норт-Батлефорді, св. Іллі в Едмонтоні які виконані в стилі українського бароко та інших стилів – відповідно до внутрішнього інтер'єру даної церкви [10, с.132].

Високою майстерністю вирізняються ікони мистця, виконані для церкви Святого Духа в Дервенті та для церков у Мирнамі, Вілінгтоні, Брудергаймі, Лемонті, Атабасці, а також намісні ікони для церкви св. Володимира в Едмонтоні.

Розпис православного храму св. Володимира у канадському містечку Вегревілл (Альберта), виконаний В. Доброліжем, загалом вважається вершиною релігійного мистецтва.

Дереворізьба та малярство – жанри в яких працював Василь Залуцький (1895-1973). Навчався у Снятинській Реальній школі разом з В.Касяном. Перебуваючи на еміграції в Аусбурзі (Німеччина), створив низку портретів та сценічних декорацій. У 1949 р. мистець приїхав до Едмонтону де проявив себе в галузі сакрального мистецтва. Виконав в техніці дереворізьби кілька іконостасів для церков Едмонтонської єпархії, взявши за основу українські народні орнаменти.

Василь Залуцький виготовив також низку престолів, кивотів та обрамування для похідних ікон – у такому ж стилі. Зокрема, мистцем було виготовлено іконостас для української греко-католицької церкви св. Юрія в Едмонтоні (1957), столярні роботи виконав Іван Гнатів. У 1960 р. запрестольну ікону до цього храму намалював Іван Кейван [21, с.177].

Після приїзду професійних українських мистців до Канади почала підноситись до мистецького рівня скульптура і різьба, зокрема, – виготовлення творів релігійного призначення. Найкращі з них – це іконостаси церкви Св. Володимира в Торонто, що його виготовили Володимир Баляс та Іван Кубарський у стилі козацького бароко, катедри св. Йосафата в Едмонтоні, виконаний Іваном Денисенком у стилі бароко і класицизму, високого мистецького рівня іконостаси церкви св. Миколая в Торонто та св. Володимира і Ольги у Вінніпезі, виконані, ймовірно, Сергієм Литвиненком; іконостас православної церкви в Саскатуні, католицької церкви Христа Царя в м. Лондоні (провінція Онтаріо). Такого ж рівня виконано й іконостас з горіхового дерева в стилі сецесії церкви св. Кирила і Мефодія в Сейнт-Кетрінеї (провінція Онтаріо), автор якого А. Галятті, із такого ж матеріалу і в подібному стилі іконостас церкви Колегії св. Володимира в Робліні (провінція Манітоба) - автор невідомий.

Різьба іконостасів та інших предметів сакрального мистецтва виконувалися на досить високому мистецькому рівні, хоч призначення їх носило практичний характер.

Висновки. Таким чином, мистці, опинившись на чужині, зберігали й примножували художні традиції мистецької школи української дереворізьби. Вони вважали своїм обов'язком не тільки вивчати значні досягнення європейського мистецтва, але й вносити в те європейське мистецтво власні, оригінальні надбання. Окрім того, вони створили різноманітні мистецькі об'єднання та художні навчальні заклади, які діяли періодично чи систематично у певні періоди.

Важливим для розвитку мистецької школи є той факт, що творчий потенціал діаспори складався з мистців різних регіонів України і тому українське мистецтво на еміграції мало змогу розвиватися як всеукраїнське та репрезентувати українську культуру.

Здобутки українських діаспорних мистців дереворізьби надзвичайно вагомі – як за кількістю творів, так і за їх мистецькою вартістю, багатством тематики, стилів і техніки виконання. Вони виразно позначені українською духовністю, хоча й створені не на українському ґрунті.

За століття перебування на чужині мистці української діаспори зберегли та розвинули кращі традиції і риси національного мистецтва України, збагативши таким чином й світову культуру.

Вивчення творчих надбань діаспорних мистців дає можливість ознайомитися із сакральним мистецтвом, розвиток якого був штучно перерваний в радянській Україні.

Діяльність українських мистців діаспори широко відома у світі, проте залишається мало вивченою на Батьківщині. Упродовж багатьох десятиліть існування радянської системи, українці були позбавлені можливості ознайомлення з творчістю цих мистців. Їх доробок має велике значення в розвитку національного й світового мистецтва. Вивчення надбань діаспорних мистців дозволяє заповнити прогалини в історії вітчизняної культури.

Література

1. Андрусів П. Мистецтво – найміцніша зброя. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто. 1987. С. 51-57, 197.
2. Антонович Д. Українська скульптура. Українська культура: лекції за ред. Д.Антоновича /Упор. С.Ульяновська. К.: Либідь, 1993. С. 274 -345.
3. Гапак С. Скульптор Михайло Бринський. Братислава: Словацьке педагогічне вид-во, 1971. 132 с.
4. Голубець М. Начерк історії українського мистецтва. Нью-Йорк: Вид-во Чарторийських, 1973. С. 143.
5. Гординський С. Сакральне мистецтво української діаспори. *Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи*. Львів.: Свічадо, 1994. С.46-54.
6. Горняткевич Д. Українські мистці в автобіографіях. *Визвольний шлях*. Лондон, 1956.
7. Драган М. Українська декоративна різьба XVI – XVIII ст.К.: Наук. думка,1970.202 с.
8. Енциклопедія Українознавства: у 2 т. / гол.ред. В.Кубійович і З. Кузеля. Мюнхен-Нью-Йорк, 1949. Т. 1. Ч.ІІІ. С.822.
9. Зарубіжні українці: довідник /ред. Ю.Лазебник [та ін.]. К.: Україна, 1991. 256 с.
- 10.Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною. Едмонтон-Монреаль.1996. 226 с.
- 11.Меги П. Творчість українських мистців поза Україною. Філадельфія, 1982.112 с.
- 12.Мистецтво української діаспори. Повернуті імена / За ред. О.Федорука. К.: Триумф, 1998. 382 с.
- 13.Нотатки з мистецтва. Об'єднання мистців в Америці. / за ред. П. Мегики. 1962.1990.- №1-30.
- 14.Певний Б. Михайло Черешньовський. Ретроспективна виставка: Український музей. Нью-Йорк, 1991. 88 с.
- 15.Прокопчук Г. Українські мистці в Німеччині. Мюнхен, 1960.
- 16.Свенціцький І. Іконопис Галицької України XV-XVI вв. Львів, 1928. С. 87.
- 17.Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. 2-е вид. К.: АТ «Друга рука»; «Фенікс», 1993. 550 с.
- 18.Січинський В. Дерев'яні дзвіниці і церкви галицької України XVI-XIX ст.. Львів, 1925. С.288, 296.
- 19.Степовик Д. Скульптор Михайло Черешньовський. Життя і творчість. К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2000. 224 с.
- 20.Степовик Д. Яків Гніздовський: життя і творчість. К.: Вид-во імені Олени Теліги, 2003. 224 с.
- 21.Тимків Б. Мистецтво України і діаспори: дерево різьба сакральна й ужиткова. 2-е вид., переробл. і доповнене. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2012. 316 с., 544 іл.
- 22.Тищенко О. Історія декоративно-прикладного мистецтва України (XIII-XVIII ст.): навч. посібник. К.: Либідь, 1992. 192 с.
- 23.Широцький К. Старовинне мистецтво на Україні. К.: Криниця, Друк. Дніпр. Союзу Спожив. Т-в., 1918. 23 с.: іл.
- 24.Щербаківський В. Українське мистецтво: дерев'яне будівництво і різьба на дереві. Львів-Київ, 1913. 167 с.
- 25.Щербаківський Д. Українське мистецтво: буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці. К.-Прага, 1926.
- 26.Mirtchuk I. Geschichte der ukrainischen / I. Mirtchuk Kultur. Munchen, 1958.

Bohdan Tymkiv (Ukraine)

SCHOOL OF SACRAL AND PURPOSE WOODWORKING OF THE ARTS OF THE UKRAINIAN DIASPORA

The article deals with the issues of the formation and the development of the sacral applied wood carving school in Ukrainian diaspora. An analysis of the artistic features of the works of liturgical, ceremonial, applied and monumental and decorative character, which form a complete three-dimensional interior of both temples

and residential and public buildings is given.

An in-depth analysis of the creative work of Ukrainian diaspora artists has been carried out and a new perspective on their work in the field of sacral and applied arts is presented. The activity of the Ukrainian diaspora artists, most of whom are not known in the homeland, is covered. Many facts about their creativity and the works themselves are first introduced into the art circulation. The role and importance of creative work of diaspora artists in the development of national and world art is also revealed.

Key words: *art school, sacred and used wood carving, artists of Ukrainian diaspora, creative work of artists, traditions of cultural heritage.*

ІНДИВІДУАЛІСТИЧНА ОПТИКА ПРОТОНОНКОНФОРМІЗМУ ТА ЇЇ ФОРМОЛОГІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В КОЛЕКТИВНИХ ЛЕЩАТАХ ХУДОЖНИКІВ «СУВОРОГО СТИЛЮ»

На основі аналізу мистецьких фактів та явищ візуальної продукції українських художників середини ХХ століття (від 1930-х до 1960-х) відтворено комплексну картину становлення українського мистецького нонконформізму в перебігу взаємовпливів між індивідуальним і колективним, між дозволеним і недозволеним, між прагненням щирості та необхідністю відчутти себе соціально зреалізованим. Виявлено, що естетично нонконформізм пов'язаний із тими формологічними пошуками та художніми течіями в українському мистецтві, становлення яких співпало з періодами відродження національної культури. Розкрито регіональні особливості основних локацій українського мистецького протононконформізму. Визначено, що нонконформісти міських геолокацій України реалізували різні версії загального вектору руху, що спрацьовував на збереження національної культури та відкритість до європейських цінностей.

Ключові слова: мистецький нонконформізм, протононконформізм, суворий стиль, репресоване мистецтво.

Постановка проблеми. Динаміка подій і статика творів в українському мистецтві радянської доби, цікаві самі по собі, привертають увагу дослідників не так результативністю знайдених відповідей, як процесивним темпераментом матеріалу, що у відповідності до куту зору репрезентується тією чи тією значеннєвою, сповненою неочікуваних смислів стороною, що кожна її грань може бути витлумачена як нова постановка проблеми посеред «старого» або звичного матеріалу. З погляду налаштування дослідницької уваги на нонконформістській складовій формування артефактів українського мистецтва від 1930-х до 1960-х, коли не так ідеологічні зміни, як зміни характерологічні перетинали одна одну, — з такого погляду студіювання запропонованої нами ідеологеми «протононконформізм» [16, с. 197–227] у перебігу з наступними явищами українського мистецтва є не лише повчальним для усвідомлення моделі становлення фахової позиції митця упродовж майже тридцяти років (серед яких буремні передвоєнні, «1937», воєнні та злиденні повоєнні), а й корисним для формування загальної картини руху мистецьких форм поряд із формами ідеологічними у чи не найскладнішій добі утвердження радянського ладу і начебто «непохитного» способу мислення. Саме для подолання залишків цих тенденцій у сучасному мистецькому світі, для перетворення форм свідомості (у тому числі мистецтвознавської) з емоційно забарвлених на розумово конструктивні ретельне вивчення шляхів спадкоємності або заперечення традицій 1930-х у традиціях 1960-х уявляється нагально корисним і науково обґрунтованим.

Аналіз досліджень. Дослідження нонконформізму здійснювалися як на Заході, так і в пострадянському просторі. В Україні стійкою темою мистецтвознавчих рефлексій це явище стає, починаючи з 1990-х. Так, адекватні нонконформізму відбулися в працях з культурології (В. Бичков, І. Дзюба, О. Зінкевич, В. Крючкова, О. Кукаркін, І. Кулікова, Л. Левчук, Ю. Легенький, В. Личковах, Мих. Ліфшиць, Н. Маньковська, О. Мусієнко, М. Попович, А. Пучков, Л. Рейнгардт, Г. Стельмашук, Л. Тарнашинська) та соціальної психології (Е. Аронсон, С. Аш, М. Кордуел, Р. Крайчфілд, Д. Майєрс), де нонконформізм розглядається в контексті бінарної опозиції «конформізм/нонконформізм».

Зокрема, у працях В. Арсланова, Ю. Давидова, О. Кукаркіна, І. Роднянської він осмислюється у просторі так званої «буржуазної культури» як доповнювана стратегія, що лише камуфлює або віддзеркалює конформні тенденції причетності до соціуму, до того чи іншого співтовариства, хоча цей підхід, що його пропонує радянська культурологія, є на сьогодні тенденційним і застарілим. Ґрунтовне осягнення відбулося у працях, присвячених теоретичним філософсько-антропологічним і культурологічним розробкам проблем модернізму, постмодернізму, трансавангарду. Йдеться, насамперед, про праці В. Бичкова, В. Вельша, Д. Горбачова, Б. Гройса, Т. Гундорової, Х. Зедльмайра, І. Ільїна, А. Б. Оліви, Х. Ортега-і-Гассета, П. Цеклоша та І. Міда.

Мета статті – на основі аналізу історичної пікантності мистецьких фактів та явищ візуальної продукції українських художників середини ХХ століття (від 1930-х до 1960-х) відтворити комплексну картину становлення українського мистецтва в перебігу взаємовпливів між індивідуальним і колективним, між дозволеним і недозволеним, між прагненням щирості та необхідністю відчутти себе соціально зреалізованим.

© Смирна Л., 2019.

Виклад основного матеріалу. Теза, що нонконформізм творив потужний імпульс національних основ формотворчості, зробивши ключовим осмислення української ідентичності в цілому, спонукає звернутися до тенденцій і персоналій, які визначили візуальну оптику й художню стратегію розвитку його подальших десятиліть.

Естетично нонконформізм пов'язаний із тими формологічними пошуками та художніми течіями в українському мистецтві, становлення яких співпало з періодами відродження національної культури. Узагалі, якщо міркувати про естетичну складову мистецтва, як художній феномен, слід зазначити, що мисленний мотив, котрий поєднує мистецтво із життям, розташовується саме в естетичному, а не в художньому. Гегелівське розокремлення естетичного і художнього, а саме розрізнення між теорією і практикою у їхньому ідеалістичному, а не матеріалістичному сенсі, стосовно явища нонконформізму має бути уточнене.

З одного боку, маємо справу з конгломератом творів, об'єднаних імперативом належності до української культури, репрезентантом якої вони були й є завдяки надідеологічному віддзеркаленню, з іншого, — з когортою митців, які сповідували одні й ті ж переконання стосовно власної ролі в історії українського мистецтва. Якщо позамистецький чинник існування мистецтва брати за віддзеркалення естетичного, то власне мистецький слід відшукувати у тих «цитатних рисах», котрі репрезентують традицію художнього моделювання образу «ідеальної України», або ж «нарративної україніки» в її найхарактерніших національних виявах, а також у тому, що її споріднює зі світовою мистецькою традицією моделювання ідеалу.

Одним з таких семіотично окреслених явищ для українського мистецтва було козацько-гетьманське бароко XVII–XVIII століття. Ця унікальна за виразністю й національним колоритом система світогляду утвердила самобутність української культури та визначила її подальший розвиток, ставши однією з матриць мистецького нонконформізму. Особливістю барокового мистецтва в Україні було органічне злиття європейського стилю з народними художніми традиціями, що і стало стильовим фундаментом у подальшому становленні українського мистецтва. У XX столітті філософами та мистецтвознавцями бароко розглядалося як «вічно сучасний стиль». Зокрема, французький філософ О. Калабрезе запропонував називати «епохою необароко» культуру кінця XX століття [20], також досягнення стилю були переосмислені у світлі постмодерну, в тому числі й українського (М. Стороженко, В. Реунов, Ю. Луцкевич, О. Тістол).

Не менш важливим і визначальним для становлення нонконформізму став романтизм XIX століття. Ця форма суспільного світогляду була першим самобутнім явищем української культури з автохтонними рисами, започаткувавши мистецтво української національної традиції. Поклавши на себе завдання зображати повсякденне і зовсім негероїчне сільське провінційне життя України, романтизм ідеалізував та оспівував красу й поетику національного побуту і пейзажу, обрядів і свят, зробив привабливим естетику української хати й костюма, апелюючи до лірико-пісенної фольклорності. Серед його адептів — Т. Шевченко, С. Васильківський, В. Орловський, М. Пимоненко та ін., які започаткували нову образотворчу україніку. Риси цього мистецтва знайдуть відображення в творчості художників 1960-х з їхньою романтизацією традицій різних етнокультурних регіонів.

Наприкінці XIX — на початку XX століття українські митці починають розробляти національний варіант «українського стилю» у рамках етнографічно інтерпретованої стилістики модерну. Наприклад, В. Чепелик запропонував для характеристики цього напрямку термін «український архітектурний модерн», найбільш визначними пам'ятками якого були будинок Полтавського губернського земства (архіт. В. Кричевський, 1903–1908), будинки земських шкіл Лохвицького та Миргородського повітів (архіт. О. Сластіон, 1910-і), міська лікарня в Лубнах (архіт. Д. Дяченко, 1913–1915), будинок Харківського художнього училища (архіт. К. Жуков, М. Піскунов, 1911–1913), школа імені Тараса Шевченка на Павлівці-Лозовій, 35 у Харкові (архіт. С. Тимошенко, 1914–1916) та ін. Формологічні пошуки в українській архітектурі 1900–1910-х базувалися на прийомах фахового використання морфологічних ознак селянської хати та сакральних дерев'яних споруд, створюваних народними митцями, й інтерпретації майже автохтонної форми шестикутного трапецієподібного дверного та віконного отворів тощо [19]. Поряд із розробленням проєктів фасадного оздоблення будівель в «українському архітектурному модерні» неабияка увага приділялася проєктуванню декорування інтер'єру, меблів й ужиткового устаткування. Органічне поєднання екстер'єру й інтер'єру у будівлях, створених у зазначеній стилістиці, фахово репрезентувало ставлення українських архітекторів тієї доби до художнього «висловлювання» архітектурної та ужиткової форми «українською мовою». Але цей пошук не був локальним архітектурним і декоративно-ужитковим явищем, а розвивався в руслі загальносвітової моди на національне за допомогою звернення до традицій корінних народів Європи

та їхнього переосмислення у професійний мистецький спосіб. Образи українського модерну як певний Gtsamkunstwerk реконструював в книзі «Український модерн» Ю. Легенький [9].

Модерн перетворився в європейський рух «мистецтв і ремесел» (наприклад, художники В. Морріс, Ф. Уебб, Д. Г. Россеті, Ф. М. Браун та ін.; майстерня «Морріс, Маршалл, Фолкнер і Ко, майстри художнього ремесла, живопису, різьблення по дереву, меблях і металу», 1860-і), що презентував нове розуміння декоративної й ужиткової творчості країн Європи [6], запропонував приділяти увагу дизайну та хенд-мейду, заснованих на національних традиціях. Потрібно відмітити, що українські художники-модерністи, починаючи з В. і Ф. Кричевських, А. Ждахи, О. Сластіона, Г. Нарбута, О. Мурашка, М. Жука, О. Саєнка, Д. Дяченка, С. Тимошенка та ін., з великим пієтетом ставилися до декорування експозиційного простору під виставки в етнічному ключі. Вони використовували килими та килимкові доріжки, рушники й дерев'яні меблі ручної роботи тощо. Яскравими прикладами цього явища слід вважати оздоблення 1905-го року інтер'єру однієї з виставкових зал Київського художньо-промислового і наукового музею імператора Миколи Олександровича (нині НХМУ), у середині 1920-х, за першої хвилі українізації, — Науково-дослідної кафедри історії України при ВУАН, очолюваної М. Грушевським, у будинку по вул. Володимирській, 35 (автор декору інтер'єру В. Кричевський, 1924–1925).

Цей досвід був затребуваний архітекторами, майстрами монументального та декоративно-ужиткового мистецтва у 1930-і та 1960-і, коли в період Великого терору та на хвилі чергової українізації П. Шелеста низку проектів громадських споруд розважально-дозвілєвої функції було виконано в «українському стилі» (ресторан «Рив'єра» на схилах Дніпра, архіт. А. Добровольський, Н. Чмутіна, 1936–1937; павільйони-буфети і павільйони-кramниці на київських вулицях, архіт. П. Захарченко, 1938; ресторани «Курені», «Кукушка», «Вітряк», «Полтава» у Києві, архіт. А. Добровольський та ін., 1960-і, та ін.). Елементи народної орнаментики, фахово відпрацьованої ще на початку ХХ століття, у 1960-і використовувалися в оздобленні інтер'єру станцій Київського метрополітену «Хрещатик», худ. О. Грудзинська; «Університет», худ. В. Лозинська; готелів «Дніпро» в Києві, худ. Г. Зубченко, С. Отрошенко, Г. Шарай, Н. Федорова, 1964; «програмний» готель «Тарасова гора» у Каневі, архіт. Н. Чмутіна, М. Гречина, О. Гусева, В. Штолько, худ. А. Зубок, 1960–1962.

Отже, у 1920–1930-х митці, яких пізніше назовуть поколінням Розстріляного Відродження, декларували зв'язок українського мистецтва з традиціями іконопису та народної творчості. Саме це дає підстави говорити про наявність не лише національного змісту, зумовленого традицією ХІХ століття, але й національної художньої форми у мистецтві. Митці М. Бойчук [10, 11], О. Богомазов [17], К. Малевич [12], Д. Бурлюк [17] у своїх теоретичних ескерсисах, епістолярній спадщині намагалися осмислити зв'язок мистецтва з народною творчістю, підкреслюючи її питому «українськість». Так, із того часу стверджуються концепції художнього супрематизму К. Малевича та візантизму М. Бойчука. Вони стали знаковими і для свого часу, і для наступних часів, закривши формологічне підґрунтя власне української концептуальної традиції. Супрематична концепція Малевича була побудована, як вважають українські мистецтвознавці, на архетипних формах селянського мистецтва. А саме на його первинних елементах: колі, квадраті, хресті, обов'язково розміщених на білому тлі, що нагадував стіну сільської хати чи піч. Реактуалізація супрематизму з'явиться в творчості нонконформіста В. Макаренка в 1970-і та А. Федірка в 2000-і. Рецепції «стилю» Малевича будуть переосмислені в контексті актуального мистецтва, особливо ж у зв'язку зі столітнім ювілеєм «Чорного квадрату».

Практично синхронно із Малевичем М. Бойчук створив трансверсію національного «неовізантизму», апелюючи до грецької традиції, під впливом якої знаходилась українська культура упродовж кількох століть. Це був своєрідний «компаративний» підхід до створення мистецтва, що апелював до композиційних схем Ренесансу, площинності народної картини та кольорових прийомів іконопису. Бойчукізм як національно орієнтоване явище українського мистецтва стане особливо близьким художникам-нонконформістам, перш за все, в світоглядному плані. Його послідовники та учні будуть намагатися відродити традиції монументальної школи в повоєнні десятиліття [11].

У такий спосіб творчого переосмислення природи національного відбувалося становлення нонконформізму, що був генетично пов'язаний із попередніми епохами й їхніми цінностями, і масштаб глибини якого стає очевидним лише сьогодні.

Фундамент для розвитку нонконформізму формується вже з другої половини 1920-х. Пошуки українських митців цього періоду тривали врозтіч із сталінською політикою створення уніфікованої соціалістичної, тобто проросійської культури. Саме тому мистецтво 1920-х опиняється «під заборонаю», і оголошується буржуазно-націоналістичним. Уже з 1926-го року почався етап «утихомирення нового руху за українську культуру в Україні» [8] та репресивних заходів проти

української інтелігенції. Тому традиції і художні концепції епохи Розстріляного відродження були надовго поскрибовані забуттям і поновилися лише по смерті Сталіна. Пізніше вони стали фундаментальними для покоління другої хвилі національно-культурного відродження 1960-х, рефлексуючи та збагачуючи українське мистецтво досьогодні.

Українська еліта, яка в 1920-х прагнула до творення «модерної» нації, змушена була підлаштовуватися під канони соцреалізму, який відкидав будь-яку індивідуальність націй, особливості часу, анігілював розмаїття творчих поглядів, зневажав вільний мистецький пошук, намагаючись усе багатство проявів людського духу убгати у річище раз і назавжди «зрозумілого методу». Голодомор, нечувані репресії приневолили не лише митців, але й увесь народ до покори і уніфікації. Це призвело до одвертої советизації та нівелювання всього національного, до декларативного пролетарсько-сурогатного стилю.

Саме за такого «вторинного простору» радянське мистецтво починає створювати підстави для українського національного мистецтва новітнього часу, втілюючи мистецьку пропагандистську парадигму деяких країн Латинської Америки, Німеччини та інших держав із панівним комуністичним (або соціал-демократичним) режимом.

З часом з'являються нові гібридні художні форми, «безтрадиційному народженню» яких приписували якості нового й оригінального. Їх «новизна» була удаваною. Так, скажімо, у 717-му році візантійський імператор Лев Ісавр свідомо розрізнув іконоборців та іконошанувальників, одним надавши кафедральні кафедри на теренах Імперії, інших змусивши шукати притулку в скельних монастирях на ромейських окраїнах, зокрема у Криму десь VIII-го століття. Під таку опалу потрапив і бойчукізм — самобутнє мистецьке явище, образні мотиви якого жили саме з візантійської фрескової іконографії та традицій візантійського сакрального живопису. Можна сказати, що Бойчука і бойчукістів, немов східноєвропейських середньовічних іконоборців, батожили-таврували «українським буржуазним візантизмом», як пізніше, у 1960-і, спадкоємців Бойчука та тих бойчукістів, котрі вижили, як також нонконформістів, бичували батогами «українського буржуазного націоналізму» та «розсакралізовували» у спосіб ідеологічно-революційних, війовничих, у душі «бога нет» потреб.

Український післяреволюційний простір започатковує позитивну будівельну антитезу інтеграції окремих художників у дистильовані, ідеологічно затишні, системні групи та асоціації (АРМУ, АХЧУ, ОСМУ та ін.). Естетика комуністичного колективізму, на думку офіційних ідеологів, повинна була покладатися на «керівну» роль пролетаріату, націленого на будівництво «розвиненого соціалізму» й у перспективі — комунізму. Приклад Павки Корчагіна, що вихаркував рештки здоров'я, укладаючи шпали, а водночас розмірковував про світову пролетарську революцію, насаджувався у свідомості насамперед радянської молоді.

Натомість українські мистецтвознавці 1930-х — початку 1940-х, як-от Іван Врона, під сталеві рейки недолугого пролетарського світогляду намагалися покласти й українське мистецтво у його історичній ретроспекції. Так, отримав наукового ляпаса дореволюційний «український бідермейер» — за примітивний побутовий етнографізм, «шароварщину», «хуторянство», національну й етнографічну обмеженість, затятий провінціалізм, вузький «просвітянський» патріотизм, міщанську обмеженість, а також усе, що з цим пов'язано [3, с. 43]. Наративні тенденції з поля фолк-арту асоціювалися з пасивною романтизованою селянською позицією всупереч «базовим цінностям» пролетаріату і розглядалися як прояв неповноцінності. Нові художні угруповання почали устатковувати свій інтернаціональний художній внесок як данину «культурно-національним особливостям Радянської України» [3, с. 25]. Схрестивши імпульси національної художньої культури та модерні формотворчі підходи, характерні знаки і символи нового робітничого та селянського побуту, чисельні новосформовані об'єднання заходилися коло творення нового національного мистецтва Української РСР.

Особливо постраждала в цих умовах українська культура та представники творчої інтелігенції, плеяда Розстріляного Відродження, більша частина якої була знищена за звинуваченнями в «українському буржуазному націоналізмі». Їхні твори були заборонені до експонування та відправлені до музейних спецсховищ під грифом «таємно», де нівечилися жахливими умовами зберігання. Цей факт дозволяє розглядати пласт «репресованого мистецтва» в річищі нонконформізму і таким чином розширити його хронологічні межі. Цьому сприяли відкриті спецсховища НХМУ — вперше оприлюднені широкому загалу на початку 1990-х і вдруге 2015-го року, — де утримувалося заборонене мистецтво 1930-х. Їх гострополітична тематика та модерністична візуальна мова змушують засумніватися в класичній періодизації нонконформізму. Адже її початком вважається період «відлиги» середини 1950-х — початку 1960-х. Проте, експоновані твори змінили ракурси сприйняття цього явища, започаткувавши нове літочислення нонконформізму.

Наслідки foreclosure, себто позбавлення права митців на свободу, простежуються на прикладі творчості українських соцмодерністів, чиє повернення із забуття відбулося лише частково, зокрема у форматі виставкового проекту та виданого 1998-го року каталогу «Мистецтво України ХХ століття. 1900–2000», а також виставки «Спецфонд» в НХМУ (2015).

З позиції сьогодення дуже складно гадати, що саме змусило радянську владу сумніватися в лояльності творчеству художників І. Липинського, Т. Фраєрмана, В. Сильвестрова, А. Сиротенка, Є. Горбача, М. Савченка-Бельського, М. Янчука, П. Кодьєва, А. Черкаського та ін. Це список імен, власне невідомих українцям, до спадку яких ми повертаємося через десятиліття так само, як до когорта бойчукістів, більшість з яких зазнали нищення, монументальну спадщину яких було стерто на порох [11]. Що ж дивного: історія українського монументального мистецтва без артефактів цього мистецтва. Якщо Генріх Вельфлін закликав до створення «історії мистецтва без імен», то в цьому разі напрошується думка щодо історії мистецтва без творів. У їхніх творах, що збереглися, домінувала регламентована на ті часи робітничо-селянська тематика, а також зображувалися індустріальні об'єкти та шахти. У принципі, таке представлення відповідало сталінській політиці індустріалізації 1920–1930-х.

Вдивляючись в образотворчі витвори того часу, усвідомлюєш, що праця робітників і колгоспників просякнута сакралізацією «теми робочих буднів». Зображення жінок з дітьми, які сидять біля знарядь праці (тракторів, комбайнів), були іконографічно подібні, наприклад, з образом Богоматері з Немовлям. Виразним у таких роботах є звернення до композиційних схем Ренесансу, використання площинності, характерної для творів декоративно-ужиткового мистецтва, кольорових прийомів фрескового іконопису, що також свідчило про живі традиції репресованої школи Бойчука. Особливістю деяких полотен, виконаних у цьому ключі, була монументальність зображень, що упереджувало появу т. зв. «суворого стилю» 1950-х.

Слід відзначити, що в довоєнний період важливими були дві геополітичні складові, які впливали на формування світоглядних інтенцій українського мистецтва: Радянська Україна, яка мала власні тенденції розвитку мистецтва, і Західна Україна, що розвивалася у досить патріархальному соціокультурному та ментальному світі як частина Європи, і які шляхом військової інтервенції 1939-го року були «об'єднані» у єдину «республіку». Західноукраїнська мистецька школа в особі І. Труша, О. Новаківського, О. Кульчицької, Я. Музики, П. Ковжуна, Р. та М. Сельських, художників-закарпатців А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича розвивали національні тенденції живопису, графіки, декоративного мистецтва, враховуючи європейські стильові художні напрями — ар-деко, постімпресіонізм, експресіонізм. Покоління цих митців успішно інтегрувало українські культурні здобутки в європейський мистецький контекст.

Велика кількість виставок і спільних ретроспектив з європейськими митцями, життя так званих «салонів» та арт-клубів новітнього мистецтва, що мали давнє європейське коріння, розвиток системи національної мистецької освіти — усе це робило Західну Україну символом творчої свободи та живильним середовищем, концентрованою інтелектуальною обителлю майбутнього нонконформізму. Саме у Західній Україні в ці роки відбулися принципові інфраструктурні зрушення.

З кінця 1920-х у Західній Україні під егідою творчо налаштованих митців зароджувалися перші мистецькі товариства, що дали поштовх розвитку національно орієнтованого мистецтва і стали осередками нонконформізму після 1939-го року. У Закарпатті під керівництвом Адальберта Ерделі починає діяльність «Публічна школа малювання» (1927), що сформувала творчість самобутніх художників А. Коцки, Е. Контратовича, З. Шолтеса, А. Борецького, Ш. Петки. У 1931-му році в регіоні було організоване Товариство діячів образотворчого мистецтва Підкарпатської Русі, що поєднувало експертну діяльність з засадами формування концептуального розвитку мистецтва Закарпаття. Після відкриття державного Художньо-промислового училища в Ужгороді (1945) в закарпатському регіоні почалися масові репресії проти діячів культури та мистецтва, священнослужителів греко-католицької церкви, які активно опікувалися мистецьким життям краю. Задумане як вищий навчальний заклад із академічним ухилом, Ужгородське училище поступово було знівельоване до промислово-ремісничого рівня. Не зважаючи на спроби «радянзації» та уніфікації досягнень Закарпатської школи, саме з кінця 1930-х продовжується становлення самобутніх особливостей і традицій, що надавали неповторний національний колорит пейзажному, портретному та жанровому живопису регіону [4].

Ідентичність «закарпатського нонконформізму» 1930–1940-х полягала у синкретичному поєднанні реалістичних принципів творчості та специфічного «світлоколірного еталону» — унікального поєднання складного за колірною градацією синього та фіолетового (кобальт і ультрамарин), що було обумовлено також ландшафтом та колористикою цього краю. Невід'ємною рисою була й поетизація естетики української хати та колиби, гуцульських строїв з неодмінними

атрибутами — кептариками, герданами, намітками тощо. У цьому мистецтві, традиційному за своєю суттю, водночас були помітні тенденції французького постімпресіонізму і фовізму; його вирізняла транснаціональна системність, авторська цілісність, субстанціональна національна образність у творах А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, Е. Контратовича, Г. Глюка.

Галичина також зберегла етнокультурну самобутність, але на противагу превалюючим тенденціям реалізму Закарпаття тут набули розвитку модерністичні тенденції живопису з їх схильністю до нефігуративізму. Активно розвивалися творчі неформальні спілки й ставало популярним навчання у так званих «домашніх академіях». Приватні школи-студії у Львові, що існували з другої половини XIX — початку XX століття [5], були тісно пов'язані з європейськими мистецькими і культурними традиціями з художнім життям Східної та Західної Європи.

У 1923–1935-му роках світогляд мистецької еліти Львова формується під впливом художньої школи-студії педагога О. Новаківського. Серед його учнів — відомі для становлення у майбутньому нонконформістської естетики особистості С. Гординський та Р. Сельський. Під впливом останнього протягом 1930-х розвивалися нові форми художніх об'єднань («Artes», 1929–1935) — своєрідні диспутові клуби, занурені у дослідження радикальних щодо мистецтва «сталінського салону» тенденцій європейського модернізму — конструктивізму, сюрреалізму, абстракціонізму, дадаїзму. Р. Сельський був педагогом, який стимулював формальні пошуки та відкрив шлях до абстракціоністських експериментів, приміром, у творчості К. Звіринського. Ця вільна система мислення, антидогматичність у підходах до вивчення мистецтва збирала навколо нього велику кількість учнів, тих, кого ми зараховуємо до класичних шістдесятників: К. Звіринського, Д. Довбушинського, Р. Турина, також молодших — О. Мінька, М. Андрущенко, Б. Сороку, В. Патику, А. Бокотю та ін. [5].

Одним із найбільш активних творчих періодів стає доба 1931–1939-х років. Саме на цей час припадає діяльність Асоціації незалежних художників (АНУХ) у Львові, що орієнтувались на національну самобутність у спосіб взаємointegraції українського й європейського контекстів. Учасниками виставок АНУХ, окрім західноукраїнських художників, були знакові модерністи — П. Пікассо, Ф. Леже, А. Дерен, Р. Дюфі, Д. Северин, М. Шагал [5]. У період із 1931-го по 1933-й рік — Голодомору та посилення сталінських репресій на території УРСР — Виставка сучасної української графіки реалізувала турований формат по містах Європи: Берлін, Прага, Рим.

Цілком недоторканий сталінською «радянщиною» західноукраїнський регіон, що був активно включений в європейський художній контекст до 1939-го року, активно розвивав формотворчі новації європейського модернізму в поєднанні з естетикою народного мистецтва. Для прикладу, Р. Сельський синтезував європейський модернізм, з його рефлексіями фовізму й експресіонізму, а також стильову доміанту живописної автентики килимового орнаменту й іконографії галицької народної ікони. Саме ці художні принципи дали підстави для розвитку українського нонконформізму Західної України в 1960-х. Ближче до 1940-х у творчості Р. Сельського з'являється вимушений реалізм та лаконізм кольорової палітри; художник свідомо припиняє виставкову діяльність на кілька десятиліть. Соцреалізму, який почав поступово розкладати систему цінностей львівської школи живопису, завадила «відлига» та укорінена європейська традиція.

Центральна Україна у 1930–1940-і вирізнялася особливою традицією, що зберегла мистецькі цінності 1920-х. Йшлося про послідовників монументальної школи Бойчука, котрі в 1960-і викликали особливий інтерес у колах художньої інтелігенції. Одним із них був художник О. Саєнко (1899–1985), візитівкою якого було використання самобутньої народної техніки декорування соломкою. Саме в них чітко проявилися естетичні цінності школи Бойчука та східної мініатюри, поєднані з українською народною картинкою, а також площинність, кольорові прийоми іконопису, поліхромність, характерні для декоративно-прикладного мистецтва. Як і бойчукісти, він звертався до композиційних схем Ренесансу та візантійського іконописного канону, орнаментики української вибійки та кераміки, насамперед за мотивом «Дерева життя». Класичний мотив «Arbor mundi» стає символічним у творчості Саєнка, оскільки йшлося про усвідомлення фантомного болю від образу зрубаного крони, а рештки цього «дерева життя» із живими коренями символічно зберігали потенціал і волю до відродження, нагадували про неминучість нового natalicium'у, про невідворотність перетворення на вишневий сад, або ж на «Сад божественних пісень» Сковороди. Можливо, саме таке звернення до сакральних образів первоцвіту зумовлює приховані втечі од тогочасної реальності. Від братів Кричевських художник успадкував потяг до орнаменталізації простору картини, пластики й автентичності образів («Козак Мамай», «Козак на коні», «Зустріч козака», 1920-і). Коли в 1960-і українські художники-монументалісти почали займатися дизайн-розробками інтер'єру ресторанів і готелів в «українському стилі», повертаючись до традиційних технік, саме досвід Саєнка став їм у нагоді.

Визначальною у формуванні нонконформістської свідомості шістдесятників була роль Г. Синиці (1908–1996) — учня послідовників школи Бойчука М. Рокицького та І. Падалки, людини «бойчукістів другого призову». Його творча діяльність розпочалася у 1920–1930-і. Як самобутній інтуїтивний інтерпретатор другої хвилі бойчукізму, майстер реалізувався не стільки творчо, скільки як педагог-дисидент й організатор монументальної справи в Україні.

Г. Синиця ретельно вивчав специфіку народної творчості і прийшов до розуміння автентичного мистецтва як першоджерела гармонії й образності кольору, що різнило його теоретичну концепцію від бойчукістської. Художник був захоплений ідеєю відродження української монументальної школи, бачив її в синтезі досвіду бойчукізму та колоризму народного мистецтва. Йому вдалося об'єднати навколо себе групу однодумців-монументалістів, які реалізували творчі проекти, спираючись на традицію українського народного мистецтва та космогонізм дохристиянського часу. Упродовж 1930–1940-х він працював над створенням власних теоретичних зображальних засад, де головною домінантою був колір як філософська категорія. Як творча особистість він реалізувався вже у 1960-і. У Клубі творчої молоді «Сучасник» Синиця читав лекції з історії монументальних стилів, пояснюючи молодим художникам першооснови ремесла: знання історії художньої форми й її еволюції (майже за А. фон Гільдебрандом). Г. Синиця уважно аналізував генетику виникнення стилів, їхній розвиток, характерні ознаки і художню вартість, звертаючи особливу увагу на колористику і площинність зображення. Йому вдалося згуртувати групу однодумців-монументалістів, що реалізувала творчі проекти, спираючись на традицію українського народного мистецтва та космогонізм язичницьких часів. Зокрема, під його керівництвом у Києві, Донецьку й Олександрії були виконані мозаїчні композиції колективом художників-однодумців разом з А. Горською, Г. Зубченко, В. Зарецьким, Г. Марченком, Г. Пришедьком, М. Шкарапутою, Л. Тоцьким, О. Якименком. Багато шістдесятників погоджуються з думкою, що Синиця дав могутній енергетичний поштовх до розуміння етнокультури й її подальшої ролі в українському мистецтві. Він був вірний тезі Бойчука, що неможливо міркувати про сучасність, не озираючись назад, на минуле, не усвідомлюючи національних коренів, адже саме такий симбіоз є енергетичною основою неповторної сили пластики і форми.

Створення нового напрямку в монументальному мистецтві — «української колористичної школи», — що його приписують Синиці, на сьогодні є доволі дискусійною. Адже більшість об'єктів, що оформлювалися на початку 1960-х, були переформатовані під нові гіпсокартонні стандарти, і саме тому досягнення школи існують у певному «віртуальному» форматі, власне, як і досягнення монументальної школи Бойчука.

Одним із предтеч нонконформізму є мистецтвознавець і педагог М. Писанко (1910–1996). Він був вихованцем Одеського художнього інституту, брав участь у Другій світовій війні, отримав важкі поранення. Після війни викладав в художніх училищах Душанбе та Сімферополя. Його теоретичні концепції, над розробкою яких він працював уже в повоєнний час, засновані на уважному ставленні до народного мистецтва, його впливу на семантику та побудову твору, однак на сьогоднішній день маловідомі. Значна частина його теоретичних праць втрачена, а про науковий потенціал М. Писанка свідчить лише видана у Києві 1995-го року книга «Рух, простір і час в образотворчому мистецтві», що зазнала в 1960-і цензурних тортур. Його учнями були шістдесятники В. Зарецький, А. Горська, В. Гурін, М. Шкарапута, В. Кушнір та ін.

М. Писанко був змушений звільнитися із Сімферопольського художнього училища з характерної для тих часів причини — за критику соцреалізму і прослуховування музики Баха зі студентами при свічках, що вважалося неприпустимим. 1961-го року про його розробки в галузі теорії мистецтва довідалися в КДХІ і запросили прочитати цикл лекцій на тему гармонії кольору в живопису. За домовленістю між професурою Інституту вони відбулися за зачиненими дверима, проте студенти виявили цікавість до неординарного лектора. У такий спосіб Писанко входить у середовище шістдесятників, а деякі студенти виявляють бажання бути його особистими учнями [13].

Інтерес до цього художника і мистецтвознавця в 1960-і був досить серйозним. Про це свідчать прочитані ним лекції в КДХІ, АН УРСР, у Спілці художників УРСР, Клубі творчої молоді «Сучасник», у містах Прибалтики. Значна частина теоретичних праць Писанка на сьогоднішній день втрачена. З єдиної, виданої зусиллями М. Шкарапути, книги Писанка були вилучені такі розділи, як «художня абстракція», «плер і колір», «статика і динаміка», «індивідуальне і загальне», що мали стати ключем до пошуків багатьох художників-нонконформістів.

Великим досягненням М. Писанка було те, що він розглядав простір картини не як повітряну перспективу чи декоративну двовимірність, а перш за все як емоційне силове поле і як середовище для прояву енергії, що створюють нові форми простору [15, с. 8]. У цьому сенсі можна сказати, що теоретичний підхід Писанка був суголосий роздумам свящ. Павла Флоренського у трактаті «Іконостас»

(1919–1922) та його загальновідомих лекціях «Аналіз просторовості та часу в художньо-зображальних творах», читаних у ВХУТЕМАС в середині 1920-х. Ми не беремося простежувати мисленнєву кореляцію між роздумами над природою і сутністю мистецтва Флоренського і Писанка (тим більше, що праці Флоренського не могли бути відомі Писанку раніше початку 1980-х: «Іконостас» був уперше оприлюднений у важкодоступному на той час часопису «Богословские труды» 1979-го року, лекції у ВХУТЕМАС — лише 1993-го), разом з тим слід наголосити на певній паралельності цих роздумів, і з огляду на їх «автохтонність» вважати, що ставлення до будь-якого зображення з точки зору його енергетичного потенціалу (для Флоренського ікона це не твір мистецтва взагалі, це енергетичний центр, створений за допомогою мистецтва) має бути центральною категорією у педагогічній системі виховання митця. Флоренський підкреслював, що «ікона, будучи явищем, енергією, світлом певної духовної сутності, а точніше сказати, благодаттю Божою, є щось більше, ніж хоче її вважати думка, що видає собі атестат «тверезості», або ж, якщо цього доторкання до духовної сутності не відбулося, — вона не є узагалі чимось пізнавальним значенням» [18, с. 447].

Не лише М. Писанко, але й шістдесятники М. Стороженко, Г. Гавриленко, В. Ламах вдавалися до теоретичного і практичного художнього осмислення й обґрунтування власного ставлення до явища мистецтва як такого. Зокрема, М. Стороженко через техніку свічіння нижніх шарів фарби шукав божественне світло художнього висловлювання, або ж Г. Гавриленко за допомогою авторської техніки штриха намагався передавати інфернальну подобу та випромінювання світла (в ілюстраціях до «Божественної комедії»), – в той або інший спосіб художники прагнули переосмислити матеріальність видимого світу за допомогою авторських технік, немов роблячи щось на зразок «перекладу» з однієї формальної мови на іншу, з матеріального на метафізичне.

Узагальнюючи розробки М. Писанка, можемо відзначити його основні теоретичні концепти. По-перше, площина картини сама має ознаки композиційності; по-друге, площина картини є не тільки геометричною формою, але й енергетично-просторовою (емоційною палітрою форм простору) конструкцією; по-третє, як енергетично-просторова конструкція, вона має значеннєві відмінності верха і низу, лівої і правої сторін; по-четверте, як геометричне тіло вона має статичну дзеркальну поверхню, але як середовище — вона жива, якщо знати зони дії сил і емоційно-значеннєві зони [15, с. 52–53].

Значний інтерес представляє регіон Слобідської України, особливо Харків і Харківщина, багатий на культурну спадщину та потужну підтримку меценатів, починаючи ще з XVIII століття [1, с. 35]. Тут, на фундаменті розробок мистецтвознавців М. Макаренка, Ф. Шміта, Є. Редіна і С. Таранушенка, близького товариша бойчукістів, засновника європейського конструктивізму В. Єрмилова, лідера українського модернізму Б. Косарева, а також засновника Харківської художньої школи, новатора в живопису С. Прохорова, упродовж багатьох років розвивалися тенденції, що насажувалися впливом народного мистецтва, — авангард, конструктивізм і «національний романтизм». Новаторство харківської школи безперечне, адже Харків до 1934-го року був столицею України, де зосереджувалися усі інноваційні течії — модерн, авангард, футуризм, кубофутуризм, конструктивізм. Тут започаткувався славетний театр Леся Курбаса «Березіль» [7]. У першій третині XX-го століття в Харкові відбувалася концентрація творчої сили й енергії, знайшли натхнення брати Бурлюки, В. Маяковський, В. Хлебніков [7, с. 36], розвивався талант національно орієнтованих майстрів М. Бурачека, І. Севери, С. Прохорова. У творах харківських художників зазначені течії тісно переплелися з вітальним духом української автентики — народної ікони, орнаментами вишивки та ритуального ткацтва, а також творами українських художників-примітивістів.

Одним із самобутніх і національно орієнтованих художників Харкова був учень Рєпіна С. Прохоров (1873–1948). Робота Прохорова «Жниці» (1922), на якій зображені постаті мовби зійшли з полотен доби Ренесансу або Бориса Кустодієва, була створена в період політики українізації 1920-х, на хвилі миттєвого, офіційно дозволеного «піднесення української нації». Це була своєрідна «ренесансна оптика» ідеалу України, котрий співпав з черговим етапом національного відродження і маркувався власне ідеальним концептом українського у перебігу з мотивами боттічелієвської «Весни», лицарями Георгія Нарбута та бароковими жанровими мідьоритами першодруків Лаврської інтролігаторні. У ній відбулася концептуалізація бароко — не в європейському його варіанті, а в українському. Перед створенням цієї картини Прохоров випробовував міць власного пензля у піччкато академічних портретів дівчат в українських народних строях на тлі барвистої орнаментики доби сецесії. Навколо Прохорова збиралося багато творчої молоді. 1944-го року, під час Другої світової, йому вдалося відкрити Художню школу імені Рєпіна й об'єднати творчі кола інтелігенції Харкова: авторитет митця був беззаперечним для багатьох наступних поколінь харківських художників.

Тема сакралізації української образності пронизує і творчість засновника європейського конструктивізму, трансформатора традиції В. Єрмилова (1894–1968). Брав участь у Першій світовій як

учасник бойових дій у Персії, за що отримав Георгія 4-го ступеня. У 1930-і митець викладав у Харківському художньому інституті, повернувся до викладацької роботи лише у 1960-і: йому «вибачили» його формалізм, в якому він був звинувачений разом з колегами — А. Петрицьким та О. Страховим. Національні риси його мистецтва сформувалися під впливом іконографії, народного мистецтва та досягнень європейського модернізму. Так, приміром, у зображенні дівчини у віночку з проекту ескізу реклами цигарок «Українка» (1920-і) автор апелює до іконографічного образу Богоматері. Цигарки і Богоматір — звісно, не дуже вдала комбінація образів, але це було граничною ідейною формою того несумісного, що творило нову міфологію українського соціуму на тлі неукраїнського ментального ландшафту.

Спираючись на народне мистецтво, конструктивізм надав традиційній українській орнаментичній «технічного статусу», уподібнивши її до гайкового ключа або виробничого верстату [18, с. 83]. Можна сказати, що українськими художниками-конструктивістами була знайдена точна формула «виробничого» мистецтва — національного за суттю та функціонального, інноваційного за формою. Це відповідало завданням творення нової матеріальної реальності в дусі часу та постання модерної української нації. Але вже з початком 1930-х всі авангардні експерименти були заборонені на догоду єдиній соцреалістичній концепції.

Якщо розглядати локації нонконформізму на карті України, то, доволі відособленим регіоном виглядає Одеса. Культурна геополітика Одеси розвивала кращі європейські традиції ще з початку ХХ століття. Традиції «салонів» скульптора та арт-промоутора європейського та українського модернізму В. Іздебського, орієнтовані на «буржуазні» смаки Парижу митці, такі як А. Нюренберг, І. Малік, Т. Фраєрман та інші, нарешті, безумовна привабливість самого міста робило південну «столицю» України інтелектуальним центром майбутнього нонконформізму. Ці обдаровані та тонкі стилісти, прибічники вишуканого живопису сприяли зміцненню пластичної мови доби ар-нуво. Південноукраїнська школа ввібрала в себе багато стилістичних і художніх течій, які співіснували практично синхронно. На розвиток мистецтва регіону вплинули художні традиції ХІХ століття, зокрема, імпресіонізм, як-от у ліричних пейзажах К. Костанді. У той же час тут розповсюджуються тенденції ар-деко й «м'якого» авангарду, першість у якому належала М. Жуку. Не менш важливим для Одеси був розвиток пошуків у річці «українського стилю», лідерство в якому отримав самобутній художник, дизайнер інтер'єру та меблів А. Ждаха. Значимим у формуванні традицій нонконформізму був «дух Одеси», ландшафт і морське узбережжя, виразна атмосфера історичної давнини, що додавало топографії міста відчуття особливого культурно-текстурного простору.

У 1930–1940-х мистецьке розмаїття південного регіону України змушене було адаптуватися під стандарти соцреалізму. Усі попередні досягнення, традиції авангарду та свободоловства були знівельовані, у художньому житті краю запанував вимушений конформізм. «Ліві» митці та колекціонери, пов'язані з традиціями європейської Одеси, залишають радянське місто: від'їжджає В. Іздебський, який на собі відчув усю природу більшовицького активізму, вивіз свою колекцію меценат Я. Перемен, емігрували «формалісти» С. Олесевич та С. Фазіні. Але залишилися ті, що й далі були носіями неспотвореного соцреалізмом світогляду: М. Жук, Т. Фраєрман, М. Шелото, які передавали свою майстерність студентам художнього училища.

Коли 1939-го року сталося «об'єднання» Західної та Східної України, у мистецтві почала формуватися єдина образна система, повільно наростали процеси інтеграції досягнень Лівобережжя та Правобережжя, які в наслідку призвели до злиття і дозволили природно розвиватися штучно перерваним раніше процесам з національною складовою.

У повоєнний час лінія розвитку радянського мистецтва все більше віддалялася від фальші та ходульності цитатного фольклорного антуражу у зображенні національної тематики, прагнучи до пошуків свіжої антропологічної образності. Однією з тенденцій, що об'єднала мистецькі потуги різних регіонів України, явився «суворий стиль» 1950-х. Його морфологія бере початок у творах А. Петрицького «Інваліди» (1924) та в Ф. Кричевського в третій частині триптиха «Життя» (1925–1927) – «Повернення». Їхня сувора оптика, породжена Першою світовою, поклала начало візуальності 1950–1960-х, уже по Другій світовій. Інакше кажучи, упродовж десятиліть – між 1920-ми і 1960-ми — семантичний потенціал такої образності лишається невичерпним, не зважаючи на тоталітарні намагання нищення націоавтентичності на біологічному рівні, будь-якими способами: «психушками» з мокрими простирадлами, гарячими батареями центрального опалення, примусовою «терапією» та спекуляцією на розбіжності між тим, що люди чули з радіоприймачів і тим, що вони бачили насправді. Якщо розглядати репресивні дії у 1930-х щодо мистецьких тенденцій і потуг авангарду, то «суворий стиль» 1950–1960-х слід вважати як нарешті збулу конструкцію між 1920-ми та 1960-ми, що зберегла антропологічну типологію людського образу.

Поняття «суворий стиль» запропонував мистецтвознавець О. Каменський, який схарактеризував у такий спосіб творчість угруповання митців, що виступало під гаслом «правди у мистецтві» та «щирості у віддзеркаленні дійсності» і було репрезентоване на виставці «Вісім» (влітку 1961-го). Слід наголосити, що саме наприкінці 1940-х — на початку 1950-х виникло таке явище світового кінематографу як «італійський неореалізм», в якому у стрічках Фелліні, Антоніоні, Росселіні, Вісконті, де Сантіса та інших у динамічний спосіб карбуються ті ж суворі риси людського буття, що й — статично — у полотнах радянських художників. Відмінність лише в одному: Рокко та його брати, повія Кабірія, узагалі «маленька людина» (як «людина у куфайці» в естетиці шістдесятників) в італійському кіно репрезентує те, чого слід позбавитися, тим часом у радянському мистецтві — або оспівується як жанрова принада «методу» соцреалізму, або ж є продуктом сатири. Натомість в українських шістдесятників (М. Вайнштейн, І.-В. Задорожний, Н. Марченко, Т. Голембієвська та ін.) мотиви «суворого стилю» іконізуються, або ж виникає мотив прихованої образи або прихованої іронії (В. Бауер, М. Вайнштейн, В. Мамсіков, І. Чибісов) щодо суспільного ладу, який спричинює такі стани.

Разом з тим, манері «суворого стилю», всупереч догматам соцреалізму, були притаманні ознаки стилістичної похмурості та стриманості, монументальність композицій на кшталт багатофігурних картин-панно з характерним грубим та узагальненим моделюванням; колорит вирізнявся домінуванням сіро-коричневої гами, з натяком на т. зв. «демократичний російський реалізм» XIX-го століття. У ньому переважали динамічний невротизм і приглушеність тонів. Для «суворого стилю» є характерною широка лінія, монументальна лапідарність форми, звернення до індустріальної поетики без патетики. На відміну від персонажу соцреалістичної картини, який втілював екстравертний позитивізм і закликав суспільство до дії в ім'я світлого майбутнього, в мистецтві «суворого стилю» домінувала цілком інша «антропологія». Це герой опісля Другої світової, персонаж мирного часу, романтизований, камерний, позбавлений індивідуальних рис.

У 1960–1970-і виникають дві парадигми розвитку «суворого стилю». Одна з них стала відгуком на трагічні події війни (В. Задорожний, Н. Марченко), де були відчутні інспірації суворості та декоративного етнографізму (Т. Голембієвська, «Безсмертя», 1973). Інша тяжіла до традиції 1920-х з їх національною орієнтацією. Зокрема, в роботі М. Вайнштейна «Лікнеп» (1960) відчутне звернення до творчості бойчукіста В. Седяра. У побудові композиції він апелює до іконографічності «Таємної вечери». Це дає підстави говорити про відродження перерваних традицій у творчості художників «суворого стилю» повоєнного часу, котрі культивували базові цінності української культури з сакральним компонентом. Поряд із корпусом картин достатньо класичної художньої орієнтації справжня драматичність світовідчуття, далека від «ура-парадного» концепту соцреалістичного мистецтва, спостерігається у камерному, арт-хаусному варіанті. Роботи, виконані в особистісно-психологічному ключі (А. Горська, М. Вайнштейн, С. Параджанов та ін.), становлять той пласт мистецтва нонконформізму, в якому саме українські митці явили важливу екзистенційну складову перехідної доби з усіма її ознаками: нетвердістю пошуку, розмитістю ідеї, непевністю у перспективах.

Напевно, тенденції нонконформізму у візуальному мистецтві мали споріднену природу і в інших галузях мистецтва, наприклад, у літературі, особливо 1920-х (романи Ю. Яновського та В. Підмогильного), але в театральній справі (за винятком хіба що «Березолі») та кінематографі 1930–1950-х, що фінансувалися державним коштом і жорстко контролювалися, про них можна говорити з великою обережністю. Це зумовлено тим, що нонконформізм 1930–1940-х перебував у форматі «приватного виміру», залишався естетичним феноменом, і стане соціально активним у наступні десятиліття, котрі отримали окреслення «класичного нонконформізму».

Висновки. Нонконформісти міських геолокацій України реалізували різні версії загального вектору руху, що спрацьовував на збереження національної культури та відкритість до європейських цінностей. Матеріалістичній радянській ідеології київські митці протиставили вихід за межі раціонального досвіду та пошук вічних основ світобудови, потаємних вимірів мистецтва. У Харкові набула конвергентності мистецька модель, що зводилася до приховано-критичного осмислення конструкту «радянського». Серед художніх стратегій одеського регіону слід виокремити модерністську з її оперттям на традиції імпресіонізму й авангарду. Львівські художники були зорієнтовані на образно-сюжетну проблематику європейського модернізму з виразним регіоналізмом, локальністю пошуків, пов'язаних із національним і переважно міським контекстом культури. Розробивши основні наративи української ідентичності, митці Закарпаття постали своєрідними ілюстраторами життя і побуту краю. Традиція органічно продовжувалася, змінювалися лише інтерпретація й тезаурус художньої мови: від реалістичних інтерпретацій сільської автентики до постімпресіонізму та фовізму. Загальним базисом для зазначених векторів були: формологічні концепти західноєвропейських стилів та напрямів (від бароко до модерну), течії європейського

модернізму (постімпресіонізм, фовізм, експресіонізм), традиція синтезу мистецтв православної культури візантизму, проторенесансу та українського примітиву (школа Бойчука).

Література

1. Борис Косарев. Харківський модернізм 1915–1931 / авт. ст. М. Мудрак, В. Чечик, Т. Павлова. Київ: Родовід, 2011. 214 с.
2. Бурлюк Д. Зі спогадів футуриста. *Хроніка-2000*. Київ, 1994. № 3/4.
3. Врона И. Художественная жизнь Советской Украины. Художественная школа. *Совет. искусство*. 1926. № 10. С. 43–51.
4. Ворон Б. Закарпатська школа живопису: велике мистецтво з «маленького краю». URL: http://artesh-almanac.in.ua/art/articles/zakarpatska_shkola_zhyvopysu.html (дата звернення: 14.12.2016).
5. Ганкевич Р. Львівська школа мистецтв. URL: <http://www.onufriiv.com/Sector/About/Criticism/LvivSchool/uk/> (дата звернення: 14.12.2016).
6. Гольдзамт Э. Уильям Моррис и социальные истоки современной архитектуры: пер. с пол. Москва, 1973.
7. Єрмакова Н. П. Березільська культура: історія, досвід / ПСМ НАМ України. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.
8. Лавриненко Ю. Розстріляне відродження: антологія 1917–1933. Київ: Просвіта, 2012. 794 с.
9. Легенький Ю. Г. Український модерн. Київ, 2004. 304 с.
10. Михайло Бойчук. Візантизм. *Українські авангардисти як теоретики публіцисти* / упоряд.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ, 2005.
11. Михайло Бойчук та його школа монументального мистецтва / керівник проекту А. Мельник; авт.: Л. Ковальська, Н. Присташенко. Київ, 2010.
12. Найдено О., Горбачов Д. Малевич Мужичський. *Хроніка-2000*. Київ, 1993. № 3/4.
13. Особистий архів Л.В. Смирної. Інтерв'ю з М. Шкарапутою. 21.01.2014.
14. Павлова Т. Василь Єрмілов жде весну. Київ: Родовід, 2012. 107 с.: іл. (Мала серія українського модернізму).
15. Писанко М. М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. Київ: Вища шк., 1995. 63 с.
16. Смирна Л.В. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: Монографія / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ: «Видавництво Фенікс», 2017. 480 с.: іл.
17. Український авангард 1910–1930 років: альбом / авт.-упоряд. Д. О. Горбачов. Київ: Мистецтво, 1996. 400 с.: іл.
18. Флоренський П. А. Иконостас. *Сочинения*: в 4 т. Москва, 1996. Т. 2. С. 447.
19. Чепелик В.В. Український архітектурний модерн / упоряд. З. В. Мойсеєнко-Чепелик. Київ: КНУБА, 2000. 378 с.
20. Calabrese O. L'eta neobarocca. Roma; Bari, 1987.

Lesia Smyrna (Ukraine)

INDIVIDUALISTIC OPTICS OF PROTONONCONFORMISM AND ITS FORM TRANSFORMATIONS IN THE COLLECTIVE APPROACH OF «TOUGH STYLE» ARTISTS

On the basis of analysis of artistic facts and phenomena of visual production of Ukrainian artists of the mid-twentieth century (from 1930s to 1960s), a comprehensive picture of the formation of Ukrainian artistic nonconformism in the course of mutual influences between the individual and the collective, between the allowed and the unauthorized, between the desire for sincerity and the need to feel socially fulfilled is created. It is revealed that aesthetically non-conformism is connected with those formological searches and artistic trends in Ukrainian art, the formation of which coincided with the periods of revival of national culture. Regional peculiarities of the main locations of Ukrainian artistic protononconformism are revealed. It has been determined that nonconformists of urban geolocations of Ukraine implemented different versions of the common vector of movement, which worked to preserve national culture and openness to European values.

Keywords: the art nonconformism, protononconformism, repressed art, tough style.

ТВОРЧИСТЬ СПІВАЧКИ ІРИ МАЛАНЮК: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Стаття присвячена сторіччю від дня народження оперної співачки світового рівня, яка з гордістю все життя підкреслювала свою українську національну приналежність – Ірині Осипівні Маланюк (1919–2009) – «Kammersängerin» Мюнхенської та Віденської державних опер, примадонні оперної сцени, професорці інтерпретації співу в аспекті концертно-виконавської та педагогічної діяльності. У дослідженні аналізується творчість співачки та її репертуар. Сучасне вишнування співачки представлене шляхом організації вокального конкурсу імені І. Маланюк в Івано-Франківську, творчих здобутків його переможців.

Ключові слова: І. Маланюк, вокальне виконавство, репертуар, оперні партії, конкурс, лауреат.

Постановка проблеми. Сучасний розвиток української музикознавчої науки неможливий без аналізу виконавських процесів. Творчість яскравих виконавців-співаків стала не лише емблемою музичної культури України, але й фактором її репрезентації в світі. Тому тематика наукових пошукувань в напрямку поглибленого вивчення та об'єктивної оцінки творчості зірки світової оперної сцени Ірини Маланюк (якій під час Другої світової війни довелося емігрувати до Відня, а потім прийняти громадянство Швейцарії, проте вона кінця життя наголошувала на своєму українському походженні) є актуальними і потрібними.

Аналіз досліджень. Станом на сьогодні творчий доробок окремих митців української діаспори аналізувався у монографіях та статтях (Г. Карась [2], В. Дутчак [1], С. Павлишин [4], В. Трошинського [5], К. Чернової [6] ін.). У зарубіжній періодиці культурологічна і мистецтвознавча проблематика стосовно діаспори висвітлювалася в роботах (М. Дитиняк, З. Лисько, В. Витвицький, А. Рудницький, А. Гнатишин та ін.).

Мета статті полягає у дослідженні індивідуального внеску української співачки Ірини Маланюк у західно-європейське вокальне мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ ст., його вплив на сучасне вокальне виконавство, зокрема в конкурсній практиці.

Виклад основного матеріалу. Талановиті українські співаки завжди були і є, в сфері музичного мистецтва, відомими постатями, завдяки яким світ дізнавався про Україну, про існування української нації. Згадаймо таких видатних митців, вихідців з Західної України, як тенор Модест Менцинський, сопрано Соломія Крушельницька, тенор Олександр Мишуга. Проте, не всі прославлені у світі імена українських митців добре відомі широкому загалу на рідних теренах. До маловідомих в Україні постатей, які прославили національне оперне мистецтво, належить Іра Маланюк, видатна співачка, найактивніший період творчої діяльності якої припадає на 50–60 рр. ХХ ст.

Людина феноменального таланту, працьовитості та завзяття, патріотизму. Своє життєве кредо велика співачка виразила такими словами: «Мені снилося, що життя – радість. Я пробудилася і зрозуміла – це обов'язок. Я почала працювати, і ось – обов'язок став радістю!» [3, с. 248–249].

Наполігши на сценічному імені – Іра Маланюк, виконавиця пояснила своє бажання максимально зберегти рідне, родинне, українське звучання власного ймення, та повністю уникнути можливих трактувань на російський манер (Іріна), та європейський (Ірен, Ірена).

Іра Маланюк народилась 29 січня 1919 року у м. Станіславів, нині Івано-Франківськ. Цікавою та унікальною є родинна лінія мисткині. По матері – вона прямий нащадок французького герцога фон Гіза, одного із претендентів на французький трон. 1792 року, у час революції, йому довелося втікати до Австрії, за порадою цісаря Франца І, приєднатися до угорського двору і прийняти прізвище фон Кісс. Його дочка Францізка Гіз вийшла заміж за німця Кайзера фон Кайзерсгаймба, а онука, Амалія, 1818 року народження стала дружиною Ріттера фон Ключаріча. У свою чергу їх донька Габрієла познайомилася у Відні з українцем Олександром Жуковським, котрий тут студіював медицину. Молоді люди одружилися і 1882 року поїхали в Галичину, спершу до с. Глушкова біля Городенки, малої батьківщини Олександра, а далі – до Станіслава, де Олександр Жуковський відкрив медичну практику і невдовзі став головним лікарем дирекції залізниці й отримав титул придворного радника. Донька доктора Жуковського Ольга – майбутня мати Іри Маланюк, – вийшла заміж за військового лікаря австрійської армії, полковника Української Галицької Армії доктора Осипа Маланюка. Батько Ірини Маланюк був кузеном Соломії Крушельницької.

Майбутня оперна діва навчалась в українській приватній школі імені М. Шашкевича та два роки в українській жіночій гімназії. А перший крок до оперної сцени маленька Іра зробила під керівництвом відомого українського композитора Ярослава Барнича, який силами станіславівських гімназистів поставив оперу Лисенка «Коза-Дереза».

Захоплення музикою і вокальні дані привели її до консерваторії при Польському Музичному Товаристві ім. С. Монюшка у Станиславові. Далі навчання у знаменитих Адама Дідура у Львові, період 1937–1939 р.р., Анни Бар-Мільденбург у Відні, 1944 р. Удосконалювала майстерність в «Моцартеумі» у м. Зальцбург влітку 1944 р.

Проте, творчий шлях знаменитої оперної діви був, іноді, непередбачуваним. Перший спектакль у Граці 1945 року, роль Азучени в опері «Трубадур» Дж. Верді, залишився незабутнім моментом у житті співачки. Ірині потрібно було показати себе якнайкраще у ролі, щоб затриматися на цій постійній посаді. Саме тоді сталося вперше, що вона була змушена без будь-якої репетиції виконати партію, яку ще ніколи на сцені не співала. Співачка пішла на цей великий для неї ризик. Була в цьому і сміливість молодості, і життєва необхідність. Коли диригент Коєтинський спитав її, чи вже співала Азучену, вона відповіла, що так, і їй вистачить дві проби з оркестром. Коєтинський пообіцяв репетиції, але не міг дотримати обіцянки. Отож, довелося вперше на сцену вийти без проб. Коли зустрілася з цим диригентом, вже в zenіті слави, він спитав її, як тоді було насправді. В рецензії на «Трубадура» (від 16.12.1945р.) критики зауважили, що «... здобуття Іри Маланюк для нашої сцени є безсумнівно великим досягненням<...> її Азучена втілюється в не порівняльному альтовому звучанні<...> розвиток її дії... тільки підвищував наше визнання для високих якостей артистки...» [4, с. 25].

Ще одним цікавим моментом для співачки було призначення на роль Фріки, дружини всемогутнього Вотана у театралогії Р. Вагнера «Перстень Нібелунгів», у байройтському фестивалі 1951 року. Згідно з програмою цю партію мала співати Елізабет Гинген, та вона занедужала, і не змогла виступити. Молода співачка Іра Маланюк за три години вивчила партію. Байройтська щоденна газета після спектаклю вийшла з підзаголовками «Випадок з виконавицею ролі Фріки», «Варта подяки заміна Ірою Маланюк». А у заголовній статті написано «... Іра Маланюк, яка з гідною подяки сміливістю перейняла невдячне завдання прийти з допомогою, тому що вона ще ніколи не стояла на сцені як Фріка, змогла очевидно виконати цю роль тільки імпровізаторськи, але довела, помимо необхідно імпровізованої гри, першорядні вокальні якості, так що хотілося б діждатись в Байройті її дійсно підготовленої Фріки» («Festspiel Nachrichten» від 13.08.1951) [4, с.69].

За своє довге творче життя Іра Маланюк виконала понад сімдесят мецо-сопранових партій як в операх раннього класицизму («Орфей» К. Глюка), пізнього бароко («Ксеркс», «Юлій Цезар» Г. Генделя), так і в операх В. Моцарта, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, М. Равеля, М. Мусоргського, К. Онеггера, Р. Штрауса, І. Стравінського та багатьох інших. Окремо слід виділити виконання мисткинею одинадцяти партій у дев'яти операх Р. Вагнера, зокрема: Фріка «Золото Рейну», Фріка «Валькірія», Норна, Вальтраута «Загибель богів», Ортруда «Лоенгрін», Магдалена «Нюрнберзькі майстер-зінгери», Мері «Літаючий голландець», Кундрі, Дівчина-квіт «Парсіфаль», Бренгена «Трістан і Ізольда», Венера «Тангойзер».

Іра Маланюк відома як концертно-камерна співачка. Її сильний, широкого діапазону і рівний в усіх регістрах голос, абсолютно вільне володіння ним, що свідчить про досконалу вокальну школу, музикальність, висока загальна культура і справжній артистизм виконавиці, який поєднувався з повсякденною наполегливою працею, забезпечили їй шалений успіх і переможне сходження до вершин світової слави.

Концертний репертуар співачки охоплює солоспіві композиторів різних епох і народів – як класиків (Й. Гайдн, Г. Гендель, В. Моцарт, Й. Бах, Л. Бетховен), так і романтиків (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс), а також і її сучасників – І. Стравінського, Й. Штрауса, П. Хіндемита, А. Шенберга, А. Берга та багатьох інших.

Чільне місце в репертуарі Іри Маланюк належало вокальним творам М. Лисенка, Б. Лятошинського, С. Людкевича, В. Барвінського, Д. Січинського, Н. Нижанківського, А. Гнатишина, а також українським народним перлинам. Вона підготувала і виконала з різними симфонічними оркестрами понад 50 сольних партій у кантатах, ораторіях, месгах та інструментально-вокальних творах композиторів-класиків і сучасних авторів. Співала, зокрема, в прем'єрах ораторій швейцарських композиторів – у «Книзі за сімома печатями» Франца Шмідта й у «Голгофі» Франка Мартена.

Талановита, феноменально працююча, геніально артистична співачка світового рівня Іра Маланюк незабута і в рідному місті. 29 червня 2014 року відбулася значна подія для музичної громадськості Івано-Франківська – урочисте відкриття анотаційної дошки нашої славній землячці, оперній та концертно-камерній співачці світового рівня Ірі Маланюк. Дошка встановлена на вул.

Грушевського, 17, на будинку, де пройшли дитячі та підліткові роки співачки. А 15 жовтня 2016 року Івано-Франківській обласній філармонії присвоєно ім'я Іри Маланюк.

Проте, мабуть, найкращим визнанням таланту співачки стали започатковані у Івано-Франківську вокальні конкурси, які презентували нову хвилю послідовників великої мисткині.

18 квітня – 21 квітня 2007 року відбувся Перший Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів Ірини Маланюк. Захід курувався Інститутом мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника за підтримки Міністерства освіти і науки України, Міністерства культури і туризму України, Івано-Франківської обласної державної адміністрації та обласної ради, міського голови та виконавчого комітету Івано-Франківської міської ради.

За словами організаторів, основною метою конкурсу є виховання культури студентів музичних відділень навчальних закладів I, II, III і IV рівнів акредитації, продовження традицій національної вокально-виконавської школи, популяризація та впровадження у активну навчально-виконавську практику вокальних творів західноукраїнських композиторів, а також виявлення і підтримка вокально обдарованих молодих виконавців.

Перший Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів Ірини Маланюк проводився у двох номінаціях: молоді виконавці навчальних закладів I та II рівнів акредитації; молоді виконавці навчальних закладів III і IV рівнів акредитації.

Заявки на конкурс подали представники із 15 міст України: Київ, Ужгород, Донецьк, Вінниця, Хмельницький, Львів, Чернігів, Суми, Одеса, Мукачеве, Харків, Миколаїв, Чернівці, Дрогобич, Івано-Франківськ.

Серед переможців слід відзначити володаря гран-прі конкурсу, студента IV курсу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника Куфлюка Станіслава. Дипломантами I ступеня стали студенти Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника Сисак Микола (III курс), та Челяк Іванна (IV курс). Дипломанти II ступеня – студент IV курсу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника Садовський Василь, та студентка II курсу Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка Ключковська Ірина. Почесну нагороду – дипломант III ступеня – розділили між собою студенти Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка Пігура Макарій (III курс) та Антошук Ольга (IV курсу) та студент IV курсу Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова Хуан Пінь Мінь.

Успіх першого конкурсу надав організаторам упевненості в рішенні проводити його на постійній основі раз у два роки. Другий Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів Ірини Маланюк 2009 року приніс перемогу молодим виконавцям: дипломант I ступеня – студентка III курсу Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Гринишин Надія; дипломанти II ступеня – студент III курсу Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича Фісюк Володимир, студентка IV курсу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Кречко Оксана, та студент II курсу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Герилів Ростислав. Дипломантами III ступеня стали студентка IV курсу Вінницького педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського Басовська Світлана, студенти III курсу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Олег Чигер (III курс) та Фарбішевський Богдан (V курс), та студентка III курсу Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Ірина Плекан.

У 2011 році відбувся Третій Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів Ірини Маланюк. Серед переможців слід відмітити: володарку гран-прі конкурсу, студентку IV курсу Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Олександру Кайсіну. Диплом I ступеня одержала студентка II курсу Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Мар'яна Михасяк.

Дипломантами II ступеня нагороджено студентку I курсу Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Марію Шрам та студентку V курсу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Ольгу Яловенко. Дипломанти III ступеня: студент II курсу Ніжинського державного університету імені М. Гоголя Сергій Гладарьов студентка VI курсу Ніжинського державного університету імені М. Гоголя Любов Пархоменко, студент III курсу Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка Олександр Вознюк.

Під час виступів відбувся цікавий і зворушливий момент: конкурсант з Китаю, студент II курсу Київського університету імені Бориса Грінченка Євген Лі, нагороджений дипломом «За краще виконання української народної пісні», котрому жереб випав співати останнім, вийшовши на сцену, поклонився портретові Іри Маланюк, а потім – публіці.

Традиційно, у травні 2013 року Івано-Франківськ зустрічав конкурсантів IV Всеукраїнського конкурсу молодих вокалістів Ірини Маланюк. У конкурсі брали участь студенти музичних відділень педагогічних, культосвітніх і музичних училищ, коледжів, вокальних, музично-педагогічних та факультетів театрального мистецтва вищих навчальних закладів України. Учасники змагалися за краще виконання старовинної та класичної арії і романсу західноєвропейських та українських композиторів XIX – XX століть, народних пісень.

Гран-прі конкурсу отримала студентка IV курсу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Мар'яна Мазур. Дипломантами I ступеня стали студент IV курсу Київського університету імені Бориса Грінченка Тарас Мендель та студент V курсу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Володимир Рудницький. Дипломанти II ступеня: студенти Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Надія Кіндрат (V курс) та Наталія Стецюк (III курс). Дипломанти III ступеня: студентка II курсу факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка Людмила Лисятинська та студент I курсу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Петро Гарасимів.

Ювілейний, П'ятий Міжнародний конкурс молодих вокалістів імені Іри Маланюк відбувся у квітні 2015 року. Конкурс проводився у трьох номінаціях, особливою «родзинкою» став третій тур – виконання арії у супроводі симфонічного оркестру.

Програма конкурсу теж змінилася, відповідно вимогам конкурсу міжнародного рівня:

I номінація «Молоді виконавці навчальних закладів I і II рівнів акредитації»

I тур: 1. Арія з опери, кантати, меси або ораторії композиторів XVII–XVIII ст.

2. Романс. 3. Народна пісня.

II тур: 1. Розгорнута арія з опери європейського або американського композитора XIX–XX ст. 2. Романс західноукраїнського композитора XIX–XX ст. Для зарубіжних учасників – солоспів національного композитора своєї країни XIX–XX ст. 3. Українська народна пісня. Для зарубіжних учасників – народна пісня своєї країни.

II номінація «Молоді виконавці навчальних закладів III і IV рівнів акредитації»

I тур: 1. Арія з опери, кантати, меси або ораторії композиторів XVI – XVIII ст. 2. Класичний романс. 3. Народна пісня.

II тур: 1. Розгорнута арія з опери європейського або американського композитора XIX–XX ст. 2. Арія з опери українського композитора. Для зарубіжних учасників – арія з опери композитора своєї країни XIX–XX ст. 3. Романс західноукраїнського композитора XIX–XX ст. Для зарубіжних учасників – солоспів національного композитора своєї країни XIX–XX ст.

III номінація «Молоді виконавці навчальних закладів III і IV рівнів акредитації» (спеціальність – академічний спів)

I тур: 1. Арія з опери, кантати, меси або ораторії композиторів XVI–XVIII ст. 2. Класичний романс. 3. Народна пісня.

II тур: 1. Розгорнута арія з опери європейського або американського композитора XIX–XX ст. 2. Арія українського композитора. Для зарубіжних учасників – арія композитора своєї країни. 3. Романс західноукраїнського композитора XIX–XX ст. Для зарубіжних учасників – романс композитора своєї країни XIX–XX ст.

III тур: Арія з опери у супроводі симфонічного оркестру. (Слід вибрати одну арію із запропонованого списку і вказати в анкеті. Арія може бути повторена із II туру).

Цей конкурс виявився переможним для молодих вокалістів: дипломанти I ступеня – студент V курсу Київського університету імені Бориса Грінченка Євгеній Васюков, та студентка II курсу Музичної Академії у Кракові (Польща) Юстина Блюй. Дипломанти II ступеня, студентка V курсу Інституту мистецтв Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова Юліана Клименко, студентка IV курсу Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Ірина Жовтолист та студент III курсу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Петро Гарасимів. Серед дипломантів III ступеня – студент I курсу кафедри церковної музики педагогічного факультету Католицького університету в Ружомбергу (Словаччина) Андрій Моцік, студенти Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Лілія Кушнір (V курс), Наталія Стецюк (V курс) та Андрій Галавай (IV курс).

Враховуючи ряд об'єктивних причин наступний конкурс відбувся 29 листопада – 1 грудня 2018 року, присвячений знаменній даті (століттю з дня народження Ірини Маланюк). VI Обласний відкритий конкурс вокального мистецтва імені Іри Маланюк проходив у двох номінаціях: «Молоді виконавці навчальних закладів III–IV рівнів акредитації» та «професійні вокалісти». Серед переможців:

дипломантка I ступеня магістрантка Національної музичної академії України ім. Петра Чайковського Інна Калугіна, дипломант II ступеня студент IV курсу Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Назар Микуляк. Дипломантами III ступеня стали: студент IV курсу Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Борис Мидлик, магістрантка Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Марія Санкович та магістрантка Львівського національного університету імені Івана Франка Юлія Єлькіна. Загалом у конкурсах взяло участь більше двох сотень молодих, талановитих виконавців, які змогли заявити про себе на професійній сцені.

Висновки. Дослідження життєвого та творчого шляху видатної оперної співачки, вірної доньки України, яка все життя підкреслювала свою приналежність цій державі, доводить, що ретельний аналіз культурно-мистецького життя української діаспори міжвоєнного періоду XX ст. дає можливість стверджувати її фундаментальну роль у збереженні історичної пам'яті українського народу. На прикладі Ірини Маланюк мистецтвознавці доводять, що найвагоміші досягнення європейського українства цього періоду – збереження культурної та політичної ідентичності української нації, та доказ абсолютної конкурентоспроможності у сферах світового музичного мистецтва.

Література

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Маланюк Іра. Голос серця. Автобіографія співачки «Collegium musicum» Львівського Товариства Ріхарда Вагнера, Львів, 2001. 306 с.
4. Павлишин С. Історія однієї кар'єри. Львів : Неділя; Вільна Україна, 1994. 106 с.
5. Трошинський В., Шевченко А. Українці в світі. Київ, 2001. Т. 15. 142 с.
6. Чернова К. Українська діаспора як соціокультурна система. Київ : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2007. 347 с

Svitlana Vishnevskaya (Ukraine)

CREATIVITY OF THE SINGER IRA MALANIUK: HISTORY AND MODERNITY

The article is sanctified to the century from the birthday of opera singer of world level, that proudly underlined all her life to the Ukrainian national belonging, to Iryna Malaniuk(1919–2009) – «Kammersengerin» Munich and Vienna state operas, the prima donna of the opera stage, professor of interpretation of singing in the aspect of concert-carrying out and pedagogical activity. Artistic work of singer and her repertoire are analysed in the research. Modern celebration in the honour of singer is presented by organization of vocal competition in the name of I. Malaniuk in Ivano-Frankivsk, creative achievements of its winners.

Keywords: Iryna Malaniuk, vocal carrying out, repertoire, opera parties, competition.

Фотододаток

Співачка Іра Маланюк



НАЦІОНАЛЬНІ МОТИВИ МУЗИКИ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

У статті досліджується різноманітність ідей, оригінальність та неповторність передачі національних джерел, а саме фольклорно-світоглядних традицій, які в доробку Ганни Гаврилець опираються на глибинному лейтмотиві духовних та сакральних ідеалів. Охоплюючи для власної інтерпретації окремі етнічні явища та зразки автентичного середовища й авторського стилю, композиторка змальовує сприйняття їх як суцільної художньо-естетичної системи, якій притаманні чіткі конструктивні закономірності у відтворенні інтерпретованої образності, насичена самотутня символіка, що відчувається у жанрово-інтонаційних та мовностилістичних елементах її музичних текстів.

Ключові слова: Ганна Гаврилець, культурна спадщина, фольклор, текст, музична драматургія.

Постановка проблеми. Розглядаючи доробок композиторки Ганни Гаврилець можна чітко виокремити неординарну особливість її музики, основою якої виступає фольклорна поетика та зразки української поезії яскраво-національного звучання. На думку М. Севериної, її «слід розглядати крізь призму подвійного скла. По-перше, домінанта творчості композитора – це прояв національно-ментальних традицій софійності української культури. По-друге, Г. Гаврилець продовжує традиції «нової фольклорної хвилі». Фольклорні образи набувають у творчому доробку пані Ганни символічної багатозначності, а завдяки їх універсальності підвищується рівень варіативності, контекстуальності. Здебільшого композиторка використовує космологічні ідеї, пов'язані з традиційними народними уявленнями про світобудову, образ світу» [12, С. 83].

Метою дослідження є висвітлення авторської тенденції, яка започаткована у творчості українських композиторів-класиків й масштабно розгорнута в музиці останньої третини минулого століття. Завданням дослідження є систематизація та узагальнення композиторського пошуку синтезу автентичних джерел та актуальних напрямів сучасного хорового виконавства, які збагатилися виразно самотутніми й художньо вартісними знахідками.

Виклад основного матеріалу. Значне місце у цій галузі творчості композиторки займають хорові твори, засновані на традиціях національних паралітургічних жанрів зимового циклу. Це такі колядки: «В неділю рано» (2001), «Радуйся» для чоловічого хору (2001) і щедрівка «Ой, в полі, полі» (2002) для голосу для чоловічого хору, а також обробки поліських колядок для чоловічого хору, «Ходить-походить місяць по небу...» для жіночого голосу та чоловічого хору (2006), «На краю села висока гора» (для чоловічого хору 2006), «Через мости високіє» (2007) і «У пана дзядзька» (2007).

Фольклорні тексти та потенціал автентичних жанрів були плідно використані композиторкою в межах масштабних концепцій таких творів, як «Жалі мої, жалі» для чоловічого хору на народні тексти (2004) та фольк-концерту «Кроковее колесо» для жіночого хору (2004). Їх сутнісними нюансами – чинниками авторської поетики – є показова увага до текстів з виразним регіональним колоритом, особливою фонічністю, що вже сама по собі забезпечує самотутність звучання, а також – не менш незвичних для «класично-хрестоматійних» зразків аспектів образно-сюжетного планів.

Схожий принцип можемо зустріти навіть в окремих її обробках: поліських колядках «Через мости високіє» та «У нашого дзядзька посеред двора». В першій з них мотив пошуку Богоматір'ю Ісуса наділений важливими вербальними елементами голосін за померлим, а відтак має виразно трагічне звучання: подолання важких перепон («мости високіє», «броди глибокіє») на шляху досягнення незвіданого місця («туди» – явна вказівка на потойбіччя) з метою здійснення приношення («обід несла»), а зустріч з Божими вісниками («трьома янголами») не сприяє реалізації закладеної в сюжеті мети. Аналогічний сюжет, хоча в протилежному емоційно-почуттєвому варіанті, притаманний її обробці поліської колядки із записів Ф. Колесси «Ой через поле та й доруженька»: Божа Матір шукає дітей і зустрічає з трьох колядників. Ситуація тут майже статична, проте одноафектність реалізується як наростання трагічної інформації. Натомість в другій – триумфальна радість світотворення – «Святе Різдество весь світ принесло» – постає в контексті проекції його символів [центру світу («посеред двора»), сакральних предметів і явищ («золота гора», «церковка» і палаюча «свечечка»), зупинки «людського» часу «Свечечка впала, реченька стала» в момент проявлення Бога («Сам Бог купався із Сусом Христом.)

Етноархетипними рисами наділена християнська образність у колядці «Радуйся» для чоловічого хору, за сюжетом якої Діва Марія будує церкву з трьома хрестами і трьома вікнами.

Деякі зразки обробок колядок з доробку композиторки у своїй текстовій основі містять елементи виходу за межі їх календарної сфери. Серед стилістично-композиційних прийомів вербальних основ цих творів деякі звертають на себе увагу після виявлення аналогічних засобів у матеріалі попередніх розділів. Це, зокрема, одноафектність сюжетів, повторюваність окремих елементів, діалогічність в драматичних сюжетах чи «об'єктивована» розповідність. Такі риси вказують на виразні особливості творчого стилю композиторки і водночас – синтетичність її мистецького мислення, яка дозволяє акумулювати розрізнені елементи одиничних текстів в цілісність концепційно-узагальнюючих вирішень циклічних творів.

Звертаючись до текстів сучасних українських митців, Г. Гаврилець прагне розкрити їх потенціал в широкому контексті національно значущої образності. Безумовною вершиною цього творчого шляху став опус, написання якого було відзначене Державною премією України ім. Т. Г. Шевченка, – музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо» для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру, інструментальних груп і балету (1997-1998): «Серед найбільш вдалих зразків перевтілення національного фольклору в творчості Ганни Гаврилець особливе місце посідає музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо...» ... становить якісно новий етап в осмисленні первинних пісенних витоків, а національна музична традиція постає у цьому творі органічно та художньо довершено» [9, С. 2]

Задум перетворити послідовність окремих фольклорних жанрів за допомогою інструментальних «коментарів» у цілісну концепцію прояву національної ментальності забезпечило досягнення нового якісного рівня: модифікація їх структурно-конструктивних параметрів внаслідок строгого вивірення образно-семантичного ряду забезпечило не тільки перетворення базового матеріалу у цілком певні «знаки», а й розширення їх вияву в контексті національної культури: «Музика в цьому дійстві, яке сама Ганна Гаврилець називає моно-фольк-оперою, відіграє чільну роль. Композитору вдалося, ґрунтуючись на багатющому фольклорному матеріалі (пісні, зібрані Ніною Матвієнко в різних регіонах України, відбиралися дуже строго) створити своєрідні музичні фрески, в яких через пісню відображена історія України. Музика в цьому дійстві звучить на одному диханні, об'єднуючи шість частин в масштабне музично-сценічне полотно... У цьому дійстві композитор залучає величезний арсенал засобів музичної виразності. Хорове, оркестрове звучання або включення тембру одного або двох інструментів – все це для художнього розкриття глибин фольклорних першоджерел. У Ганни Гаврилець саме в цьому творі можна відзначити майстерне володіння поліфонією тембрів, що і створює особливу акустичну ауру твору. Музика, як і головна героїня вистави – народна пісня, багата і різнолика. Вона звучить то як розгорнута симфонічна картина із блискучою оркестровкою у частинах» [13, 15 с.]

«В осягненні прадавніх основ української культури Ганна Гаврилець відзначається глибокою проникливістю в сутність українського сприйняття й світовідчуття. Композитор інтерпретує першотворі елементи засобами сучасної музичної мови, не порушуючи первинної гармонії» [1, С. 198-202].

Не змішуючи техніки різних мистецьких епох, працюючи в межах самотнього «чистого» стилю, Г. Гаврилець формує самотній спосіб ресакралізації таких типових для національної творчості жанрів. А оскільки «сакральное зависит прежде всего от восприятия вещей, проявляющих божественное, а не от состояния веры, требующего принятия абсолютной истины» [14], привнесення цього принципу в професійне музичне мистецтво в ситуації постмодерної культури, надає особливої ваги формам сакралізації, реалізованим Г. Гаврилець в музично-сценічному дійстві.

«Найбільш поширеною тенденцією ... стає сьогодні оригінальна обробка народної теми в різножанрових її втіленнях (варіації, фантазії, сюїти, симфонії, кантати та інші твори, в основі яких лежить українська народна тема)... У вільному жанрі обробки, який припускає безліч форм для втілення музичного матеріалу, сучасний композитор має можливість відійти від вузького трактування фольклорного першоджерела та розкрити власне уявлення щодо обраного народного тематизму» [11, С. 147-155].

Окрім творів, які зорієнтовані на загальнонаціональні пріоритети, в доробку Г. Гаврилець є унікальна в контексті сучасної української музики масштабна композиція, що представляє локальну сакральну традицію – пісенний спектр зимових свят буковинського села Барбівці (тепер Брусниці Кицманського району Чернівецької області), записані й розшифровані Тетяною Євстафіївich від односельців. Цінність цієї концепції виявляється не тільки в своєрідності мистецького задуму, а й в унікальній для сучасної музики фіксації самотніх локальних традицій. Внаслідок цього «Барбівська

коляда» набуває значення автентичного співочого джерела, аналог якого вбачають, зокрема, у традиціях гаптування: «... в Західній Україні колядують у кожному селі по-своєму, є свої розмовні діалекти, і в орнаментах кольори різні використовують вишивальниці. [10]. При цьому «Барбівська коляда» є не тільки характерним для новітньої композиторської творчості реконструюванням окремого фольклорного жанру чи групи жанрів за взірцем обробки «класичного типу» (Ю. Паісов), а, більше того, – реконструюванням обрядового пісенно-ритуального комплексу свят зимового календарно-обрядового циклу із самобутньою драматургією та концептуальністю. Цю виняткову рису відзначив перший виконавець твору – визначний хоровий диригент, багаторічний очільник Національної заслуженої академічної капели України «Думка» Євген Савчук: «Ганна Гаврилець найближче розуміє не тільки українську народну музику, а й тембральні відтінки співочої спадщини буковинців і галичан. Вона не просто зробила аранжування, а пішла далі – створила хорову ораторію на фольклорній основі. Твір, який ми виконаємо у філармонії, складається з трьох частин: Різдво, Старий новий рік (на Василя) – коза, Маланка та Йорданське свято – все буде об'єднане певним сюжетом і поставлене, як сценічне дійство. ... чимало раз звучали щедрівки у виконанні різних колективів, але все ж то був один і той самий репертуар... А наша капела представить виставу на фольклорній основі з одного села» [10].

У своїй творчості мисткиня дотримується не тільки вербально-мелодичних особливостей пісенних джерел, а й закономірностей голосоведення у інтонаційно-фактурних властивостях та фонічної колористичності: «Тонке відчуття міри, народно-автентичного стилю, уроджений смак і знання народної пісні допомогли композиторці майстерно передати терпкий національний звуковий колорит вокальної поліфонії і народного інструментарію, причому справжнього, а не імітованого» [8, С. 47].

Тому вже на рівні оглядового аналізу цієї творчої сфери виявляється виразне тяжіння мисткині до тих сюжетів, які виявляють потенціал до багатоаспектності їх трактувань в межах одного образно-жанрового поля, тоді як чітка персоніфікація – на прихований інтерес до них як до певних дійств чи, принаймні, театралізованих сцен. А це, в свою чергу, вказує на тивові риси прояву сакрального у свідомості і творчості: «Символ, обладающий меньшей точностью, чем однозначный знак, многозначен... он объединяет в простых и конкретных образах множество значений, что дает ему большую выразительную силу... Обладая ретроактивным действием символ внушает мысль о сакральном, поскольку является отправной точкой поисков скрытых значений. Опыт сакрального вызывает не только интеллектуальное беспокойство, но равным образом является переживание с игровой точки зрения, воплощенным осязаемым и метафорическим образом, говоря другими словами, как сценическая постановка или театральное зрелище» [14].

Аналізуючи характерні риси музичного національного стилю Ганни Олексіївни, неможливо оминати увагою й неординарну ораторію «Віють вітри» для хору, бандури і ударних, світова прем'єра якої відбулася не так давно, в 2018 році, як пам'ять геніальному композитору, диригенту, хористу Олександру Кошицю та його легендарній капелі, які в 20-х роках минулого століття відкривали усім європейцям, а згодом ще й мешканцям Північної та Південної Америки невідому для них на той час Україну із багатющою та колоритною культурою.

«Чи пам'ятає світ уроки історії?» – пише музикознавець Юрій Чекан, – Один із таких уроків – майже столітньої давності. Тоді, у 1919 році, Українська Народна Республіка (УНР) під керівництвом Симона Петлюри прогнала вибороти свою незалежність від радянської Росії. Петлюра розумів, що прагнення свого народу до свободи не будуть підтримані, доки світ не зрозуміє історичну природу української ідентичності. Він застосував унікальний інструмент, Щоби досягти своєї мети – невичерпне багатство української духовної та народної музики. Тому спорядив блискучого диригента і визначного композитора маестро Олександра Кошиця у турне разом з Капелою, щоб своїм мистецтвом привернути увагу світу до народу і долі України».

Наша українська пісня спричинила справжній фурор в усіх країнах Європи, а згодом й на американському континенті. І не дарма, адже перед цим Кошиць, за пропозицією Леонтовича, об'їздив усю Кубань, де записав 1000 автентичних, маловідомих, забутих українських пісень, за що й отримав золоту медаль на виставці у 1910 році.

«Щоразу заглиблюючись у безмежний простір історичних пісень, зібраних геніальним Кошицем, заново доводилось переживати усі драматичні і трагічні сюжети, закладені у цих народних шедеврах. І щоразу мене не покидала думка: «Це ж про нас, про ті події, які ми переживаємо нині». Історія повторюється» – стверджує сама авторка. Цікавим аранжування усієї партії ударних інструментів (унікальних – таких, що звучали саме у руках козаків – шабля, коса, тулумбаси) здійснив соліст Національного ансамблю «Київська камерата» Георгій Черненко, причому все було продумано таким чином, що на ударних грають виключно самі хористи. В десяти номерах ударні використані досить

скромно – так, щоб залишити провідне місце саме для хору чи солістів, а останній (11-й номер), написаний Г. Черненком («козацька бойова») – це своєрідний оркестр ударних інструментів, серед яких чимало традиційних – зокрема коси (ззовні навіть дуже нагадують шаблі), і грали на цих інструментах – виключно самі ж хористи.

Пісні, що ввійшли до ораторії, дуже стародавні... 1600-х років і раніше, а написані - як і сьогодні, у світлі подій на сході України. За словами Кошиця, «фактично це є співана історія нашого народу». Головною темою 12 пісень та музичного маршу для ударних «Козацька бойова» є пробудження бойового духу українства та соборності українських земель. Серед них такі історичні пісні-шедеври пісенного мистецтва України, як: «Уже літ за двісті», «Ой, горе чайці» (авторства Івана Мазепи), «їхав козак з України», «Ой, на горі та жінці жнуть», «Гей, нумо, хлопці, до зброї» та інші. Ораторія «Віють вітри» однозначно стане вагомим внеском українських мистців у шляхетну справу виховання сучасників та майбутніх поколінь у дусі патріотизму й любові до національної культури.

Висновки. Підсумовуючи все сказане, можна із впевненістю стверджувати, що при доступності й відкритості творів Ганни Гаврилець для найширших та найрізноманітніших слухацьких кіл, зумовлених стилістичною довершеністю, в них доволі складно переплелися різні стильові традиції та найсучасніші тенденції. Щоразу, аналізуючи її музику, зіштовхуєшся з оригінальним відтворенням генотипних джерел, які виблискують щоразу новими барвами у сьогоденному контексті. Семантичні зрізи творів Г. Гаврилець виявляють, з одного боку – напрочуд особистісні грані у її мистецьких знахідках, з другого боку – характерні ознаки національного світовідчуття. Центральною проблемою творчості композиторки Ганни Гаврилець у більшості випадків є етичні проблеми буття, втілені у різній тематиці, у самотутніх і цікавих образних концепціях.

Література

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів Київ: Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. 439 с.
2. Гаврилець Г. Я відчуваю відповідальність перед людьми. Інтерв'ю взяла Г. Костів-Гуска. *Літературна Україна*. 1999. № 21–22. С. 11.
3. Гречуха Н. До питання взаємозв'язків міфа і мистецтва. *Наукові записки. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія*. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2001. Вип. 9. С. 94–103.
4. Гуляницкая Н. Nova musica sacra: жанровая панорама. *Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века*. Москва: Языки славянской культуры, 2002. С. 298–317.
5. Дугин А. Сакральное События и мнения. 2003, 19-25 марта. №11, С.16.
6. Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем *Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. Минск, 1999. С. 5–19.
7. Костюк Н. Ескіз до характеристики (аспекти сакрального у музиці Ганни Гаврилець) *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2004. Число 2 (6). С. 82–93.
8. Луніна А. «Барбівська коляда» – візитівка Нового року. *Музика*. 2012. № 1. С. 47.
9. Нискогуз І. «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець в аспекті сучасного композиторського трактування фольклору. Київське музикознавство: збірка статей. Випуск 46. Київ, 2013. С. 121–127.
10. Поліщук Т. Як співають колядки на Буковині? Євген Савчук, художній керівник капели «Думка», розповів «Дню» про музичний подарунок, підготований легендарним колективом. Газета День. 2011, 12 січня.
11. Протопопова О. Поставангардний діалог «композитор – фольклор»: до постановки проблеми. Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство: збірка статей. Випуск 41. Київ, 2012. С. 147-155.
12. Северинова М. Культурні архетипи – досвід смислогенезу. Київське музикознавство: *Культурологія та мистецтвознавство*. Збірка статей. Вип. 34. Київ, 2010. С. 50–59.
13. Степанченко. Г. Музыкальные фрески Анны Гаврилец. Зеркало недели. 1999, 30 января. №4. 15 с.
14. Труссон П. Сакральное и миф. URL: <http://www.nationalism.org/vvv/trusson-sacral-and-myth.htm>.

NATIONAL MUSIC MOTIVES OF ANNA GAVRILETS

The given article is dedicated to variety of ideas and originality a variety of interpretations of sources related to the Ukrainian cultural heritage, in the works of Anna Gavrylets based on a profound comprehension of national spiritual ideals. Their interpretation of the composer performs within a holistic artistic and aesthetic system, which is characterized by precise conceptual and structural regularities in recreate the imagery, saturation an original symbols, embodies the genre, intonation and stylistic elements of her musical texts. Tendency, get a start in the works of Ukrainian classical composers and deployed on a large scale in the music of the last third of the last century, with the implementation A. Havrylets searches synthesis authentic sources and current directions of modern choral performance was enriched original and artistically valuable finds.

Keywords: Anna Havrylets, cultural heritage, folklore, text, musical dramaturgy.

КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ЛЮБКИ КОЛЕССИ

У статті розглядаються комунікативні особливості індивідуального виконавського стилю видатної української піаністки Любки Колесси. Обґрунтовується наскрізна ідея дослідження щодо концептуальної єдності всіх музично-мовленнєвих засобів піаністичного мистецтва Любки Колесси як вираження цілісного національного світобачення українського мистця.

Ключові слова: *піаністичне мистецтво, виконавський стиль, музичне мовлення, комунікація, концептуальна позиція виконавця, національне світобачення.*

Постановка проблеми. Утвердження універсальних творчих критеріїв сучасного виконавського професіоналізму в умовах міграції молодих українських музикантів у європейський та світовий музичний процес породжує проблему збереження індивідуальних рис національної виконавської школи. Досвід плекання власної національної ідентичності, зокрема, у сфері музично-виконавського мистецтва академічної традиції містить творча спадщина багатьох поколінь славетних мистців української діаспори. Саме у світлі пасіонарної творчої ініціативи яскравих мистецьких особистостей, геніальних представників нації найбільш переконливо виявляє себе сила національного таланту, заряджена спонукальною енергією українського етносу, завдяки чому відбувається вкорінення національної культури в культуру світову. Мистцем такого масштабу була Любка Колесса – одна з найвидатніших і найяскравіших українських піаністок ХХ століття.

Аналіз досліджень. Музикознавчі дослідження виконавського мистецтва, концертної та педагогічної діяльності Любки Колесси, здійснені в останні десятиліття у працях Д. Білавич, В. Бобицької, О. Дітчук, І. Жука, Г. Карась, Н. Кашкадамової, К. Колесси, Р. Савицького (мол.), Б. Тихонюка та ін., охоплюють характеристику архіву Л. Колесси [1], аналіз численних рецензій на виступи піаністки [9; 20], питання виконавської інтерпретації [7; 8], виконавської школи [3], національних рис виконавського стилю [2; 16] та педагогічних принципів [4] Л. Колесси. Публікації більшості названих авторів увійшли до книги про Любку Колессу, що була видана друком під редакцією Н. Кашкадамової та В. Бобицької [11].

Розмаїття опрацьованого музикознавцями цінного матеріалу, оприлюднені звукозаписи Любки Колесси спонукають до цілісного осягання її індивідуального виконавського стилю з метою виявлення концептуально-світоглядних засад цього унікального для національної музичної культури мистецького феномена.

Сучасні музикознавчі уявлення про концептуальність музично-виконавського мислення включають поняття інтенції* та комунікації. У дисертації автора цієї розвідки обґрунтовується думка про те, що інтенціональна енергія виконавця-інтерпретатора сублімується у внутрішній програмі (підтексті) його музичного мовлення, експресивно-стильові параметри якого втілюють концептуальну позицію мистця як генератора смислотворення в процесах музичної комунікації композиторів, виконавців і слухачів [15]. Отже, стиль експресії музичного мовлення, за О. Соколом, є одним з ключових індикаторів характеру артистичного втілення «особистісного смислу дійсності», гармонійності чи дисгармонійності світогляду, світосприйняття у художній свідомості мистця, а також визначальним показником «якості художнього впливу та його відбиття у свідомості слухача» [19, с. 9, 13].

Музично-мовленнєві характеристики виконавського самовираження пов'язані, насамперед, з інструментом, на якому «говорить» артист. Музичний інструмент сам по собі є концепт, оскільки втілює «святищенне прагнення людства до рівності сил універсалізму та індивідуалізму» (5, с. 9). Здатність до узагальнення та водночас до оригінального перевтілення є визнаним атрибутом рояля – найкращого, за словами Г. Нейгауза, актора серед інструментів, який може виконувати найрізноманітніші ролі. Інакше кажучи, номінальні в тембровому відношенні дані інструмента, його вихідна фонічна абстрактність, «умоглядність» (Г. Нейгауз) дозволяють піаністу гранично індивідуалізувати звучання за допомогою різноманітного туше, артикуляції, ритмічного компонента, педалі тощо.

© Опарик Л., 2019.

*Інтенція (від лат. intentio – прагнення, намір) – спрямованість свідомості, волі й почасті почуття на якийсь предмет.

Крім того, процеси звукоутворення на фортепіано, як доводить К. Мартінсен, є великою мірою інтуїтивним актом, під час котрого художній синтез здійснюється миттєво й підсвідомо, через те що спрацьовує «ірраціональна художня логіка» [13, с. 54–66]. Таким чином, звукотворча сфера у фортепіанному виконавстві є свого роду оптичною системою, яка максимально увиразнює прояви індивідуально-психологічних, а отже національно-характерних, у тому числі й підсвідомих, великою мірою вроджених ментальних рис особистості виконавця та відповідно уможливорює їх найбільш об'єктивне визначення.

З точки зору когнітивного підходу шлях дослідження національних рис музично-виконавського стилю як репрезентанта цілісності мистецької особистості передбачає проникання у мотиваційну сферу творчості, що охоплює широке коло явищ музичного та позамузичного походження. Відтак спроби музикознавчого декодування ідейно-творчої позиції виконавця пов'язані з вивченням подій та фактів із життя артиста, його власних суджень та відгуків сучасників.

Мета статті – висвітлення комунікативних особливостей індивідуального виконавського стилю Любки Колесси як виразника цілісного національного світобачення особистості українського мистця.

Виклад основного матеріалу. Любка Колесса (1902–1997) народилася у Львові в родині видатного українського вченого і громадського діяча Олександра Колесси. Від 1907 року проживає з батьками у Відні, де здобуває блискучу освіту в Академії Музики і Мистецтв, навчаючись під керівництвом учнів Ф. Ліста – Е. Зауера та Е. д'Альбера. У 1920 році успіхи молодой піаністки відзначені Державною премією Австрії.

Від самого початку сценічної діяльності Любка Колесса сприймається музичним світом як унікальна, винятково обдарована артистична особистість, наділена переможним піаністичним талантом. Майстерність, рафінована виразність гри, феєрична технічна досконалість поєднувалися в особі піаністки із шляхетною жіночою чарівністю, завдяки чому сценічний образ Любки Колесси являв собою надзвичайно гармонійне явище. Органічність цього образу довершували бездоганний музичний смак, дбайливе ставлення до стилю авторського тексту, одухотворена глибина виконавських інтерпретацій.¹

Серйозність художніх намірів української піаністки, підкріплена віртуозністю на межі досконалості та багатством виконавських засобів інтонаційно-психологічного вираження, знаходила незмінно палкий відгук публіки та критики в найпрестижніших залах світу. 1920–30-і роки – період розквіту концертної діяльності Любки Колесси, яка з тріумфом гастролує в різних країнах Європи, Південної Америки, постійно грає у Львові, Києві, Харкові, Одесі, виступає із сольними програмами та у співпраці з видатними диригентами ХХ століття – В. Фуртвенглером, Б. Вальтером, К. Бьомом, Г. Караяном та ін.² Особливу роль у творчому житті Любки Колесси відіграв Вільгельм Фуртвенглер, всесвітньо визнаний як один із найкращих у ХХ столітті інтерпретаторів музики Бетховена. Згадуючи на схилі життя про спільну роботу з диригентом над інтерпретацією творів Бетховена, піаністка відзначала: «Ми відчували музику одним і тим самим чуттям і душею» [10, с. 322].

Неймовірний успіх Колесси-концертантки багато в чому пояснюється ідейним підтекстом її світоглядно-художньої позиції артиста-романтика, особливо актуальної в контексті «стомленої епохи» міжвоєнного 20-ліття. Розгортаючись осторонь як від похмурої проблемності, так і від поверхневої розважальності, музично-виконавське мовлення Любки Колесси у цей період сповідувало, передусім, життєлюбність, оптимізм, зцілення самою гармонією виконуваної музики. Не випадково з рецензій у пресі тих років, «з висловів як критичних, так і захоплених вимальовується один образ артистки: особистість «ощасливорююча», без важкої глибокодумності, безсумнівно жіноча» [9, с. 341].

Попри безпосередню юнацьку легкість та імпульсивність виконавські висловлювання піаністки насправді містили в собі золоті зерна інтелектуально опанованої ідейності в душі романтичних традицій Шопена й Ліста з їх пошуками краси та гармонії світу. Загальнолюдські ідейно-естетичні принципи

¹ В оцінці музично-критичної думки того часу Любка Колесса постає як особливе «явище з власним обличчям», «поетеса за роялем», «артистка без всякої пози. Без всяких манер зірок і віртуозів. Справжня жриця мистецтва» з «інстинктивним відчуттям стилю» [9, с. 340–342].

² Вражаючи географія концертних виступів Любки Колесси охоплює також США і Канаду, яка від 1940-го року стає країною її постійного проживання. У 1948–50 рр. піаністка з величезним успіхом продовжує виступати в сольних концертах і з Нью-Йоркським філармонічним оркестром. Останній великий концерт Любки Колесси відбувся у 1950 році в Нью-Йорку, в престижному залі «Карнегі-Хол». Наступного року у США виходять у світ дві останні платівки з її записами музики Р. Шумана і Й. Брамса, які тоді ж були випущені у Великобританії і Франції.

школи Ф. Ліста, засвоєні Любкою Колесою під впливом віденських учителів, збагачувались у перспективі її національного світобачення новими цінними якостями. Відтак «взаємодія набутої у Відні майстерності з національною ментальністю, яка у інших українських піаністів виявлялася на рівні діяльності й засобів, піднімається у Л. Колесси на рівень стилю. <...> У грі Л. Колесси яскраво виявилися типові прикмети української жінки та ідеал благопрекрасного, характерний для національної ментальності», – робить висновок О. Дітчук на основі комплексного аналізу численних звукозаписів піаністки [2, с. 66]. Цілком погоджуючись із цими спостереженнями, додамо однак, що імовірні риси благопрекрасного, притаманні «ощасливлюючому» мистецтву Любки Колесси, набувають дещо іншого сенсу у вимірах духовно-релігійного досвіду мисткині, пройнятого цінностями християнської моралі з її ідеєю оптимістичного, радісного сприйняття світу.

Національні почування Любки Колесси як невід’ємна частина її духовного світу ставали потужним джерелом незабутніх емоційних подій. Ось як описує Любка Колеса свій душевний стан під час відвідання Києва у 1929 році: «Я збігла доріжкою до ріки, щоби замочити руки у водах Дніпра. Я набрала води до рук, полляла голову, перехрестилась, і здавалося мені, що я прийняла друге хрещення з рук Святого Володимира» [10, с. 324]. Нерозривний духовний зв’язок з Україною, її культурою, історією, релігією знаходив пряме вираження у концертній діяльності піаністки, де поруч із шедеврами світової фортепіанної класики звучить музика М. Лисенка, В. Барвінського, С. Людкевича, Н. Нижанківського, С. Борткевича. Показовими у зв’язку із цим були виступи Любки Колесси у програмах лондонського телебачення в 1937 році, в одній з яких вона репрезентує українську фортепіанну музику в українському національному костюмі.

Водночас сила українського національного начала, його ідейні, ментальні, психологічні основи виявляли себе на різних рівнях індивідуального виконавського стилю Любки Колесси. Насамперед слід відзначити глибинну духовність музично-виконавської культури української піаністки: «Її музична мова, – писав один з рецензентів, – завжди барвиста, своєрідна, жива, в ній зовсім немає порожніх, безмістовних речень» [1, с. 333]. Насиченість музичної думки у виконавських висловлюваннях Любки Колесси, що дотепер зберігають звукозаписи її гри, урельсфнював переконливо вольовий (без утрати жіночності) тип піанізму, котрий еволюціонував, як спостережливо відзначив С. Людкевич, у тому числі й «у напрямку пошукувань більш героїчного виразу» [12]. Героїзм та цілеспрямованість, за Д. Донцовим, належать до числа сутнісних рис українського національного характеру, який через усе багатство музичної експресії проявляє себе у виконавській мовленнєвій горизонталі Любки Колесси.

Дивовижно точну психологічну характеристику музично-виконавського мовлення української піаністки дає С. Людкевич: «та сама, на диво пластична і ядерна, пасажівка (незрівнянне півстакато), той самий, імпульсивний та емоціональний, але добре опанований, темперамент, та сама спосібність до перекодування себе в контрастових настроях...» [12]. Показово, що зауважені Маестро особливості виконавського «почерку» Любки Колесси фактично збігаються з вирізненими Д. Чижевським доміантними ознаками українського національного характеру, котрому, на думку вченого, властиві такі риси, як емоційність і сентименталізм, чутливість та ліризм, індивідуалізм та прагнення до свободи. Поруч із цим «неспокій і рухливість, більш психічні, ніж зовнішні, <...> зв’язані із певним «артистизмом» натури, зі стремлінням переходу у все нові і нові форми» [22, с. 155].

Враження нервової гнучкості, емоційної спонтанності, реактивної імпровізаційності музичного мовлення піаністки складалося насамперед завдяки легкості виконавського дихання Любки Колесси. Природа повітряного короткого «вокального дихання» в музично-виконавських висловлюваннях піаністки спрямовує асоціативний слуховий досвід у сферу мовних інтонацій української народної пісенності. Не випадково багато хто з критиків звертають увагу на генетичний зв’язок характеру виконавського мелодичного мислення артистки із цариною української народнопісенної лірики: «Любка Колеса всюди шукає мелодію – в проведенні головної теми, другорядної, в басі чи в дисканті. Тому кожна композиція в її виконанні, висвітлена зсередини від початку й до кінця, набуває весняного настрою, урочистості і водночас ніжності й плавності. Без сумніву, ця мелодійність гри Любки Колесси має коріння в слов’янському і, зокрема, українському походженні артистки. Українці всюди відомі своїми піснями. Чари цих пісень чуються з-під швидких і навдивовижу рухливих пальців піаністки... Слов’янське у Любки Колесси – її сором’язлива дівоча пристрасть і дозволило їй краще заграсти ... Шопена» [8, с. 224].

Любка Колеса по праву вважалася однією з найкращих шопеністок свого часу, адже саме у світлі шопенівської музики її виконавська органіка виявила себе у всій повноті та силі таланту. Близькість до квінтесенції духовного світу «генія смаку Шопена» (Л. Оборін) виражалась у природній гармонії музично-виконавських висловлювань артистки, де поетичність, чутливість, невимущена граційність, елегантне tempo rubato поєднувались із внутрішньою стриманістю та почуттям міри. Чітка

стильова позиція української інтерпретаторки творів польського мистця увиразнювала близьку їй рухливість психологічних станів, підкреслювала національно-жанрову основу композицій, їх ладогармонічний колорит.

Слухові проникання Любки Колесси в тональний світ шопенівських творів нерідко вели до відкриття в них нових національно-джерельних рясот, інформативно цінних і для сучасного слухача записів гри піаністки. Підтвердженням цьому може служити нетривалий серединний *f-moll*'ний епізод з Мазурки *B-dur*, *op. 7 № 1* Ф. Шопена, де «виконавиця, відчувши «гуцульський» присмак гармонічного супроводу, виразно пригальмовує музичний час, пильно вслуховується в шопенівську гармонію, ніби запрошуючи слухачів приєднатися до цього своєрідного акту впізнавання, полегшеного майстерною піаністичною імітацією звучання гуцульської дрімби» [16, с. 39–40].

Очевидність виконавських намірів Любки Колесси особливо увиразнюється при порівнянні її інтерпретації з трактуванням цього епізоду іншим піаністом – Сергієм Доренським. Гру обох виконавців споріднює спільність лірико-поетичного начала, стриманість та м'якість тону піаністичного висловлювання, ретельна обробка звуку. Разом із тим, «на відміну від Любки Колесси, яка акцентує увагу на жанрово-танцювальній основі крайніх частин твору, С. Доренський прагне персоніфікувати шопенівські образи, надати їм ексцентричного виразу, а *f-moll*'ну середню частину подає в засурдиненому звучанні, де на зовсім розмитому гармонічному фоні ледь прослуховується віддалене проведення мелодії» [там само, с. 40].

У цьому короткому музичному уривку відобразився один із найсуттєвіших комунікативних принципів, властивих індивідуальному стилю української піаністки, а саме – принцип витлумачення виконавцем музичної форми, що виражається в ясності виконавських висловлювань, логічній завершеності композиційних побудов, у «договорюванні» музичних думок. Показово, що навіть типові комунікативні прийоми виконавського інтонування набувають у грі піаністки «внутрішніх характерних рис українського», які, на думку С. Павлишин, вирізняє поєднання «ліричності й емоційності, шляхетної стриманості, ясності висловлення думки, неповторного типу мелодійності і поліфонічності, колористичної витонченості» [17, с. 185].

Естетична довершеність, гранична ясність, комунікабельність музично-виконавського мовлення Любки Колесси, спрямована на зустрічне розуміння слухачів, великою мірою позначилася на винятковій теплоті загального емоційного тону її музично-виконавських висловлювань. Улюблений піаністкою теплий і глибокий звук, смак до якого вона згодом виховувала й у своїх учнів³, був, очевидно, щирим вираженням власне ментальної суті її людської особистості – кордоцентризму, а крім того, одним із важливих смислових засобів виконавського творення справжньої «атмосфери духовності» (О. Шпенглер), довірчості в спілкуванні з публікою, яке «можна прирівняти хіба що до обряду глибоко віруючих релігійних людей» [11, с. 294].

Обґрунтовуючи розширене наукове тлумачення поняття тону в музиці, Є. Назайкінський застосовує вираз «чистий тон», розглядаючи його крізь призму проблеми музичної екології [14, с. 12]. Відтак чистота тону музично-виконавського висловлювання як узагальнена емоційно-аксіологічна характеристика піаністичного стилю Любки Колесси виявляє себе в щирому ставленні до слухача, якого, за словами її ідейного однодумця В. Фуртвенглера, «треба полюбити як самого себе, у справжньому християнському смислі» [21, с. 431].

Висновки. Піаністичне мистецтво Любки Колесси є безпрецедентним прикладом успішного вкорінення національного виконавського феномена у світовий музичний процес. З-поміж ключових факторів цього успіху постає цілісність творчої особистості виконавиці, що проявляється через свідомо обрану позицію українського мистця як представника великої культури своєї Батьківщини.

У дзеркалі індивідуального музично-виконавського стилю цілісність національного світобачення української піаністки виявила себе, зокрема, в естетичній єдності всіх музично-мовленнєвих виражальних засобів як інтонаційних носіїв психологічних рис національного характеру

³ Від 1942 року розпочинається активна педагогічна діяльність Любки Колесси як викладача (згодом професора) Королівської консерваторії в Торонто, Консерваторії музичного і драматичного мистецтва у Монреалі та засновниці власної музичної школи. З класу Л. Колесси вийшло багато талановитих музикантів – піаністів, диригентів, композиторів, чий імена вписано до Музичної енциклопедії Канади. Серед них – провідні концертуючі піаністи української діаспори Роман Рудницький, Люба та Іриней Жуки. Останній відзначає винятковий педагогічний хист Любки Колесси, її здібність у підборі репертуару для учнів та вихованні в них «вміння виконувати твори якнайбільше переконливо та змістовно» [4, с. 90].

та української ментальності, сутнісними ознаками якої є духовна основа внутрішнього світу, кордоцентризм, «правдива і тепла релігійність» (Д. Чижевський).

Охоплюючи всі рівні виконавського стилетворення (фонічний, синтаксичний, композиційний) система піаністичних музично-мовленнєвих засобів Любки Колесси служить адекватному смислового вираженню її концептуально-світоглядної позиції інтерпретатора, позначеної виразним співавторським тоном та спрямованої на зустрічне слухацьке розуміння в процесах музичної комунікації.

Осмислення аксіологічного аспекту індивідуального виконавського стилю Любки Колесси утворює в думці, що усвідомлення мистцем своєї приналежності до традицій національно-генної культури може реалізуватися як концептуальна складова творчого методу виконавця-інтерпретатора, безпосередньо впливати на формування його унікального творчого обличчя та породжувати «екологічну чистоту» емоційного тону музично-виконавського висловлювання, що захоплює серця мільйонів та запліднює життєдайною енергією людську культуру – як національну, так і світову.

Література

1. Білавич Д. Архів Любки Колесси у фондах Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької. Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси) : зб. наук. праць та м-лів. Львів, 2005. Вип. 5. С. 328–338.
2. Дітчук О. Перші українські піаністи на європейських сценах. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 56–68.
3. Дітчук О. Р. Роль Віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора першої половини XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 18 с.
4. Жук І. Любка Колесса: педагогічна і концертна діяльність в Канаді. *Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи* : матеріали III конф. Асоціації піаністів-педагогів України (м. Львів, 17-20 жовт. 1994 р.). Львів, 1994. С. 88–91.
5. Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем. *Проблемы национальных культур на рубеже третьего тысячелетия*. Минск, 1999. С. 5–19.
6. Карась Г. В. Академічне інструментальне виконавське мистецтво. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 390–457.
7. Карась Г. В. Виконавська інтерпретація Любки Колесси в оцінці музикознавців. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес* : зб. матеріалів II Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Луганськ, 13-14 берез. 2008 р.). Луганськ-Арт, 2008. С. 85–90.
8. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя: Підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
9. Кашкадамова Н., Бобицька В. Піаністка Любка Колесса очима німецьких критиків. Родина Колессів... С. 339–347.
10. Колесса К. Любка і Христя Колесси – українські артистки світового значення. Родина Колессів... С. 321–327.
11. Любка Колесса, українська п'яністка : статті та матеріали / ред.-упоряд. : Н. Кашкадамова, В. Бобицька. Львів : Літопис, 2011. 460 с.
12. Людкевич С. Восьмий філармонічний концерт: В. Бердяєв і Любка Колесса. *Діло*. Львів, 1938. Ч. 58.
13. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М. : Музыка, 1966. 220 с.
14. Назайкинский Е. Музыка и экология. *Музыкальная академия*. 1995. №1. С. 8–18.
15. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 17 с.
16. Опарик Л. Спроба ідентифікації національного музично-виконавського стилю (в дзеркалі піаністичного мистецтва Любки Колесси). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2009–2010. Вип. 17–18. С. 35–41.
17. Павлишин С. Спадщина Василя Барвінського. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури : статті та матеріали. Тернопіль : Астон, 2003. С. 180–185.

18. Савицький Р. (мол.) Звукозаписи Любки Колесси. *Записки НТШ* : праці музикознавчої комісії. Т.ССXXXII. Львів, 1996. С. 408–413.
19. Сокол О. В. Стилiстика музичного мовлення та термiнологiчнi ремарки: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / НМАУ iм. П. I. Чайковського. Київ, 1996. 27 с.
20. Тихонюк Б. «Примадонна столiття» в оцiнцi Василя Барвiнського. *Дзвiн*. 1990. №9. С. 144–146.
21. Фуртвенглер В. Бетховен и мы: Замечания к первой части 5-й симфонии. Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Лео Гинзбург. М. : Музыка, 1975. С. 416–431.
22. Чижевський Д. Нариси з iсторiї фiлософiї на Укрaїнi. Нью-Йорк, 1991. 175 с.

Larysa Oparyk (Ukraine)

THE COMMUNICATIVE ASPECT OF THE LUBKA KOLESSA'S PERFORMING STYLE

In the article the communicative features of the eminent Ukrainian pianist Lubka Kolessa's individual performing style are considered. The principal idea of the research about the conceptual unity of all musical and speech means of the Lubka Kolessa's pianistic art as an expression of the Ukrainian artist's holistic national outlook is substantiated.

Key words: *pianistic art, performing style, musical speech, communication, conceptual position of performer, national outlook.*

КУЛЬТУРА

УДК 655.41/.5:7((71+73)=161.2)»194»

Людмила Бабій (Україна)

КНИГОВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКОЇ ТЕМАТИКИ УКРАЇНЦІВ КАНАДИ І США ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Стаття представляє видавничу справу культурно-мистецького напрямку української діаспори у Канаді і США впродовж першої половини ХХ століття. Це, зокрема, видання збірників пісень і п'єс для аматорських театрів українською мовою, які прислужилися меті збереження етнічної самобутності емігрантів з України у світі. Представлено діяльність перших українських книговидавців зарубіжжя Якова Крета, Франка Доячека, Івана Огієнка, Івана Тиктора, Мирона Сурмача. Особливу увагу приділено висвітленню діяльності українських видавництва «Руська книгарня» (Вінніпег, Канада) та видавництва «Сурма» (Нью-Йорк, США) на початку ХХ століття.

Ключові слова: українське книговидавництво, мистецькі видання, українська діаспора, США і Канада, ХХ сторіччя, українські видавці, українські видавництва «Руська книгарня», «Сурма».

Постановка проблеми. До української діаспори зараховуються як нащадки історичної еміграції, так і представники новітнього часу ХХ ст., що залишили Україну з метою пошуку кращої роботи, реалізації власного наукового й творчого потенціалу та здобуття політичної незалежності. Закордонні українці, заселяючи здебільшого Канаду і США, намагалися ментально, інституційно адаптуватися в країнах проживання. Вони створювали власний бізнес, зокрема, займалися книговидавничою справою з метою збереження етнічної самосвідомості, виховання дітей на українських ідеях.

В українській історіографії ґрунтовно вивчені початки вітчизняного друкарства, історія українського книговидання ХІХ століття, тоді як розвиток національної видавничої справи української діаспори першої половини ХХ століття почав досліджуватися тільки нещодавно. Тому вивчення видавничої діяльності українців-емігрантів на північноамериканському континенті даного періоду, зокрема, друкування видань культурно-мистецької тематики в контексті збереження етнічних коренів і національного самовираження, як і подальше комплексне дослідження під цим кутом зору даної теми, видається нам корисним. Насамперед, потребує вивчення участь та роль піонерів книговидавничої справи в Канаді та США у створенні професійних українських видавництв і, зокрема, дослідити унікальний досвід діяльності видавничого концерну «Руська книгарня» у Вінніпезі та видавництва і книжкового магазину «Сурма» у Нью-Йорку, які дозволили у надзвичайно складних умовах еміграції забезпечувати систематичний випуск затребуваних мистецьких видань, гідно відстоювати національні пріоритети української діаспори.

Аналіз досліджень. Відомості про початки книгодрукування українських емігрантів, зокрема, й музикознавчого та театрознавчого напрямків, досліджували і діячі української діаспори, і науковці з України. Серед них відомий дослідник історії українців в Канаді, редактор, громадсько-культурний діяч, президент УВАН у Канаді Михайло Марунчак [3;4], сучасний український вчений, доктор філологічних наук, професор, академік Академії наук вищої школи України Микола Тимошик [6;7]. Питання книговидання музичної та музикознавчої літератури у діаспорі висвітлювала доктор мистецтвознавства, професор Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника Ганна Карась [2].

Метою статті є висвітлення першовитоків українського книговидавництва культурно-мистецького спрямування на теренах Канади і США, аналіз діяльності книговидавців-піонерів української діаспори, зокрема, Якова Крета, Франка Доячека, Мирона Сурмача, їхніх наступників – Івана Огієнка та Івана Тиктора. Особливу увагу приділимо книговидавничій діяльності першої української друкарні, а згодом концерну, «Руська книгарня» у Вінніпезі (Канада) та видавництву «Сурма» у Нью-Йорку, виділяючи надруковані ними видання мистецької тематики.

Виклад основного матеріалу. Українське друкарство на американському континенті заснували не професіонали, тому перші видавці не були обізнані у теоретичних питаннях книговидання, навіть не знали про вихідні і вхідні дані книжки, вони просто працювали для людей, дбаючи про їх духовний розвиток.

© Бабій Л., 2019.

Як зазначає М. Марунчак у своєму дослідженні «Історія преси, літератури і друку піонерської доби»: «Коли життя українського піонера стало прибирати більш стабільну форму, стали появлятися перші книжкові видання, які в Канаді датуються від 1904 року. Крім видань «краєвої» творчості появляються збірки пісень, оповідань інтимної лірики, яких творцями є самі піонери. Побіч громадського життя та її провідників оформляється також духовна еліта народу, як редактори, публіцисти, співці-поети, письменники. Часто сповняють вони одночасно декілька функцій в суспільно-творчій праці і є дійсними каменярями в громадській і духовій творчості народу» [3, с. 14-15].

У 1908 р. у Вінніпезі українець Яків Крет заснував свою друкарню і видавництво з назвою «Руська друкарня». На початках, він поєднував в одній особі і автора, і видавця, і редактора. Поліграфічна справа значно поживалася і урізноманітнювалася після того, як Я. Крету запропонував своє партнерство молодий і підприємливий засновник «Першої Канадійської Книгарні» Франк Доячек (1880-1951). Чех за походженням, він добре знав українську мову, переймався національними ідеями і політичними поглядами українців. Переїхавши до Канади у 1903 р., власний книжковий бізнес він почав з того, що одержані на своє замовлення зі Львова, Перемишля і Відня українські видання складав у валізи і вирушав з ними як комівояжер підводою околицями провінції, де невеличкими колоніями оселялися українці. Супутніми речами до книжок були ікони, годинники, різноколірні нитки для вишивання та інше. Спілкуючись з українцями, які працювали на різних господарствах, він рекламував і продавав книжки і, водночас, вивчав запити на них. В таких мандрівках і народився план зайнятися й книговидаванням, адже добре знав, які книги користувалися найбільшим попитом і скільки їх потрібно друкувати.

Так, дуже успішним проектом стала ідея Я. Крета та Ф. Доячека у 1908 р. випустити окремою книжкою пісні, які повсюдно співали українці на чужині. Збірник «Пісень про Канаду і Австрію» уклав Теодор Федик. Це видання виявилось дуже популярним і витримало три перевидання у «Руській друкарні». Висловлюючись сучасною термінологією, цей збірник можна назвати українським бестселером першої чверті ХХ ст.

Чергове його перевидання здійснила своїм накладом вже «Українська книгарня» у Вінніпезі в 1927 р. з новим, точнішим, заголовком – «Пісні емігрантів про Старий і Новий Край», залишивши, однак, у підзаголовку попередню назву. Вартість цієї книжки обсягом 140 сторінок, як і попередніх видань, складала 40 центів [7, с. 436].

Слід зазначити, що видавець і продавець книжок Франк Доячек став одним з провідних популяризаторів культурних надбань закордонного українства, його постать заслуговує на велику шану. Він друкував україномовні книжки у різних канадських видавництвах.

В 1912 р., ставши співвласником друкарні Я. Крета, він створив цілий книговидавничий концерн «Руська книгарня». Незабаром Ф. Доячек заснував випуск періодичного видання «Канадійські Вісті», а в 1914 р. у його власність перейшов і тижневик «Канадійський Фермер» з друкарнею. Книжкове видавництво, маючи у своєму розпорядженні ці потужні друковані періодичні органи, використовувало їхні можливості для поінформування українців не тільки про нові книжкові видання, але й їхню вартість і місця продажу. Згодом для розширення книжкового бізнесу Франк Доячек відкрив свої магазини в інших провінціях Канади, зокрема Едмонтоні, Реджайні та Ванкувері.

За даними календаря «Приятель Жовніра» на 1915 рік, що виходив у Канаді, «Руська книгарня» лише впродовж 1910–1914 років випустила й реалізувала на американському континенті понад 60 назв україномовних книжок [7, с. 436].

Назвемо деякі з цих видань, не змінюючи їх первісну транскрипцію. Це, зокрема, «Нові пісні з старим кінцем» друге доповнене видання, «Пісні про Канаду і Австрію та М. Січинського», «Найкращі руські пісні», «Український співаник», «Пісні Рекрутські» та ін. Важливими виданнями були й «Церковні Пісні з нотами», які мали дозвіл на друк «Від Митрополичого Ординаріату» з датою «Львів, дня 16 червня 1909». Також були видані коломийки.

Діяльність видавництва «Руська книгарня» була спрямована на задоволення духовних потреб українців діаспори, в середовищі яких активно розвивалися аматорські й професійні театральні колективи. Саме відсутність або нестача книжок з театрального мистецтва сприяли тому, що видавництво стало передруковувати «старокраєві» книжки і випустило у світ понад 50 різноманітних видань. Серед них драми, мелодрами, трагедії, сценічні замальовки, комедії, які користувалися найбільшою популярністю як серед театральних колективів, так і серед глядачів.

«Руській Книгарні» належить чільне місце та велика заслуга в ширенні книжок театрального репертуару.

Наведемо деякі видання «Руської Книгарні», які сприяли розвитку театрального мистецтва, не змінюючи їх первісного написання: «Американець», веселий образ з життя народу зі співами в 3-ох актах, «Американський робітник», сценічна картина з американського робітничого життя в 3-ох відслонах, «Американський шляхтич», образ є життя українських робітників в 3-ох актах, «Блудний син», образ життя наших виселенців в Америці в 4-ох актах, «Бондарівна», драма в 4-ох діях, а 5 відслоненнях, «Вертеп», сценічна картина для колядників, «Виворожила», «Вихованець», народна комедія в 3-ох діях зі співами і танцями, «Власна хата. Прольог», «В неволі темноти», комедія в 3-ох актах, «В тінях Рождественської Ночі», «Гостина св. Николая», в 4-ох відслонах, «Дай серцю волю, заведе в неволю», драма в 5-ох діях, а 6 відслонах, «Два домики і одна фіртка», комедія в 1 дії, «Душогубки», «Живий труп», драма в 6-ох актах, «Жидівка вихрестка», драма в 5-ох діях, «Запорожець за Дунаєм», оперетка в 3-ох діях з хорами і танцями, «Зоря нового життя», комедія в 4-ох діях, «Замрачений Сьвіт», «Іцко-сват», комедія в 1 дії, «Капраль Тимко, або Що нас губить», народна м'єльодрама в 5-ох актах, «Капраль Тимко» і ноти до співів, «Княгиня-Любов», староукраїнська драма-дума в 3-ох діях, «Комедія про чоловіка», «Мати наймичка», драма на 4 дії, «Мужики аристократи», народний образ в 2-ох діях, «На верхах», «Рождественна фантазія», «На відпуст до Києва», комедія в 3-ох діях, «Наймичка», драма в 5-ох діях, «Наталка Полтавка», опера в 2-ох діях, «На тихі води, на ясні зорі», на 4 дії, 7 відслонень, «Невольник», драма зі співами і танцями в 5-ох діях, «Не клени», образ з життя народа в 1 акті, «Нові заручини і нова сват'єба», сценічний образець, «Ой не ходи Грицю та на вечєрниці», народна драма зі співами і танцями, «Ох, не люби двох», оперета в 3-ох діях, «Пекло в хаті» в 1 акті, «Пімста за кривду», драма в 5-ох діях, 6 відслонах, зі співами і танцями, «Рожденственська Містерія», драма з Нового Завіта, «Сатана в бочці», комедія зі співами о 1 акті, «Розладе», «Свєкруха», комедія в 3-ох діях, «Сьвідки», сценічний жарт на 1 дію, «Сирітський Сьвятий Вечєр», «Соколики», комедія в 4-ох діях, «Страйк», сценічний образ в 3-ох діях, «Тато на заручинах» в 1 дії, «Тєрновий Вінок» (передрук), «Убійники», «Украденє щастє», драма в 5-ох діях, «Монольоги» [3, с. 244–245].

Як приклад подібних книжок, розглянемо видання драми Т. Шевченка «Наймичка». На обкладинці, окрім назви, зверху зазначено: «Ілюстрована Шевченківська Бібліотека Ч. 11», унизу, після візерунка, сповіщається «Накладом «Канадійського Фармера» 850 Main Street Winnipeg Canada».

Значний пласт друкованої продукції «Руської Книгарні» складали ноти й співаники, які були дуже популярні як серед аматорів, так й серед професіоналів. Відомі деякі видання: «Вічевий співаник», «Воєнні пісні», «Коломийки, думки, шумки», «Народні, колибельні пісні», «Новий збірник народних пісєнь, дум, думок, коломийок і пісєнь весільних», «Нові пісні з старим кінцем», «Перша ластівка українських пісєнь для молодіжи», «Січовий співаник», «Українські пісні, патріотичні, січові, любовні, коломийки і думки», «Українсько-сокільський співаник з нотами».

Детальніше зупинимося на виданні «Найкрасші народні дівочі пісні». На обкладинці книжки крім назви подається наступна інформація: «Зібрав К.Т.Б.»; «Ціна 25 ц.»; «Накладом Руської Книгарні 850 Main St. Winnipeg. Man. 1916». У збірнику подаються тексти 60 популярних українських ліричних пісєнь та декілька коломийок, зокрема, зі Снятинського повіту [сучасна Івано-Франківська область]. З реклами Руської Книгарні на обкладинці видання можемо дізнатися про широкий вибір пісенників та їхню ціну. Серед них: «Український співаник» (176 с.; ціна 40 центів, в оправі коштує 60 центів), «Пісні ємігранів» (10), «Найкрасші вибрані пісні» (25), «Народні дівочі пісні» (25), «Новий збірник народних пісєнь, дум, думок, коломийок, гагілок і пісєнь весільних» (25), «Коломийки. Думки-коломийки, Думи-думки. Пісні весільні і до танцю. Пісні новобранців. Пісні рекрутські. Пісні патріотичні» (Ціна 30), «Пісні рекрутські і Пісні жартобливі». Виданє друге (Ціна 20), «Нові пісні з старим кінцем. – Гриця щинавки. – Новомодні коляди» (25), «Народна пісня про Єлисавету» (05), «Товариська забава в питаннях і відповідях на 50 картонах, з поучєнем на двох картонах» (ціна 25), «350 загадок молодим і старим на забаву» (15).

«Руська Книгарня» видала також низку партитур: Білянський М. «Посланіє Тараса Шевченка», Білянський М. «Співацька добраніч», Воробкевич І. «Огні горять», Давидовський Г. «Бандура», Давидовський Г. «Україна», Кишакевич О. «Не плакати нам», Колєсса Ф. «Вулиця», Колєсса Ф. «Наша Дума. Українські народні пісні», Людкевич С. «За тебе Україно і для України живєм», Пєтрашевич І. «Думки народні на угорській Русі», Січинський Д. «Дніпро реве», Січинський Д. «Лічу в неволі», Штрох «Глубоким сном», Біликовський І. «Гамалія», М. Вербицький «Завіщанє Т.Шевченка», Кропивницький М. «Де ти бродиш моя доле», Лавровський І. «Осінь»,

Нижанковський О. «Гуляли», Січинський Д. «Січ в поході», Ярославенко Я. «Стяг», Ярославенко Я. «Фіналь» [3, с. 246].

Як відзначає М. Марунчак у своїй праці [3], досить цінним виданням «Руської Книгарні» вважається: «Самоучок. Методичний підручник для науки нотного співу», «Перший альбом українських пісень на мішаний хор», «Другий альбом українських пісень на хори мішані, мужеські і сольові», «Третій альбом українських пісень на хори мішані, мужеські і сольові», «Четвертий альбом найкращих українських пісень для хору мужеського, мішаного і сольового», «Перший збірник 50 найдобірніших українських пісень для сольового співу» та «Текст до сих пісень в окремій відбитці». Видала «Руська Книгарня» два співаники для дівочих хорів. Це «Повний співаник для шкіл народних, часть I. і II» в редакції І. Воробкевича та «Шкільні пісні» І. Копка. Церковні хори також користувалися виданнями «Руської Книгарні», таким як «Служба Божа Ц-Дур» М. Білянського та «Колядками на хор мішаний».

Значно більше видала «Руська Книгарня» нот для соло і фортепіано таких як: Вербицький М. «Ще не вмерла Україна», Дюбюк «50 українських народних пісень з легкими варіаціями», Заремба В. «Сонце низенько, вечер близенько», «Збірник 50 найгарніших українських пісень на піано-сольо», Зентарський В. «Українська Шумка», Лисенко М. «Засвітали козаченьки», Лопатинський Я. «Позір», Монюшко-Вольф Т. «Козак», Ніщинський П. «Закувала та сива зозуля», Присовський В. «Українська Думка», Ярославенко Я. «Ми Гайдамаки», Ярославенко Я. «Ви хотіли б спинити?», Ярославенко Я. «Народний марш».

Для скрипалів «Руською друкарнею» було видано «Збірник 50 добірних українських пісень на скрипку або мандоліну» та «Самоучитель в українській мові. Найлекший спосіб виучити ся самому грати на скрипці без помочи учителя». Були надруковані окремі партитури як для соло, так і дуетів, зокрема, це Бонковського «Карі очі», Вербицького М. «Не чужого ми бажаєм», Лисенка М. «Гетьмани, гетьмани», Лисенка М. «Ой Дніпре, мій Дніпре», Лисенка М. «Якби мені, мамо, намисто», Нижанківського О. «Люблю дивитись» [3, с. 246-247].

Отже, такими були перші видання мистецького спрямування у так звану «піонерську добу», як її визначив Михайло Марунчак «часово цей період завершується останніми роками війни а в деяких случаях першими роками двадцятих років» [3, с. 15].

Авторитетний український дослідник історії книгодрукування М. Тимошик вважає, що подальший розвиток української видавничої справи на Американському континенті можна умовно об'єднати в значний хронологічний період – від початку Першої світової війни й до середини 80-их років ХХ століття. Це часовий пласт позначився тим, що значна кількість українських видавництв переносять свою діяльність з країн Західної Європи до Канади та США [6, с. 434].

Зазнає змін й змістовний контент українських видань. Це пояснюється тим, що за океан виїхало чимало діячів літератури, науки, мистецтва, які на нових місцях свого поселення, в умовах потужного розвою діяльності української спільноти, незабаром ставали лідерами духовної творчості й громадянської позиції свого народу. Вони, вже на професійному рівні, поповнили і укріпили ряди редакторів, видавців, журналістів, друкарів, які на початках еміграції формувалися із одержаних цією справою самоуків.

Так, найвагомішим виданням «Канадсько-Української видавничої спілки», яка постала 1910 року, є «Кобзар» Т. Шевченка обсягом 516 сторінок і 53-ма ілюстраціями, що побачив світ у 1918 р. [4, с. 317]. Фактично це було перевидання «Кобзаря» Львівської «Просвіти» з передмовою Богдана Лепкого, лише товариство «Просвіта» у Вінніпезі додала до нього свій вступ на вісім сторінок.

Унікальним в усій світовій шевченкіані його робить те, що воно стало основою знаменитої «Ілюстрованої Шевченківської бібліотеки» в 24-х книжках. Кожна з них вміщувала окремі поеми чи добірки поезій таким же форматом і шрифтом, як у щойно випущеного «Кобзаря». Своєрідним мистецьким доповненням до всіх видань був портрет Т. Шевченка і сюжетні ілюстрації. Коштували ці випуски по 10 центів, тому швидко й повсюдно розходилися [7, с. 437].

Продовжувало діяти й видавництво Франка Доячека, яке у 1920-х роках було перейменовано на «Українську книгарню». Воно пропонувало широкий вибір співаників з українськими народними і церковними піснями, літургії на мішаний хор, фортепіанну, скрипкову, вокальну і хорову літературу українських композиторів [2, с. 818].

Якісно новою сторінкою в історії видавничої справи на Північноамериканському континенті після Другої світової війни є діяльність видавництва «Наша культура», очолюване видатним діячем українського відродження, колишнім міністром освіти та віровизнаним УНР, професором Іваном Огієнком (митрополитом Іларіоном) відразу ж після переїзду його до Вінніпега восени 1947 року.

Це видавництво пропонувало читачам книги, присвячені українській культурі, історії, мові, а також місячники «Слово істини», «Наша культура» та «Віра і культура» [8, с. 318–319]. У міжвоєнний період видавництво діяло у Варшаві та Лозанні, а у 1947 році відновило свою діяльність у Вінніпезі. Першими книгами, що надрукувала «Наша культура», були праці самого засновника, присвячені церковно-філософським проблемам, ґрунтовні, монографічні дослідження з історії церкви, української літератури та культурології та мистецтва. Всього за десятилітній період діяльності цього видавництва в ньому вийшло 29 творів, написаних у Канаді митрополитом Іларіоном [1, с. 119].

Новий етап у розвитку українського книговидавничого процесу на теренах канадської земля має тісний зв'язок з відомим галицьким видавцем І. Тиктором. Колишній творець і власник концерну «Українська Преса» у Львові, опинившись 1948 р. в Канаді, приступає до організації власного поліграфічного бізнесу і реалізації вагомих видавничих проєктів – перевидання фундаментальних томів, які вперше були надруковані ним у Львові – «Великої історії України», «Історії українського війська» та «Історії української культури». Упродовж того ж 1948 р. у Вінніпезі накладом 15 тисяч примірників з'являється величезне видання «Велика історія України» (968 сторінок) із значною кількістю ілюстративного матеріалу. Незабаром побачили світ й інші два видання – «Історія українського війська» обсягом 800 сторінок та 1000-сторінкова «Історія української культури», що стали значною подією в історії видавничої справи української еміграції.

У дослідженні «Історія української культури» представлено і проаналізовано мистецькі досягнення України, вміщені численні матеріали про українських художників, скульпторів, графіків, які зробили значний внесок у світову мистецьку скарбницю.

Загалом у різних містах Канади впродовж ХХ ст. засновано близько двох десятків видавництв. Головними видавничими осередками були Вінніпег, Торонто, Едмонтон, Йорктон.

Друкування і розповсюдження українських видань мистецької тематики в США також має свою історичну ходу.

Першим українським книгарем у США вважається емігрант першої хвилі Василь Гришко, який писав, видавав і продавав книжки рідною мовою в Скрентоні (штат Пенсильванія). Видавництвом і продажем мистецької, зокрема, музичної та музикознавчої літератури на початку ХХ століття займалися у Нью-Йорку також книгарня і видавництво «Свобода» (з 1906 р.), «Говерля» (створена 1951 р. М. Сидором Чарторійським), «Арка», «Сурма» та ін. [2, с. 818].

В 1910 році Мирон Сурмач, молодий юнак з Галичини, прибув до США на заробітки. Він привіз із собою тільки одяг і книжки. Працював на фабриці в Пенсильванії, любив читати. У вересні 1912 р. на XII Головній конвенції Руського Народного Союзу в Америці Мирон Сурмач познайомився з Василем Гришком, діаспорним книгарем. М. Сурмач, відвідавши його книгарню, закупив літературу на 18 доларів, зокрема мистецьку: п'єси «Іцко-сват» (комедія у 2-х діях) вартістю 10 центів, «Пан писар» (комедія в 3-х діях) 20 центів, «Ворожила» (комедія в 1-й дії) за 10 центів [5, с. 17].

Ці та інші видання він передав до церковної читальні «Просвіта» для земляків у діаспорі.

Захоплення читанням, інтерес до книговидавничої справи призвели до того, що в 1918 р. М. Сурмач в Нью-Йорку на Сьомій вулиці під № 34 навпроти храму Святого Юра відкрив власну українську книгарню «Січковий базар» (1918-1927). Тут продавалися друковані видання з хорошим поліграфічним оформленням. Це був спільний проєкт із коломиянами Михайлом Гандзюком та Іваном Королюком. Для успішної реалізації вони у 1921-1922 роках видавали книжковий місячник «Базар», де рекламували книжкову продукцію. В їхній крамниці було понад 800 назв книжок, які висвітлені в 20 випусках місячника.

Для збереження української мови, традицій та культури серед емігрантів були популярними постановки п'єс із життя рідного народу. Тому драматичні видання користувалися великим попитом. В книгарні М. Сурмача можна було придбати 136 сценічних творів як відомих авторів, так і аматорів театрального мистецтва.

Завдяки широкому інтересу до україномовних видань Мирон Сурмач відчув потребу у розширенні торговельних площ. Саме тому у 1927 році книгарня «Січковий базар» переїжджає на авеню «А», де власник дає крамниці нову назву «Сурма» і укладає угоду з оренди цього приміщення на 10 років з щомісячною оплатою 150 доларів. Книгарня стала осередком зустрічей і спілкування найвідоміших українських діячів культури і мистецтва.

17 лютого 1928 р. Мирон Сурмач почав вести першу українську радіопрограму, для якої ініціював запис арій у виконанні всесвітньовідомої оперної співачки Соломії Крушельницької, хору Олександра Кошиця, творів Петра Ніщинського, гру на бандурі Василя Ємця, Романа Левицького,

Володимира Юркевича та ін. «Сурма» була постійним замовником відомої у світі фірми грамзапису «Колумбія». Їхні платівки із записами українських народних пісень і музики продавали в США у великій кількості.

У 1940-і роки нерухомість різко падає в ціні і українська книжкова крамниця повертається за попередньою адресою – на 7-му вулицю № 34 м. Нью-Йорк, де діє і до нині.

Цікавим фактом в житті М. Сурмача було захоплення живописом, декоративно-прикладним мистецтвом, музикою. Тому в книгарні поряд з книжками в інтер'єрі були вишивки, ужиткові речі, ноти, картини тощо. Його крамницю обов'язково відвідували українські мистці, які приїжджали в США.

Ярослава Сурмач (донька М. Сурмача) за підтримки Ліги Української Молоді видала у батьковому видавництві працю «Українське мистецтво» з історії української писанки з власними малюнками і описом традиційних символів. Ця книжка мала 2 перевидання (6 тис. прим.). Це і призвело до проведення в книгарні «Сурма» постійних курсів писанкарства для нью-йоркців.

Тож, Мирон Сурмач на початку ХХ ст. створив перший український видавничий бізнес в США із власною книгарнею, видавництвом, друкарнею для поширення українських книжок в зарубіжжі. Його справа продовжується і сьогодні – книгарнею «Сурма» опікується онук Маркіян.

Впродовж усього ХХ століття книжкова крамниця «Сурма» об'єднувала українських емігрантів в Америці.

Висновок. Книговидавнича діяльність української діаспори у Канаді та США стала одним із визначальних чинників збереження і розвитку етнокультурної самобутності, попри різні несприятливі обставини асиміляційних процесів, сприяла збереженню рідної мови, історії, мистецтва українців на американському континенті.

Література

1. Босак О. Книговидавнича діяльність української діаспори в Канаді. *Поліграфія і видавнича справа*. – 2011. – № 1. – С. 116-122.
2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Марунчак М. Історія преси, літератури і друку піонерської доби. 2-ге вид. Вінніпег: Накладом УВАН в Канаді, 1969. 284 с. : іл.
4. Марунчак М. Історія українців Канади в 2 т. Т.1. Вінніпег : Укр. Вільна Академія Наук, 1991. 464 с.
5. Сурмач М. Історія моєї «Сурми»: спогади книгаря. Нью-Йорк : Сурма, 1982. 191 с.
6. Тимошик М. Історія видавничої справи. 2-ге вид., випр. Київ, 2007. 495 с. : іл.
7. Тимошик М. Українська книга і світ. Київ: Наша культура і наука; Вашингтон : Укр. Ун-т, 2018. 516 с.
8. Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості / упоряд. В. Просалова. Донецьк: Сх. вид. дім, 2012. 478 с.

Lyudmyla Babiy (Ukraine)

THE BOOKPUBLISHING ACTIVITY IN ART DIRECTION BY THE UKRAINIANS IN CANADA AND USA DURING THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

The article describes the bookpublishing business of cultural and artistic character of the Ukrainian diaspora in Canada and USA during the first half of 20th century. Among those books were the collection of songs and plays for amateur theatres in Ukrainian language which helped to save the ethnic identity of emigrants from Ukraine in the world. It represents the activity of the first Ukrainian editors in diaspora as Yakiv Kret, Frank Doyachek, Ivan Ohienko, Ivan Tyktor, Myron Surmach. The special attention is paid to the activity of the Ukrainian publishing houses «Ruska knyharnia» (Winnipeg, Canada) and «Surma» (New York, USA) at the beginning of the 20th century.

Key words: bookpublishing, art editions, Ukrainian diaspora, USA and Canada, 20th century, Ukrainian editors, Ukrainian publishing houses «Ruska knyharnia», «Surma».

ШКОЛА ТРАДИЦІЙНОГО ПИСАНКАРСТВА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

У статті розглянуто традиційне писанкарство української діаспори. Охарактеризовано технологію виконання, мотиви орнаменту, кольорову гаму традиційних українських писанок. Надано перелік майстрів, що виготовляють писанки за межами України. Звернуто увагу на особливості творчої манери окремих писанкарів діаспори.

Ключові слова: писанка, крашанка, майстер-писанкар, Україна, діаспора, орнамент, мотив, візерунок, розпис.

Постановка проблеми. Традиційна писанка здобула визнання на всій території України та далеко за її межами. Упродовж багатьох десятиліть українці, які проживають за кордоном, зберігають і розвивають українські традиції розмальовування писанок. Писанка увібрала творчі традиції, мислення та вірування українського народу, зберігаючи та доносячи їх через мотиви та форми орнаментів. Сьогодні є актуальним дослідження традиційного писанкарства української діаспори як мистецтва, що допомагає зберегти вихідцям з України та їх нащадкам ідентичність свого народу.

Аналіз досліджень. Мистецтвознавці, етнографи, історики вивчають різноманітні аспекти розвитку писанкарства в Україні та за її межами, в діаспорі. Це дає можливість скласти картину побутування писанкарства як в Україні, так і в українських громадах діаспори. Про традиції глибокої давнини, що дійшли до нас через писанки, пише в своїй праці Вадим Щербаківський (1925). Районування орнаментальних мотивів писанок описує та систематизує Віра Манько (2010). Про технологію малювання писанок воском пише Марія Іванишин (2006). Традиційні орнаментальні мотиви, їх значення докладно розглядає у своїй монографії Михайло Селівачов. Автор також згадує про писанку української діаспори (2005). Одним із перших багатоілюстрованих видань про українську писанку, що вийшли друком у діаспорі (США), стала книжка відомих писанкарок: Анни Кміт, Лоретти Луців, Іванни Луців, Люби Перчишин (1979).

Книга містить зразки писанок, графічні зображення мотивів орнаменту й композиційні схеми писанок, докладний опис техніки виконання. Серед праць, виданих за кордоном, варто виділити докладну збірку автентичних писанок з усієї України, а також з діаспори, яку уклав в альбомі Зенонон Еліїв (1994). Значення символів в орнаментативній писанці описує Одарка Онищук (1985). Писанки Оксани Лятуринської і стаття Оксани Бризгун-Соколик про цю художницю опубліковані у виданні Організації Українок Канади ім. Ольги Басараб (1986).

Про писанкарів штату Парана в Бразилії видав інформативно наповнену публікацію письменник і журналіст Едуардо Зганзерла (2011). Корисну інформацію про сучасний стан писанкарства української діаспори можна почерпнути з Інтернет-ресурсів [11, 12, 13, 14, 15, 16, 17]. Але, на мою думку, найбагатшим й особливо цінним джерелом для вивчення писанок є музейні та приватні збірки в Україні й за кордоном.

Мета статті – загальна характеристика писанкарства української діаспори та її зв'язок з традиційним писанкарством України.

Виклад основного матеріалу. Писанка є однією із важливих хатніх оздоб, хоча і короткотривалою. Писанки виготовляють протягом Страстного тижня, і на Великодні свята вони служать символами українського Великодня. Українці діаспори шанобливо ставляться до автентичних українських традицій. Малювання писанок – один з найважливіших та найпопулярніших атрибутів великодньої обрядовості багатьох вихідців з України та їх нащадків на Американському континенті, в Європі та в Австралії. Практичне виконання писанок є клопітким та вимагає зосередження. Майстри-писанкари з діаспори упродовж XX ст. і перших десятиліть XXI ст. досягли вагомих результатів у розвитку традиційного писанкарства, як у мистецькому плані, так і щодо технічних нововведень.

В останні тижні перед Великоднем в Україні і в багатьох українських громадах за кордоном проводяться майстер-класи з розписування писанок. Так українці, що проживають далеко за межами рідної землі, намагаються зберегти традицію писанкарства і передати її наступним поколінням.

У середовищі українських емігрантів збереження своїх національних традицій є дуже важливим. Це спогад, єднання з рідною домівкою в Україні. Сама писанка є унікальною за своєю формою і орнаментальним змістом. Це поєднання графіки, кольору, образів.

Для української діаспори проведення та участь в майстер-класах, – це не тільки оволодіння мистецтвом писанкарства, традиційними техніками, але й велика нагода зібратися разом. За кордоном майстер-класи з розпису писанок об'єднують людей, що походять з різних регіонів України та мають різні звичаї і традиції. А також такі заходи відвідують представники інших культур, і це теж можливість поділитися своїми традиціями з громадами інших народів.

В українських громадах за кордоном майстер-класи проводяться для різних вікових категорій. Через навчання мистецтва писанкарства дітям прищеплюється любов до своїх традицій та культурної спадщини.

Нині українське писанкарство в діаспорі поширене практично в усіх країнах, де проживають українці. Про це свідчить ряд відомих майстрів писанки української діаспори, що знані у країнах світу.

У Сполучених Штатах Америки це: Анна Кушнірук, яку вважають патріархом українського розпису писанок на американському континенті; Ярослава Сурмач – автор книжок про писанки та публікацій у періодичних виданнях; Анна Кміт, Лоретка Луців, Іванна Луців, Люба Перчишин – авторки багатоілюстрованого видання про українські писанки з докладним описом техніки їх виконання; Розана Башин-Хримко – автор розвідки про символіку писанок; Галина Бадуляк та інші майстри. Щорічно при Українському католицькому храмі Святої Родини у Вашингтоні проводяться майстер-класи з писанкарства. У 2008 р. відбувся симпозіум писанки, який зібрав майстрів та дослідників українського мистецтва зі США, Канади (організатор Юрій Добчанський) [13]. У популяризації традиційної писанки велика роль належить відомому етнологові, письменниці й перекладачці Орісі Пащак-Трач (пом. 2016 р.), яка тривалий час активно пропагувала традиційну українську писанку в діаспорі та в Україні. Зокрема, О. Пащак-Трач мала змістовний виступ під час Першого Міжнародного з'їзду писанкарів (Київ, 1992), прочитала лекцію «Писанка в Північній Америці» (Київ, Музей Івана Гончара, 26 липня 2019 р.). Активною популяризаторкою писанкарства є Тетяна Клим-Осадца (Ведерсфілд, США), яка у 2016 р. подарувала 12 своїх писанок для збірки Національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Й.Кобринського [14].

Багаті традиції писанкарства має українська діаспора у Канаді. Помітний внесок у розвиток української писанки зробила поетеса та художниця Оксана Лятуринська (1902-1970) [1], яка не тільки копіювала традиційну писанку, а й прагнула зробити свій творчий внесок. У писанках художниці з'явилися інтерпретації мотивів народної кераміки і вишивки, авторські сюжетні зображення (лелека на хаті, берізка, смерічка) й анімалістичні образи (олень, кінь, пава, курочка, півник). Писанки О. Лятуринської нині знаходяться у збірці Українського Музею Канади С.У.К. (філія Онтаріо) та багатьох приватних колекціях. Писанкарка Одарка Онишук, крім малювання писанок, видала і книгу-альбом про українські писанки [7]. Писанкарство в Канаді також представлене творчістю майстрів: Оксани Ярош, Олі Давидюк, Олі Катюльки та багатьох інших. Уродженка Буковини Домка Слободян, яка після Другої світової війни з матір'ю переїхала до Монреалю, понад півстоліття пропагує мистецтво писанки в Канаді. Роботи майстрині зберігаються у музеях Канади, США, Великобританії, Австралії, а також в Україні – в експозиції «Буковинська діаспора» Чернівецького Обласного краєзнавчого музею [11].

Українська писанка набула поширення в Аргентині. Серед майстрів писанкового розпису варто згадати Марію Литвин (провінція Місіонес), яка проводить майстер-класи з писанкарства для дітей. Значний внесок у розвиток писанкарства в Аргентині зробила Христина Середяк (м. Чоеле-Чоел, провінція Ріо-Негро) [17]. Медик за професією, п. Христина увесь свій вільний час присвячує писанкарству. Спочатку вона розписувала народні писанки, потім почала створювати авторські. Її писанки знаходяться у багатьох колекціях у світі, а також в музеї писанки в Коломиї. Христина Середяк провела декілька конференцій про українську писанку і майстер-класів на Міжнародній виставці книжок у Буенос-Айресі (2004, 2008). Зважаючи на зацікавленість аргентинців писанкою, видала книжку іспанською мовою «La magia de las pysanky» («Чар писанки») (2009) [17]. П. Христина проводить майстер-класи з писанкарства для аргентинців, відкрила веб-сторінку про українську писанку іспанською мовою (<http://pysankyargentina.blogspot.com/>).

У середовищі української діаспори в Бразилії писанкарство розвивається з другої половини ХХ ст. у штаті Парана [3]. 1957 р. українська емігрантка Марія Кирилович-Волошин створила при товаристві «Хлібороб» у м. Куритиба першу групу писанкарів-аматорів. П. Марія упродовж десятиліть проводила курси писанкарів і виховала декілька поколінь майстрів. Її учениці, – Тетяна Башин, Лідія Єдин, Марія Волошук та інші розписували писанки за традиційними мотивами й поступово вводили свої новачки; вони, у свою чергу, навчали молодих майстрів. Великий внесок у розвиток писанки зробили Ана Хома-Худзій (1933-2007) і Мара Бресан-Климчук, які передавали свої вміння писанкарства молоді, брали участь у багатьох виставках (Лондон, Токіо, Нью-Йорк). Євгенія Бовкаловська-Мазепа запровадила у 1970 р. при Українському товаристві заняття з писанкарства, де

навчала дітей і проводила виставки до початку 2000-х років. Тепер справу матері продовжує Ана-Марія Бовкаловська-Мазепа. Подружжя Юрія і Яри Сиротюків мають 30-річний досвід писанкарства. Цей творчий дует значною мірою спричинився до популяризації писанки в Бразилії та поза межами країни завдяки їхній участі у численних виставках (у Німеччині, Франції, Швейцарії, Україні). У своїх писанках майстри використовують традиційні мотиви з різних регіонів України, а нині вони також включили до своєї творчості індіанські мотиви племені Кадівеу [3, с. 83]. Родина Волощуків з Куритиби займається писанкарством впродовж 40 років і налічує вже два покоління майстрів. Марія і Ярослав Волощуки спочатку робили копії давніх українських писанок, згодом стали розвивати свій власний стиль на основі традиційної символіки. П. Марія стала вчителькою цілої генерації майстрів-писанкарів, залучила до цього мистецтва свою доньку Одесу-Марію та зятя Павла-Марсія Фучі [3, с. 93]. Володимир Ромеро, що має українські корені (по материнській лінії) творить у галузі писанкарства 30 років. Роботи майстра вирізняються витонченістю й детальним виконанням, поєднують традиційні мотиви космацької писанки з власними авторськими інтерпретаціями. 1984 р. було засновано Асоціацію майстрів української писанки Парани, яка налічує 30 членів і функціонує при Українському товаристві Бразилії в Куритибі (голова товариства – Тетяна Бащин). Місія Асоціації – бути платформою для обміну творчими ідеями, розвитку української писанки, збереження української ідентичності.

Серед української діаспори у Європі насамперед варто згадати досвід майстрів з сусідньої нам Польщі, де традиційне писанкарство розвивають Павло Кілочок, Емілія Наконечна, Марія Головач, Іванна Андруха, Віра Фальковська, Марія Гайдучення, Ірина Мадзелян, Юля Копанська. Велику роботу з популяризації у Польщі українського писанкарства й української культури взагалі (на Підляшші) проводить Михайло Ковальський, який провів уже шістнадцять конкурсів з виготовлення українських писанок. Досить широко розвинуте українське писанкарство у Східній Словаччині, де переважна частина населення – українці. Особливу популярність здобула Анна Вугляр, яка передала мистецтво писанкарства своїй внучці Сусанці, Дарина Курочко, Оля Дроздова та інші. Відомим дослідником українського писанкарства у Словаччині, який опублікував ряд праць про українські писанки цієї країни, є Павло Маркович [15].

У Німеччині, в м. Ганновер відомою писанкаркою є Валентина Терешкун, яка не лише сама розписує писанки, володіє довершеною мініатюрною технікою виконання, але й своїми друкованими працями активно пропагує цей вид мистецтва у Німеччині. Вона ж організувала курси для німців по виготовленню українських писанок. У Мюнхені добре знають чудову майстриню-писанкарку українського походження Ганну Вінтоняк-Гриценко, яка розписує писанки орнаментикою різних регіонів України. Велику наукову працю в галузі дослідження української культури, зокрема писанкарства, здійснив відомий вчений-етнограф, українець за походженням, що жив у Німеччині, нині покійний Іван Сеньків.

У Франції велику роботу по збереженню і популяризації українського писанкарства проводить Іванка Чумак. У Женеві писанки виготовляють майстри із родинної династії українців Рожанківських. У Греноблі живе і працює дочка відомого діяча української культури Гната Хоткевича Галина Хоткевич, яка виготовляє чудові зразки українських писанок, а також популяризує у друкованих працях українське народне мистецтво у Франції [15].

У Великобританії великою популярністю користуються лемківські писанки, виготовлені майстринею українського походження Анастасією Погар-Кокуцян. Там же живуть і працюють знані писанкарки Іванна Нестерук та Ангелінка Ціпко. В Англії популярною писанкаркою зарекомендувала себе також Катерина Лайшук, яка живе у м. Йорк-Шірі. Добре знають в Англії писанкарів-українців Павла Луціва, Анастасію Тарську, Вітошинську та інших.

Українська спільнота в Австралії у другій половині XX ст. досягла значних успіхів у культурному житті, плекаючи українські традиції при релігійних і громадських організаціях. У галузі писанкарства тут працюють: Богдан Шемечко, Ольга Баланда, Люба Соловій, Катерина Олексин, подружжя Галина та Роман Гузій, Анастасія Веремейчик, Марія Чайка, Леонід Денисенко, Галина Берегова, Олена Масна і її дочки, Софія й Леся, Єва Петришина, Людмила Мішало, Анничка Зелінська, Анна Цькуй та багато інших. Дуже багато писанкарів з Сіднею і його околиць, а також Мельбурна і його районів [15]. У 2016 р. майстрині з Австралії подарували десять писанок, написаних на курячих, гусячих і страусових яйцях до збірки Музею писанкового розпису у Коломиї [16]. Кожна з цих писанок поєднує українські мотиви орнаменту з традиційними мотивами австралійських аборигенів (зображення коали, кенгуру), що свідчить про зв'язок української діаспори з прабатьківщиною і в той же час є свідченням відкритості українських майстрів до нових впливів та запозичень. У деяких містах Австралії у передвеликодній час проходять майстер-класи з писанкарства, зокрема 23 березня 2019 р.

у Квінсленді досвідчені писанкарки Дженні Бобежко та Катруся Міленович запрошували охочих навчитися техніці писанкового розпису [12].

Значна кількість майстерно виконаних писанок знаходиться в різних музеях українського мистецтва за кордоном, а також в приватних колекціях. Скажімо, у США в Українському музеї Нью Йорку, експонуються близько тисячі українських писанок, а в Міннеаполісі, ще з кінця 40-х років, існує український сувенірний магазин, де постійно в продажі є українські писанки. Нині цим магазином завідує відома американська писанкарка Люба Перчишин. У Канаді писанки О.Лятуринської зберігаються в збірці Українського Музею Канади С.У.К., філія Онтаріо та багатьох приватних колекціях. Музей Тисячоліття в Прудентополісі (Бразилія) зберігає писанки емігрантів з Галичини 50-річної давності (завідувач музею – Мирослава Крива).

Загалом, якщо черпнути в історію виникнення та походження писанок, то дізнаємось, що існує два види фарбованих яєць: крашанки і писанки. В. Щербаківський зазначає: «Крашанки, тобто монохромно обарвлені яйця в червоний або рідше – у синій, зелений, жовтий та інші тони. Писанки, тобто поліхромно розмальовані яйця різними, часом дуже складними орнаментами». [9, с.174].

Традиційно зафарбовують крашанки й українці діаспори, якими починають на Великдень урочистий сніданок. Фарбують крашанки зазвичай природними барвниками (лушпинням з цибулі, корою дерев, засушеним зіллям). Писанки ж ніколи не бувають вареними. Їх не їдять, стараються не розбити, а зберегти якомога довше. Писанки пов'язані із старими народними віруваннями, народним календарем. Багато переказів, притч та легенд існує відносно писанок [6, с.30-32]. Писанку можна віднести до перших ізографічних текстів, які в максимально стислій формі подають нам уявлення про просторову та часову світобудову. Тому дуже важливо зберегти та донести іншим поколінням традиційні автентичні взори для збереження нашої духовності, унікального багатства рідної культури.

Символічне значення має сам процес писання писанок. Зазвичай його починають у Великодній тиждень, а здебільшого в Чистий четвер. Важливе значення мають, окрім яйця, й інші речі, які використовуються під час писання: вода, віск, вогонь, фарби тощо. Завжди намагаються використовувати чисту «непечату» воду для миття яєць та розбавляння фарб, натуральний віск та природні барвники. Сучасні майстри діаспори, поряд з природними барвниками, широко використовують синтетичні фарби, які надають яскравості писанкам.

Українська писанка діаспори, як і традиційна автентична, з мистецького погляду вражає витонченістю та філігранністю розпису на маленькій площині. Багатство композиційних варіантів та орнаментальних мотивів робить її вишуканою та довершеною. Сам писанковий орнамент складається з поділу яйця на сегменти і самого орнаменту. Основний поділ творять лінії відмежовуючи поля для властивого орнаменту: геометричного, рослинного, звірино, предметно-побутового [2, с.131]. Поділ писанки основними лініями визначають складність орнаменту. Інколи самі лінії, що ділять поверхню писанки, творять її орнамент. Лінійний поділ писанки на частини буває надто ритмічним та складним. Безкінечний рух без початку і кінця.

Майстри-писанкарі завжди багато уваги приділяли вивченню орнаментики та її значенню. Актуальним є відтворення орнаментальних мотивів автентичних українських писанок майстрами діаспори. Найбільш поширеними є писанки, що поєднують геометричний та рослинний орнамент [4, с.2, 10]. Інколи рослинний мотив геометризується. Також є багато писанок, на яких важко розпізнати якийсь конкретний орнамент, бо вся поверхня яйця майже суцільно покрита переплетенням ліній та різних форм. Також багато орнаментів та мотивів перегукуються з орнаментами вишивок, килимів, кераміки, розпису. Але є особливі, притаманні тільки писанкарському мистецтву візерунки: цятки, риси, зірки, солярні знаки тощо. Слід відзначити, що кожен етнографічний регіон України має свої усталені традиційні узори та кольори. Саме на майстер-класах писанкарі української діаспори мають можливість поділитися знаннями про традиційні регіональні узори, адже там збираються представники різних частин України.

Одним з найбільш поширених геометричних орнаментів є хрест чи шести- або восьмираменна зірка, рідше – п'ятираменна. Хрест в більшості виступає як доповнення на тлі інших фігур (ромбів, трикутників тощо) [4, с.6, 12]. Хрест та його різновиди – знак, який утворений з двох перехрещених ліній із зламаними лініями ще в народі називають ламаний хрест, «свастика» дуже поширений писанковий знак. Якщо хрест виступає в поєднанні з іншими елементами та мотивами, то знак зірки є мотивом самостійним [4, с.23-24, 28]. Різноманітні геометричні орнаменти творяться за допомогою ламаних ліній, які утворюють при перетині з прямими лініями різноманітні візерунки. Геометричні малюнки на писанках обов'язково доповнюються різними за розмірами цятками, трикутничками, ромбами, рисками (штрихуванням). Також не менш цікаві та різноманітні вони за кольором орнаменту та фону.

Рослинний орнамент може утворюватися також на основному поділі яйця чи вимальовуватись довільно, обтікаючи всю поверхню. При поділі основи взірця рослинні мотиви укладаються в напрямку і по полях, означених основними лініями. Рослинний орнамент може виступати в чистій формі, або бути скомбінованим з геометричними мотивами. В другому випадку він виступає як доповнюючий елемент орнаменту [4, 4-5, 12].

Часто в поєднанні з геометричними орнаментами виступають зооморфні мотиви чи мотиви побутового характеру [4, с.34, 42-43, 50, 53]. Ці мотиви ніколи не виступають самостійно, а тільки як доповнення до основного орнаменту писанок. Багатство та розмаїття візерунків та орнаментальних мотивів дають змогу створювати як традиційні так і нові осучаснені взори писанок.

Висновки: Для всіх українців, а особливо для тих, що живуть за кордоном є дуже важливим збереження, вивчення та передання наступним поколінням, особливо дітям, що народилися за межами України, українських народних традицій. Вивчення орнаментів, поєднань кольорів, мотивів. Українська писанка поєднує різні покоління, а також залучає інші народи до української спільноти за кордоном. Проведення різноманітних мистецьких виставок, зборів, майстер-класів дають можливість згуртуватись та зближуватись українцям за межами рідної землі. Вони єднаються у спілкуванні про своє рідне та близьке. Адже писанка це не лише документ сивої давнини, вона є активним мистецьким фактом народної творчості і нашого сьогодення. Традиційні орнаментальні мотиви писанок перехреснюючись між собою створюють нові писанкові типи, і тому важливо при створенні нового не змарнувати і не забувати усталені віками візерунки української народної писанки.

Література

1. Великодній передзвін. Писанки і поезії Оксани Лятуринської. Торонто, Видання Організації Українок Канади ім. Ольги Басараб, 1986, 84 с.
2. Гургула. І. Писанки Східної Галичини й Буковини в збірці Національного Музею у Львові. Львів, 1929.
3. Зганзерла Е. Писанка: Бразилія. Парана. Українське мистецтво прикрашання яєць. [Куритиба], Видавництво Есплендор, 2011, 132 с.
4. Еліїв З. Двадцять кіп писанок. Рочестер: Eko Gallery, 1994.
5. Іванишин. М. По білому яйці воскові взори. Посібник з писанкарства. Львів, Дизайн-студія «Гердан Графіка», 2006, 96 с.
6. Манько.В. Українська народна писанка. Львів, Вид-во «Свічадо», 2010, 80с.
7. Онищук О. Символіка української писанки. Торонто, 1985.
8. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ, Редакція вісника «Ант», 2005, XVI, 400 с.
9. Щербаківський. В. Українське мистецтво, Київ, 1995, 288 с.
10. Kmit A., Luciw L.L., Luciw J., Perchyshyn L. Ukrainian Easter Eggs And How We Make Them. Minneapolis, 1979, 104 s.
11. Белінський В. Буковинська писанка в діаспорі. *Українська газета «Час»*, 21.04.2015. URL : <https://chas.cv.ua/ukrnet/24739-bukovinska-pisanka-v-daspor.html> (Дата звернення: 05.09.2019).
12. В австралійському Квінсленді запрошують писати писанки. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/2664192-v-avstralijskomu-kvinslendi-zaproshut-pisati-pisanki.html> (Дата звернення: 05.09.2019).
13. Годованець А. У столиці США відбувся перший симпозиум писанки // *Голос Америки*, 19.03.2008. URL: <https://ukrainian.voanews.com/a/a-49-2008-03-19-voa8-87023212/226874.html> (Дата звернення: 02.09.2019).
14. Ємчук А. Писанкове розмаїття з-за океану. URL: <http://hutsul.museum/events/2016/pysanky-tetiany-osadcy/> (Дата звернення: 04.09.2019).
15. Писанкарство в Діаспорі. URL: <http://musart.org.ua/pysankarstvo-v-diaspori.htm> (Дата звернення: 12.08.2019).
16. Українки з Австралії подарували Музею писанок у Коломиї особливу колекцію. URL: <https://rukotvory.com.ua/info/ukrajinky-z-avstraliji-podaruvaly-muzeju-pysanok-u-kolomyji-osoblyvu-kolekciju/> (Дата звернення: 05.09.2019).
17. Українська писанка в Аргентині // *Pysanka*, lunes, 23 de abril de 2012. URL: <http://pysankyargentina.blogspot.com/2012/04/blog-post.html?m=1> (Дата звернення: 02.09.2019).

THE SCHOOL OF TRADITIONAL PYSANKA DECORATION OF UKRAINIAN DIASPORA

The traditional pysanka decoration of Ukrainian diaspora is considered in the article. Implementation technology, ornamental motives, color scheme of traditional Ukrainian pysanka are characterized. A list of masters, who make pysankas outside Ukraine, is provided. Particular attention is paid to the peculiarities of creative manner of pysanka art masters of diaspora.

Key words: *pysanka, krashanka, pysanka master, Ukraine, diaspora, ornament, motive, pattern, painting.*

РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

У статті розглядається художній текстиль як вид декоративно-ужиткового мистецтва на теренах української діаспори. Звертається увага на творчість майстрів в галузі ткацтва, гобелену, вишивки та розпису тканин.

В контексті досліджуваної теми згадано визначні мистецькі постаті ХХ-ХХІ ст., що прославили Україну, їхні творчі доробки. Зроблено короткий історичний огляд розвитку текстильного мистецтва, сучасний стан та форми розвитку. Розглянуто роль і місце художнього текстилю в популяризації українського мистецтва у світі.

Ключові слова: українська діаспора, художній текстиль, форми розвитку, сучасний стан, майстри.

Постановка проблеми. На рубежі третього тисячоліття посилюється роль художніх виробів як репрезентентів етнічної приналежності. Ще в 1876 році, вчені Леже і Рамбо виголосили з цього приводу низку схвальних відгуків, відкриваючи для Європи українське народне мистецтво. Для Заходу твори нашого мистецтва стали тоді небаченою красою, яку не один чужинець захотів пізнати і зрозуміти [18].

Брак дослідників з питань художнього текстилю був очевидним. Мистецтвознавці цікавилися переважно архітектурою, малярством, скульптурою чи музикою, облишивши народне мистецтво етнографам, ті ж, у свою чергу, досліджували переважно матеріальну культуру та фольклор.

Аналіз досліджень. У мистецтвознавчій та науково-методичній літературі О. Бабенко [1], представлено український гобелен як важливий компонент формування художньо-естетичного середовища, його трансформацію і розвиток. Дослідник І. Гургула [2] описує творчу діяльність майстрів текстильного мистецтва на теренах діаспори. Звертається до теми українських митців за кордоном і Г. Стельмашук [18, 19, 20], В. Євтух [3], Ф. Заставний [3]. Матеріалами для статті слугували й історичні дослідження М. Рогожі [13] стосовно виникнення й розвитку культурно-мистецьких осередків та й про самих митців, що мають прямі чи непрямі стосунки до української діаспори.

Мета статті: дослідити художній текстиль на теренах української діаспори як самобутнє мистецьке явище, узагальнити інформацію про діючі культурно-мистецькі осередки та майстрів художнього текстилю.

Виклад основного матеріалу. Нині важко сказати, хто й коли вперше став уживати термін «українська діаспора» для означення всіх людей українського походження за межами України. Остаточно ж він утвердився на початку 1980-х рр., коли в дев'ятому томі Енциклопедії українознавства з'явилася стаття під назвою «Українська діаспора». [14, с. 32].

В результаті тривалої еміграції з кінця ХІХ ст. у світі утворилися великі українські етнічні групи, єдині за інтересами та етнокультурним самовизначенням спільноти, що є невід'ємною частиною української нації. Українські поселенці на новій землі не тільки не замкнулись у собі, а, навпаки, внесли свою частку в розвиток культури й мистецтва народу, серед якого вони жили. Непрості умови розвитку українського мистецтва на інших континентах привели мистецтвознавців і письменників усієї діаспори до об'єднання творчих сил. Певних організованих форм набуло мистецьке життя і в США. В травні 1952 року в Нью-Йорку було створено Об'єднання митців українців в Америці, з відділом у Філадельфії, де у вересні 1952 року було відкрито Українську мистецьку студію. Тут же, з 1963 року, починає виходити друковане видання Об'єднання митців українців в Америці – журнал «Нотатки з мистецтва» , до якого тяжіють українські митці з усього світу. Збереженню й популяризації українського мистецтва в діаспорі слугує Український музей в Клівленді, Український національний музей в Чикаго та музей-архів в Денвері. Претендує на загальноукраїнський музей діаспори, що обіймає всі галузі мистецтва, знаменитий музей Союзу українок в Нью-Йорку.

Селом української культурної спадщини називають заповідник – так званий музей просто неба – створений в 50 кілометрах від Едмонтону в 1971 році. З 1975 року заповідник перейшов також під опіку уряду провінції Альберта. Тут створено музей народного мистецтва з відмінними писанками, вишиванками, керамікою, давнім одягом. В дослідницькому та реставраційному центрах заповідника працюють знавці народного одягу, речей домашнього вжитку, тощо.

© Сеник М., 2019.

На території музею відбуваються різні святкування з доповідями та концертами, щороку влаштовується «Український день» [13, с.135]. Важливі завдання виконує і організований в 1971 році в Чикаго Український Інститут модерного мистецтва [13, с.134].

Провідне місце в експозиціях музеїв на теренах української діаспори займає художній текстиль. Художній текстиль в Україні своїм корінням сягає в глибоку давнину. Протягом століть народні майстри вкладали багато праці, хисту і художнього смаку в розвиток традиційного народного ткацтва, вишивки, художнього розпису тканин. Це й обробка сировини, і вироблення технічних прийомів на ткацькому верстаті, і вдосконалення вишивальних технік, а також створення різних за орнаментикою і колоритом типів тканин та декоруванням вручну. Український художній текстиль на зламі тисячоліть зазнав чималих змін. Сучасну його форму, прояви та модифікації називають «новим гобеленом», «мистецтвом тканини», «мистецтвом волокна», «активною пластикою», тощо.

Значний внесок у розвиток художнього текстилю на теренах української діаспори належить талановитій учениці школи всесвітньо відомого Олексі Новаківського **Марії Кромпець-Марачевській** (1897–1960 рр.). Активна учасниця культурного життя українців у Філадельфії, член Союзу українок Америки, учасниця мистецьких виставок від 1926 року. Обстоювала національний стиль у сучасному побуті, на основі взірців народного мистецтва проектувала модерні українські строї, взуття та речі домашнього вжитку (серветки, килими), популяризуючи їх у жіночому журналі «Нова хата» [2, с. 36].

Її учениця, **Іванна Нижник-Винників** (1912–1993 рр.) – майстриня декоративно-прикладного мистецтва у галузі кераміки, художнього килимарства (нашивна аплікативна техніка), гобелену, поєднувала традиції українського мистецтва із модерними здобутками Заходу. Її твори з великим успіхом експонувались на численних виставках і галереях у Парижі та донині зберігаються у приватних колекціях України, Німеччини, Швейцарії, Бельгії, Голландії, Канади [2, с. 46]. Художниця декоративно-прикладного мистецтва, педагог, критик **Емілія Охримович-Голубовська** (1903–1994 рр.) створювала модні проекти одягу та вишитих виробів в українському національному стилі для жіночого журналу «Нова хата», [2, с. 48].

Геніальна вишивальниця з Буковини **Ксенія Колотило** створила у Відні осередок української народної культури. Її домівка перетворюється на музей гуцульського мистецтва. Художні твори українки мають великий успіх на виставках у Австрії, Голландії, Німеччині, Швейцарії та Бельгії. Починаючи з 1984 р. роботи майстрині тричі експонувались в Києві та Чернівцях, а влітку 1991 р. – у Львові. Вона опанувала своєрідний і складний вид вишивання – «малювання голкою», яке виконувала без будь-якого підкладу, «за оком» створила понад **1000** візерунків, вишила безліч серветок, подушок, скатертин Проте після смерті авторки у Відні у **2007** р. колекція її творів була втрачена.

Ніна Сасенко. Уродженка м. Борзна Чернігівської обл.. Член Європейської текстильної асоціації (1995), куратор арт-проектів Палацу мистецтв «Український дім», Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Для її творів характерні чітка композиція, ритмізована орнаментика, розмаїття кольорових гам. Учасниця українських та міжнародних мистецьких виставок (Австралія, Канада, США, Франція, Німеччина, Бельгія, Греція, Китай, Польща. Наприкінці 1990-х років набули розвитку нові різновиди використання соломи як матеріалу у творчості художників і майстрів народ декоративного мистецтва: вишивання, аплікація та плетіння соломною у поєднанні з гобеленом. [10]. У цій галузі працює й сучасна мисткиня з Коломийщини **Мирослава Бойків**. Випускниця кафедри декоративно-прикладного мистецтва, (нині кафедра методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну) Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Виставка її гобеленів та ікон з соломи в Мистецькій галереї в Торонто вразила відвідувачів не тільки красою та унікальністю, але й незвичайною енергетикою, які випромінюють її роботи. Попри це, **Мирослава** проводить майстер-класи з художнього ткацтва, писанкарства, мистецтва зав'язування хустки, читає лекції в рамках проведення Дня української спадщини в Онтаріо й Альберті, (який традиційно відзначають 7 вересня) на тему: «Українське народне вбрання: історія, значення, традиції».

Валентина Роєнко-Сімпсон, родом з Волині. З дитинства любила яскраві кольори. Коли переїхала до Америки, упродовж двох років відкривала для себе мистецтво модернізму, ходила у музеї, почала працювати в стилі печворк (коли із різноколірних клаптиків тканини за принципом мозаїки зшивають цільний виріб з певним малюнком), згодом перемогла у престижному конкурсі. У 2002 році Роєнко-Сімпсон відкрила в Каліфорнії свою студію. Виставки Валентини відбуваються в США, Німеччині, Канаді. Її твори представлені на виставках українських художників у Будапешті, живопису по шовку – в США, на міжнародному симпозіумі в Киргизії, на Міжнародній текстильній виставці в Загребі, на виставці «Дизайн України» у Нюрнберзі.

Іськів Лариса народилася 1952 році у м. Львові. Закінчила Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва, відділення моделювання одягу (1976). Творчо працює в галузі художнього текстилю, дизайну костюмів. Творчість Лариси Іськів ґрунтується на осмисленні й сучасному трактуванні образотворення різних видів українського народного мистецтва. Для її гобеленів та сценічних костюмів характерні гармонійність, злагодженість кольорів, символіка образної мови, чітка графіка зображень, лаконічність композицій. З 1976 р. брала активну участь в обласних, всеукраїнських і зарубіжних художніх виставках. Мала персональні виставки у Львові (2000), Римі (2007). Виїхала до Канади, а потім у 2001 р. - до Італії. Наразі працює в Римі, є співзасновником «Українського фольклорного театру в Римі «Берегиня» (2004) і автором сценічного вбрання до вистав. Зареєструвала у Римі «Об'єднання українських художників у Римі».

Баб'як Лілія. Народилася у м. Золочеві на Львівщині. Навчалася в училищі прикладного і декоративного мистецтва ім. І. Труїла (тепер коледж декоративного мистецтва ім. І. Труша). Направлення на роботу отримала на Глинянську фабрику художнього килимарства, де мисткиня намагалася відновити давні традиції глинянського килимарства. Але відновлені зразки, виконані «буржуазними націоналістами» нелегко було затвердити на художній раді у Києві і запровадити у виробництво. Вже понад п'ятнадцять років художниця живе у Римі, працює в галузі образотворчого мистецтва та художнього текстилю. Її живописні полотна, краєвиди різних куточків Риму неодноразово експонувалися на різних мистецьких виставках в Італії.

Наталя Валенюк, львів'янка, випускниця коледжу ім. І.Труша. Проживає у Торонто, творчо працює в галузі ткацтва, батику й квіткового дизайну, спираючись на пам'ятки українського народного мистецтва (ткацтва, вишивки та писанкарства).

Петро Кравченко, графік, дизайнер. (м. Сідней, Австралія). Член Спілки українських мистців Австралії, співорганізатор Фондації українських студій Австралії (1975). 20 р. працював дизайнером спецефектів при костюмерному відділі. Учасник художніх виставок від 1960-х рр. Персон. – у Сідней (1992), Києві (1992, 1997). Власним коштом видав альбом «Ноша України крізь віки» (К., 1999), серію акварелей, над якими працював кілька років, вивчаючи за доступними йому матеріалами традиційне вбрання різних верств населення, чим зробив цінний вклад у розвиток моделювання одягу [20].

Христина Куриця-Ціммерман народилася у Настасові на Тернопільщині. Майстер тематичних килимів-гобеленів та малярства. Проживає в Австрії. Сьогодні пані Христина є однією з найяскравіших представників сучасного мистецтва. Створюючи унікальні картини, художниці вдається черпати натхнення з народного мистецтва і надавати новий імпульс модерним традиціям. Протягом десяти років, починаючи з 1995, пані Христина займалася благодійністю за сприяння української діаспори у Відні, Австрійського Червоного Хреста та української церкви в Австрії. До Тернопільської обласної лікарні було поставлено новітнє австрійське обладнання, палати – забезпечені меблями та лікарняною білизною.

Американка українського походження **Віра Наконечна** народилася в Німеччині, в м. Ганновер. З 80-х років минулого століття займається реконструкцією українського народного вбрання, зокрема традиційних головних уборів, у діаспорі. Щороку їздить в Україну переймати досвід у бабусь по селах та працює з колекціями в музеях. Зараз мисткиня мешкає в місті Філадельфія, що на східному побережжі США у штаті Пенсильванія. Віра Наконечна вишиває, створює гуцульські кептарі, реконструює сердаки та викладає в студійному осередку української культури при Менор Коледжі (Пансильванія, США). Досвід перейняла у Євдокії Сороханюк, теж українки, родом з Верховини, а зараз живе в Нью-Джерсі, проводить лекції. У 2002 році видала книгу «Гуцульщина в низинці».

Любов Волинець проводить курси української традиційної вишивки: когось навчає основ вишивання, іншим допомагає вдосконалити вже існуючі навички. Вона – бібліотекар, славіст, куратор колекції народної творчості. Її зусиллями у США були засновані два українські музеї – один у штаті Коннектикут, другий – в Нью-Йоркській частині Мангеттена. Вишивка для неї не просто вид декоративного мистецтва, це давній символ української ідентичності. Курси відбуваються в приміщенні Українського музею, де представлені писанки, сорочки, вишиті різними кольорами та стилями, елементи традиційного українського одягу та чорно-білі фотографії. Низь, хрестик, бігунець, гладь – не виходять з моди, продовжують жити та розповідати українську історію в серці Нью-Йоркського Мангеттена.

Висновки. Саме емігранти в осередках української діаспори з метою самоідентифікації займаються відродженням та популяризацією видів народного мистецтва, в тому числі й текстильного.

Твори художнього текстилю у виконанні українських художників здавна користується попитом далеко за межами України. Невипадково Блакитну залу штаб-квартири Генеральної асамблеї Організації Об'єднаних Націй в Нью-Йорку вже понад сорок років прикрашає величний килим

видатної української майстрині Надії Бабенко, який дивує, вражає, захоплює інші мистецькі світи вишуканістю, довершеністю орнаментальних форм і кольоросполучень, високохудожнім технічним виконанням. Гобеленову залу Українського центру культури та бізнесу в Афінах прикрашають дванадцять великих творів, які гармонійно вписалися у внутрішній ансамбль інтер'єру, водночас кожен гобелен – індивідуально завершена композиція [1, с.28 – 29].

Мистецька своєрідність текстильних виробів виокремлює їх у неповторне високохудожнє явище. Збереження надбань у галузі традиційного ткацтва та вишивки є сьогодні актуальною проблемою. Вона полягає не стільки у вивченні й консервації мистецьких творів у музеях та приватних колекціях, і не в формальному застосуванні елементів мотивів чи композицій при створенні сучасних виробів - скільки в глибокому осмисленні, популяризації і творчій інтерпретації в мистецтві нинішнього та прийдешніх поколінь України і світу.

Література

1. Бабенко О. Зала в Афінах. *Народне мистецтво*. 2007. №1.
2. Ганжа П. Тасмниці українського рукомета. К.: Мистецтво, 1996. – С. 64–110.
3. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. Київ: Мистецтво, 1966. 77 с.
4. Євтух В. Б., Ковальчук О.О. Українці в Канаді. К.,1993. 144 с.
5. Заставний Ф. Українська зарубіжна діаспора. *Дзвін*. 1991. №8. С.83–88.
6. Запаско Я. Декоративно-ужиткове мистецтво: словник. Т.1. Львів: Афіша. 2000. 304 с.
7. Запаско Я. Декоративно-ужиткове мистецтво: словник. Т.2. Львів: Афіша. 2000. 304 с.
8. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. К.: Наукова думка. 1988. – 190 с.
9. Знаки долі. *Образотворче мистецтво*. 2016. №1. С.8–9.
10. Кара-Васильєва Т. В. Декоративне мистецтво України ХХ століття: У пошуках «Великого стилю». К.: Либідь, 2005. 280 с.
11. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка. К.: ІВЦ УНЦ, 2000. 96 с.
12. Кравич Д. П., Овсійчук В.А., Черепанова С. О. Українське мистецтво. Л.: Світ, 2003.
13. Нариси з історії українського декоративного прикладного мистецтва. Львів, Львівський університет, 1969. 190 с.
14. Рогожа М. М. Історія української діаспори: навчальний посібник. Умань: ПП Жовтий О.О., 2011. 150 с.
15. Село спадщини української культури: (Альберта). *Всесвіт*. 1991. № 11. С. 4.
16. Соломченко М. Народні таланти Прикарпаття. К.: Мистецтво, 1969. С. 36–39.
17. Сусак К. Художня вишивка села Вербовець Косівського району. *Мистецтвознавство*, 02. Львів, Інститут народознавства НАН України, 2004. С. 154–163.
18. Сусак К., Стефюк Н. Українське народне вишивання: навчальний посібник. К.: Науковий світ, 2006. 281 с.
19. Стельмашук Г. Г. Українські художники в Римі. *Мистецтвознавство України: Збірник наукових праць (Спецвипуск)*, упорядник Г. Стельмашук. Львів, 2011. С. 69–85.
20. Стельмашук Г. Г. Українські художники в Римі. *Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць (Спецвипуск)*, упорядник Г. Стельмашук. Львів, 2011. С. 154–163.
21. Стельмашук Г. Г. Петро Кравченко. Ноша України крізь віки. Передмова до альбому М. С. Білан. К., 1999. 96 с.

Melaniia Senyk (Ukraine)

ART TEXTILES ON THE TERRITORY OF THE UKRAINIAN DIASPORA

The article considers artistic textiles as a kind of decorative-applied art in the territory of the Ukrainian diaspora. Attention is paid to the creativity of the masters in the field of weaving, tapestry, embroidery and painting of fabrics. In the context of the topic under study, prominent artistic figures of the XX-XXI centuries and their creative achievements are mentioned. The role and place of artistic textiles in the promotion of Ukrainian art in the world is one of the main issues in this article.

Keywords: *Ukrainian diaspora, artistic textiles, forms of development, current state, masters.*

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ В ТАБОРАХ ПЕРЕМІЩЕНИХ ОСІБ

У розвідці представлено екскурс у культурно-мистецьку сторінку з табірної життя переміщених осіб (табори Ді-Пі, від англ. DP – displaced persons – переміщені особи). Близько 80 таборів були заселені виключно або переважно українцями, і в них розвинулося широкомасштабне суспільно-громадське, видавниче, релігійне, політичне, культурно-освітнє та культурно-мистецьке життя.

Ключові слова: українська еміграція, табори Ді-Пі, переміщені особи, культурно-мистецьке життя.

*«Найбільше зло, яке українській волі й незалежності
завжди на перешкоді ставало і стає,
кривість, на превеликий жаль, у нас самих.
І тільки тоді, коли ми з розуму й серця викоринимо
нашу пасивність, нерішучість,
тільки тоді здобудемо собі волю»
Микола Понеділок*

Постановка проблеми. Ще до сьогодні учені шукають зірку під назвою «Планета Ді-Пі», часовий простір якої позначений «ерою переміщених осіб». Вона насправді існувала в недалекому від нас ХХ столітті. І була на цій Планеті «держава бездержавних» – загальна кількість переміщених осіб і біженців у Західній Європі становила в 1944 р. понад 10 млн осіб. Один із її мешканців, український письменник Улас Самчук, писав: «Ситуація унікальна... На території Європи Заходу таборує Україна Сходу. Парадокс чи післанництво? Вигнання і кара Божа? На світовій сцені триває світова гра з її останнім актом – «бути чи не бути»...». За цією грою спостерігали 2 мільйони українців, які опинилися у таборах переміщених осіб після війни на території Німеччини та Австрії. Один із глядачів, український письменник Іван Багряний відгукнувся на ці події своїм нарисом «Чому я не хочу вертати на «родину?»: «Я повернуся до своєї Вітчизни з мільйонами братів і сестер, що перебувають тут, в Європі, і там, по Сибірських концентраках, тоді, коли тоталітарна кривава більшовицька система буде знесена так, як гітлерівська. Коли НКВД піде вслід за Гестапо, коли червоний російський фашизм щезне так, як щез фашизм німецький. Коли нам – Українському Народові – буде повернено право на свободу і незалежність в ім'я християнства і справедливості». Безумовно, у цих сповідах відображено добу української мартирології – від вересня 1939-го по кінець 1944, коли окупанти, наступаючи один одному на п'яти, залишали незагоєні рани на тілі цілої нації, а також таборовий період – від 1945 по 1951.

Аналіз досліджень. Атмосферу післявоєнного часу якнайкраще передали у своїх творах письменники, митці, театральні діячі. Це вони разом з багатьма вченими, учителями, представниками інтелектуальної і творчої думки створили підґрунтя для майбутнього української діаспори. Серед них, безперечно, І.Багряний, У.Самчук, Д.Ярославська. Сьогодні тематика культури й мистецтва в таборах Ді-Пі досліджується українськими вченими С. Козаком, О.Подобед, І. Тюрменко.

Мета дослідження – аналіз тематичної і змістової складової архіву Українського Національного Музею в Чикаго, присвяченої періоду Ді-Пі.

Виклад основного матеріалу. Документальна фотовиставка з архіву Українського Національного Музею в Чикаго відбулася в листопаді 2011 – січні 2012 року і присвячувалася поколінню українців, які прибули до Америки в кінці 40-их на початку 50-х років з таборів Ді-Пі (від англ. DP – displaced persons – переміщені особи). Близько 80 таборів були заселені виключно або переважно українцями, і в них розвинулося широкомасштабне суспільно-громадське, релігійне, політичне та культурно-освітнє життя. Приблизно 250 000 українців переселилися до США або Канади; інші – до Південної Америки, Австралії або до різних країн Західної Європи. Організація музеєм цієї виставки дає можливість сучасному поколінню оцінити те, що відбулося в житті цілого покоління, який їхній спадок і кому він перейшов.

Зрештою, сам заповіт і умови на отримання спадку не до кінця прочитані нащадками, як у діаспорі, так і в Україні. Тому, «Планета Ді-Пі» вимагає фундаментального дослідження. Через фотографії, що складатимуть частину експозиції, а також «таборові щоденники» та родинні пам'ятки сподіваємося повернути українській культурі імена тих, чії зорі загоралися і згасали під чужим небом, увійти у ворота історії разом з батьками, розділити пережите братами і сестрами.

Добу Ді-Пі дуже вдало схарактеризував у своїх «Думках на дозвіллі» перекладач, поет, прозаїк і науковець Освальд Бургардт, він же Юрій Клен: «Ми живемо в малокультурних умовах, у тісноті, не маючи власного кутка, часто серед руїн найбільш поруйнованих міст, загрожені постійною небезпекою втратити навіть той куток з твердим ложем, де провізорично можемо прихилили свої голови. Ми люди без імені й держави, без громадської приналежності. А проте вперто стоїмо на своєму мандрівному шляху й не хочемо збочити з нього. Ми ладні піти світ за очі, за океани, у краї тропічні чи полярні, аби не вертати додому, – це явище, яке не має прикладу в історії. І в цих важких умовах життя, віддані на ласку чужих народів, ставши перехожими гостями – ми далі творимо свою культуру. Маємо школи, нижчі, середні і вищі, навіть свій університет, маємо свої церкви, лікарні, театри, видавництва, газети, трупи артистів, співців, а наші поети й прозаїки не перестають і тут, на чужині, плекати рідне слово. Який інший народ спромігся б на це?».

Здається, більшого пояснення не потрібно, все зрозуміло. Окупація Волині та Галичини більшовиками у 1939 році знищила майже всю пресу, яка видавалася на цих землях, тож більшість критиків та письменників намагалися консолідувати мистецькі сили, щоб далеко від рідної землі підтримувати й розвивати українське слово. За час від травня 1945 до 1950 р., коли функціонували табори Ді-Пі у трьох зонах Німеччини та Австрії, а також серед українських військовополонених Італії і Великої Британії, з'явилося понад 500 періодичних видань, позначених іменами У. Самчука, І. Багряного, Ю. Клена, Є. Маланюка, Т. Осьмачки, К. Гриневичевої, Ю. Шевельова, І. Качуровського, Б. Кравціва та інших. Саме творці «нової української культури» на європейських просторах заявили – «бути!» 25 вересня 1945 року у Фюрті, що в північно-східному передмісті Нюрнберга, було створено Мистецький український рух (МУР). Це об'єднання було відкрите для всіх діячів слова та художників. Ідея створення належала групі літераторів: Ю. Шевельову, В. Петрову, І. Багрянному, І. Костецькому, Л. Полтаві, І. Майстренку.

Журналістська «Планета Ді-Пі» (1945–1950 рр.) мала свої літературні столиці: Мюнхен, Авгсбург, Новий Ульм, Зальцбург, Париж, Штутгарт. Її мешканці видали три збірники МУРу літературно-мистецького спрямування; МУР-альманах, ч.1; «Арка» – місячник літератури, мистецтва, критики; «Хорс» – збірник красного письменства, критики і перекладів; «Заграва» – літературний журнал; «Звено» – журнал літератури, мистецтва і критики. Окрім серії «Мала бібліотека МУРу», у цих містах видавалися також газети та журнали: «Рідне слово», «Українська трибуна» (Мюнхен), «Заграва» (Авгсбург), «Літературно-науковий вісник» (Гайденава), «Українські вісті» (Ульм), «Неділя» (Авгсбург), «Час» (Фюрст), «Литаври» (Зальцбург). У журналі «Арка» (Мюнхен, 1947–1949 рр.) читачі знайомилися з художніми творами, рецензіями, мистецтвознавчими, філософськими та культурологічними статтями, критичним оглядом.

Історик Володимир Маруняк наводить такі цифри стосовно видань Ді-Пі: у Німеччині за 1945–1951 рр. видано 1548 назв, з них машинним друком з металевих шрифтів – 1146, розмножених циклостилем з машинописних текстів – 402. Важливим джерелом інформації були радіопередачі, які транслювалися з Мюнхена, а інформаційні листки стали початком еміграційної преси. Писані від руки або на друкарській машинці аркуші, виконували роль настінних газет, згодом з'явилися бюлетені. Заснували ці перші видання у 1945 році вихідці з Харківщини, що перебували у таборі у Ваймарі. 22 квітня 1945 року мешканці табору читали «Короткі вісті». З 12 травня по 14 червня 1945 р. українською мовою тут виходили «Короткі радіові звіти» та окремі листки «Інформація», друковані на друкарській машинці. Із Ваймера видавничу справу було перенесено до Гресфельду, оскільки місто відійшло під радянську зону окупації, і небажання та страх повернення «у советський рай» змусило українців шукати притулку в інших зонах. Відголос тих днів пробивається в поезії Леоніда Полтави: «Лишилася велика ніч, лишилася гігантські хмари. Спи, Ляйпцігу. Твій смертний сон надійно береже «товарищ». Нависла терновим вінком ніч над усім материком».

У Авгсбурзі 4 травня 1945 вийшло перше число «Громадського бюлетеня української колонії Авгсбургщини», згодом з'являлися «Радіо-Вісті». У цих виданнях повідомлялося про організаційне життя громади. Місцем заснування повноцінних пресових видань українською мовою можна вважати Мюнхен. Саме тут було засновано кілька наукових установ, зокрема, Український Вільний Університет. Ці видання представляли політичні погляди представників політичної хвилі еміграції. Захоплення газетними листками перенеслося навіть на кораблі, які везли біженців до берегів Америки

та інших країн. У невеличких за обсягом листках рідною мовою повідомлялося про погоду над Атлантикою, давалися поради емігрантам. Ці листки привіз із собою до Чикаго перший архівар музею Олекса Ганкевич. Цікавим є і те, що поруч і привітом капітана англійською мовою подавався технічний паспорт корабля, а новини адресувалися пасажиром на їхніх мовах. Із щоденника Святослава Гординського про одинадцять днів на океані прочитане врізається в пам'ять: «На Півночі ми межуємо з арктичним саявом, на Сході – зі сонцем, що сходить на Півдні – з рівнинним рівноденням, а на Заході – зі Страшним Судом. Тільки на Заході – думав я, збираючись виносити свої клунки».

Епопею «великого ісходу» із невизначеним статусом Ді-Пі пережив Іван Кейван. У своїх спогадах митець згадував: «У таборах, в колишніх військових казармах, у приміщеннях, переповнених людьми, як у бочці з оселедцями, де кімнати були перегороджені коцями і веретами, а часто й на горищах, у конюшнях і підвалах, не маючи потрібних матеріалів, наші голодні й холодні митці працювали творчо».

Українська Спілка Образотворчих Митців (УСОМ) постала у Мюнхені на початку 1947 і діяла до 1951. УСОМ об'єднувала митців різних мистецьких напрямів, які тоді жили, здебільшого, у таборах переміщених осіб у Німеччині й Австрії – головою був Едвард Козак. УСОМ влаштувала кілька виставок, брала участь у міжнародній виставці УНРРА (United Nations Relief and Rehabilitation Administration) у Німецькому Національному Музеї в Мюнхені (1947), видала 2 випуски ілюстрованого журналу «Українське Мистецтво» (редактор: Михайло Дмитренко) і кілька альбомів та монографій.

Мюнхен, Геттінген, Мітенвальд, Бертхесгаден, Регенсбург, Нойбоєрн – стали осередками мистецької активності. Тут творили: П. Андрусів, М. Білинський, С. Борачок, Я. Гніздовський, С. Гординський, Г. Крук, І. Курах, З. Лісовська, Л. Моссора, М. Осінчук, С. Пастухів, П. Холодний, М. Черешньовський, С. Литвиненко, А. Павлось, М. Мухин, М. Дзиндра, М. Анастазієвський, Д. Горняткевич, М. Бутович, Л. Перфецький, В. Кричевський, М. Неділко, Е. Козак, М. Мороз, Л. Морозова, А. Малюца, М. Гарасовська-Дачишин, О. Булавицький, Ю. Соловій, М. Стефанович-Ольшанська, М. Черньошовський, І. Кейван, Г. Мазепа, М. Радиш, М. Станько, Є. Ліпєцький, М. Азовський, Н. Білецька, С. Луцик, М. Михалевич, О. Дядинюк, М. Дмитренко, М. Левицький, О. Танасевич, В. Перебийніс.

У резолюції з'їзду УСОМ-у чітко було визначено 10 напрямів у діяльності організації, перший з яких декларував головне завдання: «З одного боку – зберігати і продовжувати творити ті форми українського національного мистецтва, що сьогодні можуть бути розвинені в Україні, з другого – репрезентувати українську культуру перед чужинцями. Українські митці, які силою обставин знайшли себе на чужині, вважають своїм обов'язком не тільки надалі вивчати великі досягнення європейського мистецтва, але й вносити в те мистецтво свої власні, оригінальні надбання», – читаємо в альманасі «Українське мистецтво» (Мюнхен, 1947 р.).

Хроніка таборових виставок у своїй більшості обмежувалася рамками свого табору. Вони не завжди відповідали тому рівневі, до якого прагнули митці. «Головним чином, вони були складені з усього, що потрапляло під руки – передусім – з народного мистецтва і виробів таборових майстерень, рідше – з суто мистецької індивідуальної творчості – малярства, графіки, різби», – повідомляє альманах «Українське мистецтво» (Мюнхен, 1947 р.). Тому митці намагалися вийти поза межі табору і найпомітнішими у 1945–1946 рр. стали мистецькі виставки у Мюнхені, Карльсфельді, Брегенці, Баден-Бадені, Зальцбурзі. Зокрема, у зальцбурзькій брали участь 28 професійних художників, було виставлено 218 експонатів. З 10 по 26 січня 1947 року УСОМ брала участь у виставці у Німецькому Національному Музеї в Мюнхені за участю 71 митця, з них 48 були українцями: М. Анастазієвський, С. Борачок, О. Булавицький, М. Бутович, Я. Гніздовський, С. Гординський, М. Дмитренко, І. Кейван, Е. Козак, Г. Крук, С. Литвиненко, Г. Мазепа, М. Гарасовська-Дачишин, А. Малюца, М. Мороз, А. Павлось, М. Радиш, Ю. Соловій та інші. Їхні імена повинні бути вписані золотими літерами в літопис української культури. Успіх виставки подвоївся завдяки участі хору та української Капели бандуристів під диригуванням В. Божика і Г. Китастого. Відгуки в німецькій пресі про тиждень української культури додавали впевненості митцям різного віку.

– Я впевнений, – заявив у своєму виступі військовий губернатор Баварії Марей Вегонер, – що коли б показати сьогоднішню імпрезу американському конгресові, він схвалив би без вагань закон про допущення великої кількості переміщених осіб до Сполучених Штатів Америки. Американський підполковник Джеррі Сейдж звернувся до митців українською мовою: «Мої українські друзі! Дякую Вам!». Ініціатором проведення тижня української культури у Мюнхені був ЗУДАК на чолі з доктором Р. Смуком. Архівні матеріали д-ра Р. Смука складають фотографії й альбоми з листами подяки, таорова преса. Американські офіцери та урядовці, представники допомогових комітетів вперше відкривали на цій поважній імпрезі Україну. За визначенням С. Гординського, кожен з учасників по-

своєму розкривав «складну і оригінальну душу української істоти і генія своєї трагічної, а, водночас, повної творчих сил нації». Ці люди творили характер своєї доби.

В малярстві домінував імпресіонізм і вирізнялися твори М. Мороза, С. Борачка, Н. Неділка, С. Луцика, Б. Стебельського, В. Кричевського, Л. Тимошенка. Одним із найкращих скульпторів був Гр. Крук, декоративним ілюстратором – Е. Козак, акварелістами – Л. Папара та І. Кейван, символістами – А. Малюца і М. Анастазієвський, поступом у графіці прославилися Я. Гніздовський та М. Білинський, у живописі – М. Дмитренко та О. Булавицький, між реалізмом і натуралізмом писали О. Бистрякова та А. Кучера. До цього неповного переліку можна додати багато інших імен, чії роботи перебувають в приватних колекціях і музейних збірках. За кожним прізвищем криється своя доля. Уяви бракує, аби вповні побачити таборове життя, а ще таборову атмосферу, якою доводилося дихати. «Часто-густо політично-партійна гризня і вічні бурі в склянці каламутної води не давали можливості зосередитися» – писав Ю. Шерех (Шевельов). Але саме ці люди були наділені Божою іскрою очищати замулені джерела і поїти спраглих, як чужих, так і своїх.

У Мюнхенському оперному театрі 4 квітня 1948 року – аншлаг. На сцені виступала чоловіча хорова капела під керуванням В. Божи́ка. Через ЗУДАК і ЦПУЕ було запрошено американських гостей. Впродовж наступного тижня у Палаці мистецтв та університеті присутні слухали піаніста-віртуоза Б. Максимовича і оперного співака Л. Рейнаровича, подивлялися рівень балетної майстерності учнів школи В. Переяславець та хорової музики у виконанні мішаного хору під орудою Н. Гордовенка. На мюнхенських концертних вечорах прославилися оперна співачка В. Максимович (меццо-сопрано) та співак О. Руснак (тенор) у супроводі піаніста Р. Савицького. Репертуар складався із творів написаних у ХІХ столітті бо тоді ще бракувало музики молодшого покоління композиторів, для яких молоді поети вже писали вірші.

*... Скриплять старезні сходи...
Крізь порох павутин
хтось вічний в ризах ходить,
кидає в простір тінь.
А як застигнуть дзвони в вечірній висоті,
Він молиться Мадонні, безсмертній
і простій (А. Гарасевич, 1946 р.)*

На еміграції було чимало гумористів. Це й А. Гак (М. Задека), Ан. Галан (І. Евентуальний), Е. Козак (Еко), Язичинська, Ікер (І. Керницький), Гр. Мохнатий (От. Вусатий), Панько Незабудько, З. Когут, Г. Черінь, але з усіх чи не найпопулярнішим був М. Понеділок. Послугуючись могутньою зброєю сміху, вмів Понеділок належно ударити по наших національних ворогах і висміяти наші національні хиби. У книжці оповідань та нарисів М. Понеділка «Зорепад» показано драматичні картини з переживань наших втікачів у таборах Німеччини. Головним героєм іншої збірки «Рятуєте мою душу» – є Іван Криворучко, одчайдушний і безтурботний скиталець, поет і невдаха, якому не щастить. На передостанній сторінці цієї великої повісті написав М. Понеділок, їдучи вже до Америки, таку просьбу: «Простіть, що я бешкетував і в таборі всіх осміював. Вони, мої кривні з табору, зовсім не такі вже й злі, не смішні й затяті. В них може половина серця і смішлива, а інша половина, все таки, золота. Навчала все добре, людське творити. Школи, церкви, театри, хори... Та я так провинився, що все хороше мені в тих людей й перелічити годі... Вони, ті таборові люди, не тільки сварилися, а й вчилися. Вони не лише дні марнували, а і свої душі в чеснотах для вічності приготувляли... Простіть мені... «.

Письменниця Д. Гуменна під час евакуації з Києва взяла зі собою найцінніший скарб, – чернетки чотирьох томів роману «Діти Чумацького шляху». І ось 12–13 липня 1947 р. у Бертесгадені відбувся Перший Конгрес 4-х мистецьких організацій: «МУР», «ОМУС», «ОУМ», «УСОМ». Було ухвалено створити єдину організацію українських митців «Об'єднані мистецтва». Письменники, драматурги і актори, композитори і музиканти об'єдналися щоби на Чумацькому шляху єдиним фронтом виступати за мистецькі і суспільні ідеали українського народу.

Висновок. Література, мистецтво, культура дарують безсмертя. Вони поза простором і часом. І ми, нащадки, повинні знати про тих діячів культури і мистецтва хто опинившись на Заході, хто у непростих умовах життя на чужині, не тільки не втратили свою самобутність, але й зробили вагомий внесок у розвиток повноцінної української культури. Розвиваючись як вільні люди, вільні у своїх думках і переконаннях, вони наблизили день, той день коли Україна стала Незалежною!

Література

1. Багряний І. Антон Біда – Герой труда: повість про Ді-Пі (сатирична поема).00 Новий Ульм, 1947.
2. «Говорить Регенсбург». *Свобода*. Ч. 229, 28 жовтня 1980. С. 3.
3. Українська планета Ді-Пі: сторінками газети «Українські вісті» / упоряд. С. Козак. К. : Літ. Україна, 2013. 564 с.
4. Ликтей Я. «Спомин про хор гімназії в таборі „Леопольд Касерне», Байройт». *Свобода*. Ч. 4, 22 січня 2010. С. 19.
5. Подобед О. Українська планета ДіПі: культура та повсякдення. Житомир: Вид. О. О. Євенок, 2018. 396 с.
6. Самчук У. Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи. К.: Фоліо, 2019. 508 с.
7. Тюрменко І. Документальна україніка про становище українських переміщених осіб у повоєнній Європі (1945–1957). URL: http://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/37529/1/%D0%B4%D1%96-%D0%BF%D1%96._%D0%A2%D1%8E%D1%80%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE%20%D0%BF%D0%B4%D1%84.pdf
8. Ярославська Д. Острів Ді-Пі. Торонто: Добра книжка, 1969. 321 с.
9. Schmidt Michael. Exhibits of Heritage: Secret Chicago Museums. *14East*. URL: <http://fourteeneastmag.com/index.php/2017/08/31/exhibits-of-heritage-secret-chicago-museums/>.
10. THE RETURN TO LIFE IN THE DISPLACED PERSONS CAMPS, 1945–1956. A VISUAL RETROSPECTIVE. URL: https://www.yadvashem.org/yv/en/exhibitions/dp_camps/index.asp.

Maria Klimchak (USA)

CULTURAL AND ART LIFE IN DP CAMPS

This intelligence is a small excursion to the cultural and artistic page of the camp life of displaced persons (DP camps, from engl. DP – displaced persons). About 80 camps were inhabited exclusively or mainly by Ukrainians, and they developed a large-scale public-public, publishing, religious, political, cultural, educational and cultural-artistic life.

Key words: *Ukrainian emigration, DP camps, displaced persons, cultural and artistic life.*

НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ (КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ)

*«Нам потрібно зробити спадщину більш актуальною
для місцевих громад. Якщо люди будуть вважати спадщину
своєю власністю, якщо вони будуть цінувати її і
відчувати зв'язок з нею, то вони будуть
працювати заради її захисту, а музеї і
спадщина стануть більш стійкими до зовнішніх впливів»
Моллі Феннон, директор з міжнародних відносин
Смітсонівського інституту (США)*

У статті розглянуті кроки щодо правової бази історико-культурного дослідження нематеріальної культурної спадщини Тернопільської області. Представлений сучасний стан та особливості територіальної організації духовно-культурного потенціалу даного регіону України. Представлена постать З.Штокалка в контексті нематеріальної культурної спадщини Тернопільщини, Бережанщини зокрема.

Ключові слова: культурна й духовна спадщини, елементи НКС Тернопільської області, нематеріальна культурна спадщина, кобзарське мистецтво, українська діаспора.

Постановка проблеми. Сьогодні відбувається активна інтеграція України до світового культурного простору, тому повноцінне та всебічне виявлення й вивчення культурної спадщини з метою виваженого використання і комплексного збереження її – стратегічне, державної ваги гуманістичне і науково-практичне завдання. Захист вітчизняної культурної і духовної спадщини визнано одним з пріоритетів Стратегії національної безпеки України.

Держава Україна, країна з давньою історією, що багата на нематеріальну культурну спадщину (НКС), розглядає культурну спадщину як об'єкт охорони та дорогоцінний скарб народу, здійснюючи систематичні зусилля по забезпеченню захисту НКС на своїй території з моменту ратифікації Конвенції ЮНЕСКО [3]⁴ і спираючись на Закон України від 06.03. 2008 р. № 132-VI «Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини».

На підставі цього Закону, на національному рівні, виконавчим органом для імплементації Конвенції від 03.10. 2013 № 932 було створено Експертну раду при Міністерстві культури України з питань нематеріальної культурної спадщини. Цей консультативний орган складається з науковців, дослідників та представників відповідних неурядових організацій. Крім цього, наказами Міністерства культури України від 14.12. 2012 № 1521 було затверджено зразок форми Облікової картки об'єкта (елемента) нематеріальної культурної спадщини України.

Міністерство культури, як виконавчий орган по здійсненню Конвенції, від 11.12. 2017 № 1319, затвердив Порядок ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України та створив національний перелік елементів НКС. Від 27.07. 2015 № 548 була визначена й уповноважена установа для науково-методичного забезпечення реалізації Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини (Український центр культурних досліджень Міністерства культури України). Сьогодні усі регіони України беруть активну участь у проведенні інвентаризації елементів НКС на місцевому рівні.

Аналіз досліджень. Свій інвентарний список елементів НКС Україна почала створювати шляхом укладання відповідних інституційних угод з місцевими органами влади, дослідниками, установами культури, неурядовими організаціями та місцевими громадами. Ці угоди обумовлюють створення місцевих адміністративних органів для складання інвентаря НКС, розробки політики захисту, підвищення обізнаності та заохочення участі громадськості в інвентаризації та охороні. Така система інвентаризації спрямована на визначення і підтримку культурної спадщини, яка є цінною для місцевих громад.

⁴ Конвенція ЮНЕСКО «Про охорону нематеріальної культурної спадщини» була прийнята 17.10. 2003 р. у м. Парижі.

З метою виконання своїх зобов'язань за Конвенцією Україна з 2008 року вживає постійних заходів для проведення систематичної документації та інвентаризації культурних практик (елементів НКС).

Будь-яка культурна практика може вважатися елементом нематеріальної культурної спадщини та може бути внесеною до відповідних реєстрів. В Конвенції ЮНЕСКО задекларовано, що культурні практики проявляються у наступних галузях:

1. Традиційні ремесла: ткацтво, вишивання, різьблення, лозоплетіння, ковальство, гончарство, декоративний розпис, виготовлення народної іграшки та хатніх прикрас, виготовлення музичних інструментів, писанкарство (приклади з Репрезентаційного списку ЮНЕСКО: від України Петриківський розпис, з Саудівської Аравії – жіноча традиція розписування стін в 11 провінціях регіону Асір).

2. Виконавські мистецтва: гра на тому чи іншому музичному інструменті, пісенні традиції, народний театр, зокрема ляльковий, народні побутові танці та ігри (як приклад з Репрезентаційного списку ЮНЕСКО – Танго з Аргентини та Уругваю; ірландська гра – Сквош; музика (стиль) Регі з острова Ямайка).

3. Звичаї та обряди, тобто усні традиції та форми вираження, включаючи мову, як засіб для передачі НКС: колядування, шедрування, дівочі ворожіння, Водохреща, Івана Купала, обжинки, вечорниці, весілля, уродини, проводи в армію, поминальна обрядовість тощо (від України в Терміновому списку охорони «Козацькі пісні з Дніпропетровщини; або від Туреччини, в 2 гірських селах на північному сході активно використовують мову свисту або свистячу мову).

4. Соціальні та побутові практики пов'язані з природою та всесвітом: народні традиції будівництва, дитячі ігри, народна педагогіка, народна система прогнозування погоди, народна медицина, народна астрономія, догляд за свійськими тваринами, рибальство, полювання, кулінарія (як приклад з Репрезентаційного списку ЮНЕСКО – Перу, 4 гірських села інків передають знання, навички та ритуали пов'язані із щорічним оновлення 36 метрового мосту з сухої трави – «Квесвачака» в провінції Кана, або Соколине полювання з РС від 18 країн: ОАЕ, Саудівської Аравії, Катар, Сирія, Марокко, Португалія, Іспанія, Франція, Німеччина, Південна Корея, Казахстан, Монголія, Пакистан, Австрія, Бельгія, Чехія, Угорщина, Італія).

Сьогодні Національний реєстр елементів НКС України, який щороку затверджується Кабінетом Міністрів України, налічує 14 позицій: *Бортництво* (Рівненська та Житомирська обл.) – старовинна форма лісового бджільництва, що виникло ще в давньоруській державі; *Традиція орнаментального розпису Бубнівської кераміки* (Вінницька обл.); *Козацькі пісні Дніпропетровщини*. Внесені до Національного переліку України в 2015 р. та Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, що потребують термінової охорони у 2016 р.; *Традиція Косівської мальованої кераміки* (Івано-Франківська обл.); *Кролевецьке переборне ткацтво* (Сумська обл.); *Опішнянська кераміка* (Полтавська обл.); *Орнек* – кримськотатарський орнамент та знання про нього; *Петриківський розпис* (Дніпропетровська обл.) – найвідоміший із усіх елементів НКС України. Був внесений до Репрезентативного списку елементів НКС ЮНЕСКО у 2013 р., а до Національного переліку – 2015 р.; *Пісенна традиція села Лука* (Києво-Святошинського р-н, Київська обл.); *Технологія виконання вишивки «білим по білому»* (селище Решетилівка, Полтавська обл.); *Традиція рослинного килимарства* (селище Решетилівка, Полтавська обл.); *Косівська писанка* (Івано-Франківська обл.); *Караймський пиріжок з м'ясом* (м. Мелітополь); *Традиція обряду «Водіння куста»* (селище Сварицевичі, Дубровицький р-н, Рівненська обл.) [2].

Виклад основного матеріалу. В 2015 році Тернопільська область також долучилася до процесу реалізації норм Конвенції ЮНЕСКО «Про охорону нематеріальної культурної спадщини». Тоді була створена та надіслана до Міністерства культури Облікова картка елементу нематеріальної культурної спадщини Тернопільщини «Борщівська чорновишта сорочка» (внесена під № 67 від 05.10. 2015 р. до «Обласних/регіональних переліків елементів нематеріальної культурної спадщини України»).

Нагальною темою збору, охорони та моніторингу стану елементів НКС в області знову постала в другій половині 2018 року. Основними завданнями цього шляху стали: популяризація елементів НКСУ шляхом проведення зустрічей з майстрами, виставок-презентацій, видання інформаційних матеріалів; виховання патріотизму, зацікавленості у вивченні та збереженні української культурної спадщини; підвищення культурної самоосвіти різних верств населення.

Також були визначені напрями у цій галузі:

Інформаційний: видання науково-популярних видань та інформаційних матеріалів; *Бібліографічний:* формування електронного інформаційно-бібліографічного ресурсу; *Творчий:* проведення майстер-класів, виставок, презентацій тощо.

Тому, Управлінням культури Тернопільської ОДА був розісланий лист (від 02.07. 2018 р.) до структурних підрозділів у сфері культури районних державних адміністрацій, міських рад міст обласного значення та об'єднаних територіальних громад про визначення особи чи групи осіб для роботи щодо збору, охорони та моніторингу стану життєздатності елементів нематеріальної культурної спадщини на місцях. Листи-відповіді від зазначених структурних підрозділів щодо визначених відповідальних осіб надсилалися до управління культури до 23.07. 2018 р.

До початкових заходів по охороні нематеріальної культурної спадщини, стану збереження та популяризації елементів НКС також відноситься друк методичних рекомендацій зі збору й обробки елементів НКС (упорядник: канд. мистецтвознавства (PhD), старший науковий співробітник, лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії братів Лепких О. Ваврик) для відповідальних осіб щодо збору, охорони та моніторингу стану життєздатності елементів НКС у структурних підрозділах у сфері культури районних державних адміністрацій, міських рад міст обласного значення, об'єднаних територіальних громадах за підтримки Управління культури Тернопільської ОДА та Тернопільського обласного методичного центру народної творчості.

Продовженням розпочатої справи та з метою роз'яснювальної роботи, надання методичної допомоги структурним підрозділам у сфері культури районних державних адміністрацій, міських рад міст обласного значення і об'єднаним територіальним громадам, 06.09. 2018 р. Тернопільським обласним центром народної творчості був проведений обласний методичний семінар «Формування місцевого переліку та охорони елементів нематеріальної культурної спадщини, що знаходяться на території області» (куратор О. Ваврик). Для участі в ньому були запрошені провідні фахівці з Івано-Франківська (С. Капустинська) та Рівного (Ю. Гончарова) для обміну інформацією та досвідом щодо виявлення та охорони елементів НКС у представлених ними областях.

Ще однією позицією в списку реалізації положень Конвенції ЮНЕСКО щодо НКС є участь відповідальних осіб в семінарах Українського центру культурних досліджень («Забезпечення охорони елементів нематеріальної культурної спадщини, що знаходяться на території областей», «Імплементация Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини: підсумки та перспективи» тощо).

На сьогоднішній день управління культури Тернопільської ОДА та Обласний методичний центр народної творчості проводять роботу щодо формування обласного Переліку елементів нематеріальної культурної спадщини Тернопільщини.

Нині вже підготовлені Положення про обласну Комісію зі збору, обробки та складання орієнтовного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини Тернопільської області при управлінні культури Тернопільської ОДА, про створення та ведення Переліку елементів нематеріальної культурної спадщини Тернопільської області, на стадії завершення формування складу Комісії, а також провадиться робота над Положенням щодо охорони, збереження та популяризації елементів НКС для їх подальшого внесення до Програми збереження культурної спадщини Тернопільської області.

У зв'язку з цим, 13 структурних підрозділів у сфері культури районних державних адміністрацій, міських рад міст обласного значення та об'єднаних територіальних громад визначилися з місцевими елементами НКС, які пройдуть конкурсний відбір Експертною комісією при управлінні культури Тернопільської ОДА.

В списку елементів НКС надісланих на конкурс є: *Бережанська міська рада* – елемент НКС «Лемківські пісні з м. Бережани»; *Бережанська РДА* – «Лемківська писанка (пацьорки)»; *Монастириська РДА* – елемент НКС «Староноворічне засівання з конем села Вістря Монастириського р-ну»; *Шумська РДА (Шумський районний краєзнавчий музей)* – елементи НКС «Повстанські пісні Шумщини» та «Шумський весільний обряд «Корона»» (неконкретизована локація даних елементів); *Кременецький краєзнавчий музей* – елемент НКС «Кременецькі гречані вареники»; *Кременецька РДА* – елемент НКС «Обряд Куста з с. Андруга Кременецького р-ну»; *Гусятинська РДА* – елемент НКС «Весільний обряд «Вінкоплетіння» з с. Самолуски Гусятинського р-ну»; *Борищівська РДА* – елемент НКС «Обряд Подільського весілля з с. Горошова»; *Байковецька ОТГ* – елемент НКС «Різдвяна Традиція «Спалювання дідуха» з с. Курники»; *Зборівська РДА* – елемент НКС «Приготування страв на Святий вечір»; *Заліщицький РБК* – елемент НКС «Весільний обряд «Вінкоплетіння» в селах Заліщицького р-ну»; *Підгаєцька РДА* – елемент НКС «Обряди Різдвяних свят на Підгаєччині»; *Бучач РДА* – елемент НКС «Підзамочківські лемківські пісні та обряди».

Серед запропонованих елементів НКС своєю інформаційною наповненістю та насиченістю, широким ілюстраційним рядом вирізняються елементи НКС із Кременеччини («Обряд Куста»,

«Кременецькі гречані вареники»), Борщівщини («Обряд Подільського весілля в с. Горошова»), Бережанщини «Лемківська писанка (пацьорки)».

Бережанський район здавна є багатий на народні традиції, яскраві творчі особистості в художньо-літературній та культурно-мистецькій діяльності, наприклад брати Лепкі, батько та син Лотоцькі, М. Шашкевич, А. Чайковський, М. Чайковський, О. Кульчицька, С. Твердохліб, Н. Нежанківський, С. Курбас, З. Бережан, він же Зіновій Штокалко широковідомий бандурист української діаспори.

Слід сказати, що бандурну кар'єру З. Штокалко (Бережан) розпочав на початку 30-х років у Львові, ставши одним із перших західноукраїнських музик, які підхопили і продовжили справу Г. Хоткевича з відродження кобзарського мистецтва в Галичині. Його творчість була тісно пов'язана з нематеріальною культурною спадщиною адже в його виконанні звучали яскраві елементи української нематеріальної культурної спадщини, а саме думи, історичні пісні, козацькі пісні, гайдамацькі пісні, балади, українські народні пісні. Ці музичні духовні скарби переходили від покоління до покоління, від кобзаря до кобзаря ще від XVI ст. коли українські мандрівні кобзарі були прийняті та популярні в палацах польських королів та вельмож. Тож З. Штокалко, як і багато інших виконавців на кобзі та бандурі, став спадкоємцем та продовжувачем стародавніх виконавських кобзарських традицій, які переніс далеко за межі рідної землі у зв'язку із життєвими обставинами. Упродовж закордонного періоду життя він продовжував збирати сольний кобзарський та бандурний репертуар, основу якого було покладено ще в Галичині. Сьогодні нотні фонди відомого бандуриста зберігаються в архіві Альбертського університету і складаються з двох рукописних збірників [4].

На перший погляд може видатися, що пісенний матеріал, зібраний там, є застарілим або занадто простим для сучасного виконавця доби стрімкого розвитку наукових і комп'ютерних технологій через невисокі технічні складності в супроводі. Але, як вважав ще один із подвижників кобзарського мистецтва в діаспорі Г. Китастий: «Передача почуттів стоїть на першому місці, це завжди було головнішим від технічної майстерності чи композиційної складності... А традиційне кобзарство і народна музика більш спрямовані на емоції, ніж на інтелект» [1, с. 9]. Тому аналіз репертуарного збірника З. Штокалка «Кобза» переконує, що і сьогодні автентичний репертуар не втратив своєї актуальності для молодого покоління бандуристів, які тільки починають знайомитися з традиційним кобзарським ремеслом, його духовним світом та репертуаром, а отримав своє друге відродження в контексті Конвенції ЮНЕСКО «Про охорону нематеріальної культурної спадщини».

Крім цього, взявши за основу дослідження Г. Хоткевича та власний практичний досвід З. Штокалко написав в Едмонтоні (Канада) у кінці 50-х – на початку 60-х років «Кобзарський підручник», де виклав свої позиції і бачення щодо проблеми своєрідності автентичної бандури, як елемента НКС, та необхідності її вдосконалити [5].

Висновки. Отже, в підсумку окреслився ряд думок про запровадження комплексної системи щодо охорони, збереження та популяризації елементів НКС в області, а саме: в першу чергу, потрібно досліджувати, фіксувати, писати, публікувати матеріали про елемент(и); проводити відео фіксацію процесів, що стосуються того чи іншого елемента; організовувати експедиції для вивчення та фіксації елемента (музичних творів, пісень) куди залучатимуться науковці, фольклористи, культурологи; розповідати про носіїв елементів НКС (про родини, сім'ї, громади) де підтримуються та зберігаються традиції, виховується та навчається молоде покоління старійшинами, які можуть розповісти про людей носіїв традиції, про їхню участь у процесі вивчення щоб молодь могла задокументувати почуту інформацію; зображати елементи НКС в сувенірній продукції; формувати музеї, кімнати-музеї, експозиції; через розроблені презентації популяризувати НКС на всіх рівнях; усі відповідальні особи зобов'язані виставляти всю інформацію щодо елементів НКС (інформувати) на інтернет ресурсах; започатковувати фестивалі для популяризації та життєздатності того чи іншого елемента; шукати, долучати меценатів, які походять з тієї місцини де побутує НКС, переконуючи їх щоб вони сприяли збереженню елемента, адже будь які кошти допоможуть підтримати (реанімувати) НКС Тернопільщини. Гроші потрібні щоб підтримати носіїв спадщини, для їхнього натхнення передавати знання своїм спадкоємцям; необхідно вводити інформацію про елемент до уроків виховної години чи історії краю, залучати до процесу виявлення, збирання, збереження дітей адже їм прийдеся продовжити цю справу або вони перетворюватимуться на невігласів без роду та племені; інформувати про інші елементи, що побутують на різних територіях краю та України, їхній стан, ступінь збереження щоб привити відповідальність та бажання зберігати та опікуватися власним; видавати міні інформаційні буклети з фото матеріалами на місцях про наявний елемент для просвітницької роботи серед населення про роль та значення спадщини, альбоми, розповіді про майстрів; повинні бути обласні гранти за найкращу стратегію зі збереження та популяризації НКС регіону; нематеріально

культурну спадщину потрібно залучати для її ж пропагування де тільки можливо, і на літературно-мистецькі фестивалі, на театральні та кінофестивалі тощо. Обов'язково налагоджувати контакти з містами побратимами не лише в питаннях економіки, але й в напрямі НКС адже в них є також елементи, що охороняються громадами.

Крім цього, важливим кроком до професіоналізації оприлюднених матеріалів про НКС є їхнє подання на рецензію до фахівця; запровадження каталогу наукових праць, публікацій, згадок у літературі де той чи інший елемент НКС описувався чи досліджувався.

У рамках проекту «НКС Тернопільщини» необхідно проводити наукові, освітні, культурно-просвітницькі заходи, лекції, виставки, семінари, майстер-класи, наприклад на тему: «Народні промисли на Тернопільщині та унікальні осередки їх поширення і популяризації», «Збереження НКС: поширення інформації про значення НКС для розвитку суспільства», «Роль фольклорних, фольклорно-етнографічних колективів у її дослідженні, збереженні, популяризації, відродженні» тощо. До майстер-класів слід долучати студентів вузів де є факультети готельно-ресторанного і туристичного бізнесу. Це значно поповнить та збагатить їхні професійні знання, дозволить їм пропагувати місцеві традиції та застосовувати знання на практиці. Цей практичний бік проекту може стати складовим авторської навчальної дисципліни «Етнічний туризм у Тернопільській обл.» в освітньому процесі.

Як зазначив начальник управління стратегічного планування та розвитку Міністерства культури України Євген Лавро, міністерство має домовленість з офісом GOOGLE щодо створення спеціального порталу, який буде присвячений НКС України. Там будуть розміщувати усю інформацію про українські елементи НКС, а також будуть представлені місцеві реєстри кожної області. Портал може запрацювати в 2019 році. Крім цього, можна подавати матеріали для участі у проекті національного партнерства «Віртуальний музей НКС України».

І останнє. Якщо б ВУЗи з гуманітарними професіями були зацікавлені в дослідженні та популяризації НКС то можна б було на їхній базі створити Центри НКС Тернопільщини, читати авторські курси «НКС Тернопільщини» (додавати усі народності, що проживають на цій території). Як приклад можна навести Мелітопольський університет де вивчають караїмську культуру, болгарську, албанську, культуру чехів, гагаузів, німців, євреїв.

Література

1. Дейчаківський М. Григорій Китастих: погляди на кобзарське мистецтво. *Бандура*. Нью-Йорк. № 61–62. 1997.
2. Елементи нематеріальної культурної спадщини України. *Матеріали семінару «Забезпечення охорони елементів нематеріальної культурної спадщини, наявних на території областей»* // заг. ред. І.В. Френкель [та ін.]; [упор. Телеуця В.В., Снігирьова Л.М.; відп. ред. Ганчарова К.В., Телеуця В.В.]. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2018. 86 с., іл.
3. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини (Париж, 2003). URL: <http://www.unesco.org> (Офіційний сайт ЮНЕСКО).
4. Штокалко З. Кобза. Едмонтон-Київ, 1997.
5. Штокалко З. Кобзарський підручник. Едмонтон-Київ, 1992.

Oksana Vavryk (Ukraine)

THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF THE TERNOPIL REGION (CULTURAL AND ARTISTIC POTENTIAL)

The article describes the steps to the legal basis of historical and cultural research of the intangible cultural heritage of the Ternopil region. The present current status and features of the territorial organization of spiritual and cultural potential of the region Ukraine. The figure of Z. Shtokalka is presented in the context of the intangible cultural heritage of Ternopil region, Berezhany region in particular.

Key words: cultural and spiritual heritage, elements of the ICH of the Ternopil region, intangible cultural heritage, kobzar art, Ukrainian diaspora.

OCBITA

УДК 378(437+7):745/749

Oksana Semianyk (Ukraine)

ART EDUCATION IN THE UKRAINIAN DIASPORA

Based on a comprehensive analysis of reference materials, scientific publications, the article examines the existence of art education in the Ukrainian diaspora. Higher schools that were founded in Ukrainian emigration are named. Identified the main educational institutions that provided art education in the Ukrainian diaspora, including the Ukrainian Plastic Art Studio in Prague and the Art Studio in Philadelphia. Organizational and theoretical and methodological conditions of their origin and development are analyzed.

Keywords: art education; Ukrainian Diaspora; Ukrainian Plastic Art Studio; Philadelphia Art Studio.

Formulation of the problem. For the modern historical and pedagogical sciences, there is a known fact of the existence of Ukrainian educational institutions in the states of mass gathering of Ukrainian emigrants, where the most favorable conditions for their creation and functioning were formed. Recently, these issues have often been raised not only by the historical, pedagogical or philological sciences but also by the representatives of the arts.

Analysis of research. This problem has been most thoroughly addressed in the works of Ukrainian and diaspora scholars G. Karas, V. Kemin, M. Mushynka, S. Narezhny, O. Pelenskaya, A. Trembitsky, O. Fedoruk, O. Dzhus, M. Mudrak, R. Shmagal, and others. At the same time, artistic education in the Ukrainian diaspora in modern studies is fragmented and presented quite schematically, which led to an appeal to this topic.

The purpose of the article is to analyze the general information about the existence of art education in the conditions of emigration, to reveal the organizational and theoretical and methodological foundations of their emergence and functioning.

Presenting the main material. The issues of art education of the Ukrainian diaspora, peculiarities of its formation and development caused the study of social, cultural life, folklore heritage of Ukrainians outside their homeland. It should be noted that the Ukrainian diaspora, while preserving its national identity, successfully continued to develop and multiply the cultural heritage of its nation.

Ukrainians are found in almost every country in the world, but they live compactly and have their communities in Europe, the Middle and the Far East, and in the so-called Eastern Diaspora – former Soviet Union republics, North and South America, Australia and New Zealand... The authors of the guide «Ukrainian Settlements» note that in 1970. Ukrainians were «3.5 million in the Russian Federation, at least 2 million in other USSR republics; approximately 418,000 in Eastern Europe (Poland, Czechoslovakia, Romania, Yugoslavia) and approximately 2,340,000 in the Western world and Australia» [5, p. 35].

At the First World Congress of Ukrainians in Kyiv (1992), it was noted that more than 12 million Ukrainians reside outside our country in 64 countries.

It is not possible to say at this time the exact number of Ukrainians living outside Ukraine, as many of our compatriots have lost their nationality. However, many prominent Ukrainian scholars, writers, and artists have lived and are living on all continents, who not only develop and develop their culture, create many scientific, literary and artistic values, but also have their own secondary and higher education institutions.

The main task of these educational institutions abroad is to educate and train new cadres of intellectual workers who continued to develop Ukrainian science, literature or art abroad. The group of such high schools that were founded in Ukrainian emigration includes the Ukrainian Free University (founded in 1921 in Vienna), the Ukrainian Academy of Economics in Piobrad (founded in 1922 in Czechoslovakia), the Ukrainian High Pedagogical Institute. M. Drahomanov in Prague (1923-33), Ukrainian Scientific Institute in Berlin (founded in 1926 on the initiative of Hetman Paul Skoropadsky), Ukrainian Scientific Institute (founded in 1933 in Warsaw).

As for art education in the Ukrainian diaspora, the founding of the foundations of art education outside our country began even before the First World War. It should be noted that many of our compatriots studied not only in Ukrainian art institutions but also in the academies of Germany, Poland, Austria, and the Czech Republic, where their talent was formed under the influence of the artistic environment of these cultural centers.

Due to the lack of opportunity to realize their ideas, Ukrainian artists with recognized creative potential and artistic and pedagogical experience in western European countries and the USA organized various art organizations and Art schools, which existed periodically or systematically indefinite periods [8, p. 300].

Numerous educational institutions created by Ukrainian immigrants, some researchers testify to the existence of more than forty emigration schools, successfully functioning in the Czech Republic, France, Germany, and the USA. A striking example is the activity of O. Arkhipenko, who in 1912–1914 taught at his School of Arts in Paris, and from 1923 living in the United States, where in 1924 he opened a plastic school in New York, M. Paraschuk, who in the early '20s In the 1940s he settled in Sofia, where he opened an art school and took an active part in the public life of Ukrainian emigration. However, the most prominent art institutions were the Ukrainian Plastic Arts Studio founded in Prague in 1923 and the Philadelphia Art Studio established in 1952.

Thanks to the Ukrainian Society of Plastic Arts, headed by prominent Ukrainian scientist, diplomat and public figure Dmytro Antonovych, and «with the support of the then Czechoslovak government, the Ukrainian Studio of Plastic Arts was established in 1923» [10, p. 126–127]. The studio was the largest and the only Ukrainian higher education institution at the time outside the Ukrainian state with a broad academic curriculum that «cherished Ukrainian art without state borders» [9, p. 210].

D. Antonovich, director, and professor of the USPM, thus defined her purpose and mission: «The studio must satisfy in time the thirst for art science of all young Ukrainian forces abroad, so it cannot be restricted to any areas in art. The art of the Ukrainian people is wider than the unification of certain artistic directions that find expression and place in the broad current of the general Ukrainian artistic progress» [1, p. 10].

Studying at the Ukrainian Studio of Plastic Art lasted for four years and was carried out in the following areas: painting, graphics, sculpture, applied arts and architecture. At the end of their studies, students took exams in theoretical subjects and received a degree of Master of Arts. Every year, 25 to 50 people study at USPM. More than 67 students had a studio in 1925 and at least 16 students in 1933. his situation was due to lack of funds and limited ability to find training facilities. However, thanks to the active work of a highly professional teaching staff, annual exhibitions held in the studio and information on them in the Ukrainian and foreign press, USPM attracted students of different nationalities among them were Czechs, Russians, Belarussians, Armenians, Germans, French, etc., although in the early years the Ukrainians predominated.

USPM had a highly professional teaching staff, diverse in teaching methods and aesthetic preferences. At the invitation of D. Antonovich, Sergei Mako, a graduate of the Julien Academy in Paris, worked as a deputy director of the USPM and a professor of painting, and had extensive pedagogical and administrative experience, because during 1910–1922 he was in charge of his studio in Nice which attracted many students, most of them English and others.

Graphics and applied arts in the studio were taught by Ivan Mozalevsky – a graduate of the Kyiv Art College and St. Petersburg School of the Artists Support Society, a well-known art critic, book illustrator, author of miniatures on ivory as well as the head of the art-engraving department of the State Paper Billet Expedition in 1918–1919. During the years 1926–1928, the Czech artist Edward Karel worked as an instructor in the Department of Graphic Arts of USPM, and from 1929 to 1946 the department was headed by Robert Lisovsky, a graduate of the Academy of Arts in Berlin, works of which belong to the golden fund of Ukrainian art culture [4, p. 13–14].

The sculpture at USPM was taught by Kost Stachoski, who studied at the art academies of Paris, Munich, and Warsaw. The class of architecture was led by Serhiy Tymoshenko, who was also a professor of construction and architecture at the Ukrainian Academy of Economics in Podebrad, and during 1927–1928 was its rector.

The only lecturer who worked at the USPM from the beginning to the end of its existence (29 years) was Ivan Kulets – a bright representative of modern art of the Ukrainian diaspora, a graduate of the Krakow Academy of Arts, professor of painting. It was through his efforts that he managed to save the studio from closing in 1932, turning it into a private Ukrainian academy.

The educational and methodological base was built primarily on foreign literature, but at the same time original Ukrainian models were created, among them the course «General Aesthetics» (1926) by Ivan Mirchuk – a graduate of the University of Vienna, «Abstract of the History of World Art» (1925), «Introduction to Ukrainian» (1937), «Monumenta architecturae Ukraine» (1940) authored by Vladimir Sichinsky – graphic artist, art critic, architect, professor of drawing and perspectives [4, p. 13–14].

Educational work at USPM was conducted in the form of lectures, workshops, and seminars, as well as annual student exhibitions that were open to the public.

In 1924 USPM in its premises, which by this time turned into a salon began its exhibition activities. All five professors of the studio collected some of their work and presented to the public, which was able to see

the individual traits of each master. The special illustrated edition in French and Ukrainian entitled «Contemporary Ukrainian Art. I Group of the Prague Studio. Prague, 1925» was dedicated to this exhibition. This exhibition testified to the Czech and world public the power of the newly established educational institution. The following exhibitions, held in 1926 and 1926, already took part by not only the lecturers of the studio but also the students and were presented at the International Congress of Art Education in Prague. By 1939, there were 13 such exhibitions at the USPM.

However, during the Second World War, and especially after the pro-communist political regime was established in Czechoslovakia, lecturers and student – Ukrainians were forced to emigrate to avoid the repression from the new government. In May 1945, only K. Stakhovsky and I. Kulets remained of the USPM Faculty in Prague. Due to the efforts of the latter, when the new regime liquidated all Ukrainian educational establishments and institutions, their property was destroyed or seized, I. Kulets managed to save USPM from closure. Based on Law No. 130 of October 26, 1945, «On State Care for Education, «the institution was renamed «People's Academy» – the Department of Fine Arts. The training program was left almost unchanged. It was a private school and I. Kulec approved by the Czech Ministry of Education as a director. Even in communist Czechoslovakia, the artist managed to maintain the basic principles of the USPM. However, the death of the great master in March 1952 ceased the activity of a unique Ukrainian art school outside the native land [4, p. 15].

Another reputable Ukrainian art institution outside our country was the Philadelphia Art Studio founded in 1952 on the initiative of the Joint Ukrainian-American Relief Committee (ZUADK) and through the efforts of P. Magik and P. Andrusiv. The studio has existed for 30 years, thanks to highly qualified lecturers, among which, in addition to P. Andrusov, a graduate of the Warsaw Academy of Arts, P. Megik, was Yu. Mukhin, S. Rozhok, V. Semyantsev gave good artistic knowledge to many of its students. Training program – drawing, painting, graphics, modeling, sculpture, ceramics, art history. For seven years, the studio was housed in two rooms allotted to it ZUADK, and since 1961, the studio moved into its own home at 2322 Poplar Street, Philadelphia, PA 19130, USA.

Until 1984, the Studio of Arts was headed by P. Megik, a graduate of the Warsaw Academy of Arts. He was not only as a director but also a professor of the studio, where he taught drawing, history of Ukrainian and world art and modeling. P. Megik, first of all, sought to instill in the listeners Ukrainian spirituality. At the invitation of the director at the Studio, with lecture acted Volodymyr Sichynsky, Professor of Ukrainian Studies at the Ukrainian Technical Institute in New York, was the author of several historical and pedagogical essays, including «the Ukrainian Art Studio in Philadelphia (1958)» [2, p. 74]. The students of the studio had the opportunity to talk with Leonid Molodozhan (Leo Maud), Radoslaw Zuk, Temostokl Virsta (from Bukovina) and others. Art exhibitions were held in the Studio house (until 1980 - 75 different artists with world renown: Mykola Krychevsky, Yakov Hnizdovsky, Galina Mazepa, etc.) and reporting exhibitions of the students of the Studio [1, p. 27]. By 1980, 445 students had passed through the school, including R. Luchakovskaya-Amstrong, X. Zelinskaya, N. Klimovskaya, V. Doroshenko, S. Bernadin, B. Palkvich, V. Zavadovskaya-Rozhok, S. Lada, B. Kondra, I. Berezhnitsky, etc.

Conclusions. To sum up, it should be noted that art education in Ukrainian emigration was represented by a large number of educational institutions in different countries of the world and existed at a fairly high level, ensuring national self-determination and ethnic identification of our compatriots outside Ukraine.

List of references

1. Андрусів П. Петро Мегік. Життя і творчість. *Петро Мегік: Монографія митця і альбом праць*. Філадельфія, 1992. С.21-29.
2. Герегова С. Художник Петро Мегік та його роль у становленні українських мистецьких інституцій за кордоном. *Питання історії України*. 2010. Т. 13. С. 71–76.
3. Група Празької Студії. Прага, 1925. 32 с.
4. Джус О. Професійна підготовка молоді в українській студії пластичного мистецтва у Празі. *Обрії*. 2015. № 1. С. 12–15.
5. Лозинський А. Україна й діаспора – взаємна допомога і захист. *У майбутнє – в ім'я України! Матеріали III Всесвітнього форуму українців 18-20 серпня 2001 року*. К., 2001. С. 35.
6. Мудрак М. Українська Студія пластичного мистецтва у Празі та творчість Івана Кулеця. *Хроніка* 2000. 1999. № 29–30. С. 253–270.
7. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. К.: АТ «Друга рука МП «Фенікс».-С. 526

8. Тимків Б. Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова . Монографія. 2-ге вид., переробл. і доповнене. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2012. 316 с., 584 іл.
9. Трембіцький А. М. Подоляни в еміграційному українському мистецькому середовищі (20–80-ті рр. XX ст.). *Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки*. Вип. 2. С. 208–221.
10. Шмагало Р. Українська Студія Пластичних Мистецтв у Празі і мистецькоосвітній рух української еміграції. UKRAJINSKÉ VÝTVARNÉ UMĚNÍ V MEZIVÁLEČNÉM ČESKOSLOVENSKU (2003: Praha, Česko). 1 vyd. Praha: Narodní knihovna ČR – Slovanská knihovna, 2005. С. 126-153.

Оксана Сем'яник (Україна)

ХУДОЖНЯ ОСВІТА В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРІ

На основі комплексного аналізу довідкових матеріалів, наукових публікацій у статті розглядається питання існування художньої освіти в українській діаспорі. Означено вищі школи, які були засновані в українській еміграції та визначено основні навчальні заклади, які забезпечували здобуття художньої освіти в українській діаспорі серед яких були: Українська студія пластичного мистецтва у Празі та Студія мистецтв у Філадельфії. Аналізуються організаційні та теоретично-методичні умови їх виникнення та розвитку.

Ключові слова: *художня освіта; українська діаспора; Українська студія пластичного мистецтва; Студія мистецтв у Філадельфії.*

ВПРОВАДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНІХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА В ШКОЛАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

У статті розглядається питання вивчення художніх видів мистецтва в школах української діаспори. Зосереджено увагу на взаємозв'язку національних традиційних свят та художньої творчості. Проаналізовано здобутки окремих шкіл української діаспори, де вивчається мистецтво.

Ключові слова: школи української діаспори, мистецтво, національні традиції.

Постановка проблеми: Питання збереження національних традицій було й залишається надзвичайно актуальним. Особливо актуальним воно є по відношенню до українців, які проживають за межами своєї Батьківщини та виховують там своїх дітей. Саме виховання дітей та молоді в релігійному та національному дусі є важливим чинником національної ідентичності. Як засвідчує досвід закордонних українців шкільництво є одним з основних чинників збереження культурної самобутності. Сьогодні воно включає в себе дошкільні заклади, рідні школи, які дають початкову та середню освіту, курси українознавства, позашкільні заклади (освітньо-виховні інститути, літні табори), що діють при громадських організаціях та церквах як приватні установи.

Аналіз досліджень: Ростислав Шмагало виявляє приналежність української мистецької школи до європейської, показує нові контактні зони взаємодії різних культур та напрацьовані методи збереження національної ідентичності в нових умовах розвитку поза Батьківщиною [7]. Юрій Недужко у своїй роботі акцентує на тому, що українська діаспора в другій половині ХХ ст. приділяла значну увагу освітньо-виховній системі молодшого покоління, створивши широку мережу власних шкіл із навчанням українською мовою [5]. У статті Машкової розглянуто процеси становлення і розвитку україномовної освіти в Канаді з кінця ХІХ до початку ХХІ століття. Проаналізовано проблеми організації україномовної професійної педагогічної освіти в періоди росту, диференціації та консолідації української спільноти в Канаді та в умовах полікультурності канадського суспільства [1]. Христина Скрипка розглядає динаміку розвитку українського шкільництва у Великобританії періоду другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Визначає основні здобутки і проблеми організації шкільного навчання в школах українознавства Великобританії [7]. Божук Л. розглядає шкільництво закордонних українців як спосіб ширення українськості [1].

Мета статті: визначити значення національних традицій в процесі вивчення художніх видів мистецтва в школах української діаспори.

Виклад основного матеріалу: За матеріалами Вікіпедії в Австралії налічується 13 українських навчальних закладів, в Австрії 2, в Азейбарджані 2, в Аргентині 13, в Білорусії 2, в Бельгії -5, в Бразилії 19, у Великій Британії – 12, у Вірменії – 3, у Греції – 3, в Грузії - 6, в Данії – 7, в Естонії – 15, в Ірані – 1, в Ірландії – 2, в Іспанії – 10, в Ірландії – 31, в Італії – 31, в Казахстані – 11, в Канаді – 58, в Латвії – 2, в Литві – 3, Молдові – 52, Норвегії – 1, Нідерландах – 1, Німеччині – 16, Об'єднаних арабських еміратах -1, Польщі – 21, Португалії – 17, Румунії – 4, Словаччині – 15, США – 10, Туреччині – 1, Угорщині – 2, Франції – 3, Чехії – 4, Японії – 1.

Найбільша кількість українських навчальних закладів у Канаді. Це пов'язано з найчисельнішою українською діаспорою в Канаді, що налічує нині майже один мільйон осіб і існує понад сто років. Серед них 30 цілоденних українських шкіл та 14 суботніх/недільних, що винаймають приміщення або існують при церковних парафіях в Оттаві, Торонто, Вінніпегу, Саскатуні, Ріджайні, Едмонтоні та інших містах. Українці створили в Канаді свою власну унікальну ідентичність на основі усвідомлення та підтримки самобутньої культури, національності та віросповідання [2].

На сьогодні в українському зарубіжжі існує декілька типів українських шкіл. Міністерство освіти і науки України створило базу даних українознавчих шкіл за кордоном, згрупувавши їх у 5 категорій. Це школи, в яких викладання здійснюється українською мовою; школи, в яких вивчаються українознавчі предмети; загальноосвітні навчальні заклади, в яких вивчається українська мова; навчальні заклади, в яких українська мова вивчається факультативно; недільні та суботні школи, які є найчисленнішими; дитячі дошкільні заклади, що мають україномовні групи.

Мета українських шкіл діаспори: виховувати любов і повагу до української мови; навчати і розвивати усну та писемну українську мову; вивчати українську історію, літературу та сучасні питання в Україні; плекати українські звичаї та традиції; розвивати християнські цінності та розуміння Української Католицької Церкви; давати учням можливість познайомитися з новими друзями в українському довіллі.

Звичайно, що не в кожній українській школі зарубіжжя вивчається мистецтво як предмет, в основному воно викладається у вигляді гуртків та майстер-класів. При Українському Культурному центрі Торонто існує школа ім.Юрія Липи, навчальна програма якої передбачає українську мову і літературу, історію України, культуру, географію, музичний та мистецький гуртки.

При Українсько-Канадській Мистецькій Фундації в Торонто знаходиться мистецька студія «Чарівна палітра» під керівництвом відомої мисткині та педагога Наталії Валенюк, де діти віком від 5 до 16 років ознайомлюються з основами художньої композиції, освоюють різні техніки малювання та розвивають творчу уяву.



Італійські українські школи представлені «Академією мистецтв», м. Венеція (Местре) серед предметів якої є мистецтво (живопис, композиція, історія мистецтва, скульптура, аплікація), поглиблене вивчення українських традицій, народний танець. Ця школа, яка на жаль припинила свою діяльність, креативно підходила до заохочення дітей до мистецтва, проводячи різноманітні майстер-класи з аплікації природними матеріалами, тістопластики, розпису річкових камінців, створення вертепної зірки та інші. В українській суботній школі «Квіти України» в Бергамо діти навчаються народознавству, співів і танців.

В Іспанії відомий український закордонний навчальний заклад «Берегиня» в Мадриді цього року вперше проводить набір дітей на іспано - українські класи малювання. Після закінчення класів учні отримують диплом іспанської Академії малювання. В школі неодноразово проводились Іванною та Наталією Міліянчук майстер класи з виготовлення ляльки-мотанки, листівки до Дня Матері, пряників до Миколая.

Так як українські школи діють в основному на самофінансуванні, то вчителями мистецтва є професійні художники, педагоги які мають відповідну освіту або сестри-монахині.

В Австралії в Мельбурні існує та успішно діє Братська Школа ім. Митрополита Андрея Шептицького в кімнатах під Катедрою св. Петра і Павла де проводяться заняття з образотворчого мистецтва. Теми занять різноманітні – ілюстрації до казок, сюжети до релігійних свят.

В місті Сідней існує Нова українська школа, що винаймає приміщення під навчання у державних середніх школах міста. Педагогічний колектив працює за програмами Української центральної

шкільної ради Австралії. Велику увагу тут приділяється образотворчому та декоративно-прикладному мистецтву.

В Українській суботній школі при Українському товаристві Франкфурта-на-Майні серед предметів, що вивчаються, також знаходимо образотворче мистецтво. Школа користується власними програмами, затвердженими дирекцією школи.



При Українській суботній школі у Відні є гурток народної творчості, що веде Юлія Бабська та гурток малювання, що веде Людмила Рахлін. В рамках гуртка народної творчості відбуваються різноманітні майстер-класи: по писанкарству, по розмальовуванні пряників до свята Миколая, по виготовленню новорічних прикрас з вторинної сировини.

Майже у кожній українській школі Данії, є гурток креативу та малювання а у школі м. Сківе гурток рукоділля.

Висновки. В іншомовному середовищі українська школа відіграє важливу роль в плеканні культурного надбання і народного мистецтва. Вона залучає дітей до різних видів національного мистецтва і фольклору, участі в національних святах, обрядах, культурно-освітніх заходах (конкурсах, художніх виставках, концертах), до творчої діяльності (створення ляльок, малюнків казок) сприяє розвитку особистості та самоідентифікації. Саме художні види мистецтва формують в дитини національну свідомість та любов до національних традицій.

Література

1. Божук Л. Шкільництво закордонних українців як спосіб ширення українськості. URL: <https://drive.google.com/file/d/1ViCjhQqfNcJBgUwjNEzSppztJcyswgT/view>.
2. Кондрашевська Ю. Проблема збереження національної ідентичності української діаспори (на прикладі українців Канади в другій половині XX ст.). URL: [file:///C:/Users/Home/Downloads/97395-205964-1-PB%20\(8\).pdf](file:///C:/Users/Home/Downloads/97395-205964-1-PB%20(8).pdf).
3. Ключковська І., Галько О. Освіта українського зарубіжжя як фактор збереження етнонаціональної ідентичності. URL: <file:///C:/Users/Home/Downloads/701.pdf>.
4. Машкова І. Освітня діяльність української діаспори в Канаді: історико-педагогічний аспект. URL: file:///C:/Users/Home/Downloads/Ukralm_2014_17_68.pdf.
5. Недужко Ю. Освітньо-виховні аспекти діяльності української діаспори країн Заходу в контексті боротьби за державну незалежність України (середина 40-х – 80-ті роки XX ст.). URL: <http://www.history.org.ua/JournALL/xxx/12/26.pdf>.

6. Скрипка Х. Розвиток українського шкільництва у Великобританії (друга половина XX – початок XXI століття). URL: <https://drive.google.com/file/d/1ULdhuN5J4GVfzyQiYtCh4X6byBRZXJas/view>.
7. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції.
URL: <https://drive.google.com/file/d/1Lml34KdD4zDAjVJ1qx6BSrHK9UYt9ol7/view>.



Lidiia Stefanyshyn (Ukraine)

IMPLEMENTATION OF NATIONAL TRADITIONS IN THE PROCESS OF STUDYING OF VARIETY OF ARTISTIC ARTS IN UKRAINIAN DIASPORA SCHOOLS

The article deals with the study of variety of artistic arts in schools of the Ukrainian diaspora. The focus is on the interconnection of national traditional holidays and artistic creativity. Analyzed the achievements of individual Ukrainian diaspora schools where art is studied.

Keywords: *Ukrainian diaspora schools, art, national traditions.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бабій Людмила – директор Івано-Франківської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Івана Франка (м. Івано-Франківськ, Україна)

Ваврик Оксана – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, провідний методист Тернопільського обласного методичного центру народної творчості (м. Тернопіль, Україна)

Веретко Оксана – старший викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Вишневська Світлана – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Климчак Марія – куратор Українського Національного музею Чикаго (м. Чикаго, США)

Маскович Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Опарик Лариса – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Сем'яник Оксана – кандидат історичних наук, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Сеник Меланія – старший викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Смирна Леся – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових і мистецьких зв'язків Національної Академії мистецтв України (м. Київ, Україна)

Стефанишин Лідія – старший викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Тимків Богдан – доктор філософії, професор, завідувач кафедри методики викладання образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

INFORMATION IS ABOUT AUTHORS

- Babiy Lyudmyla* – director of Ivano-Frankivsk regional universal scientific library named after Ivan Franko (Ivano-Frankivsk, Ukraine)
- Klimchak Maria* – Curator of the Ukrainian National Museum (Chicago, USA)
- Maskovych Tetiana* – PhD in Arts, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)
- Oparyk Larysa* – PhD in Arts, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)
- Semianyuk Oksana* – PhD of historical sciences, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)
- Senyk Melania* – senior lecturer, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)
- Smyrna Lesia* – Doctor of Arts, Senior Researcher, Head of International Scientific and Artistic Relations Department of National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv, Ukraine)
- Stefanyshyn Lidiia* – senior lecturer, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)
- Timkiv Bohdan* – PhD, Professor, Head of the Department of Visual Arts, Decorative and Applied Arts, and Design Methods of Teaching, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)
- Vavryk Oksana* – PhD in Arts, Senior Researcher, Leading Methodist of Ternopil Regional Methodical Center of Folk Art (Ternopil, Ukraine)
- Veretko Oksana* – senior lecturer, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)
- Vishnevskaya Svitlana* – PhD in Arts, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

ЗМІСТ

МИСТЕЦТВО

<i>Тимків Б.</i> ШКОЛА САКРАЛЬНОЇ Й УЖИТКОВОЇ ДЕРЕВОРИЗЬБИ МИСТЦІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....	5
<i>Смирна Л.</i> ІНДИВІДУАЛІСТИЧНА ОПТИКА ПРОТОНОНКОНФОРМІЗМУ ТА ЇЇ ФОРМОЛОГІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В КОЛЕКТИВНИХ ЛЕЩАТАХ ХУДОЖНИКІВ «СУВОРОГО СТИЛЮ».....	12
<i>Вишневська С.</i> ТВОРЧІСТЬ СПІВАЧКИ ІРИ МАЛАНЮК: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ...	23
<i>Маскович Т.</i> НАЦІОНАЛЬНІ МОТИВИ МУЗИКИ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ.....	29
<i>Опарик Л.</i> КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ЛЮБКИ КОЛЕССИ.....	34

КУЛЬТУРА

<i>Бабій Л.</i> КНИГОВИДАВНИЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКОЇ ТЕМАТИКИ УКРАЇНЦІВ КАНАДИ І США ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.....	40
<i>Веретко О.</i> ШКОЛА ТРАДИЦІЙНОГО ПИСАНКАРСТВА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ...	46
<i>Сеник М.</i> РОЗВИТОК ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....	52
<i>Климчак М.</i> КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ В ТАБОРАХ ПЕРЕМІЩЕНИХ ОСІБ...	56
<i>Ваврик О.</i> НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ТЕРНОПІЛЬЩИНИ (КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ).....	61

ОСВІТА

<i>Сем'яник О.</i> ХУДОЖНЯ ОСВІТА В УКРАЇНСЬКІЙ ДІАСПОРИ.....	66
<i>Стефанишин Л.</i> ВПРОВАДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ХУДОЖНІХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА В ШКОЛАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....	70
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	74
ЗМІСТ.....	76

CONTENT

ART

Timkiv B. SCHOOL OF SACRAL AND PURPOSE WOODWORKING OF THE ARTS OF THE UKRAINIAN DIASPORA.....	5
Smyrna L. INDIVIDUALISTIC OPTICS OF PROTONONCONFORMISM AND ITS FORM TRANSFORMATIONS IN THE COLLECTIVE APPROACH OF «TOUGH STYLE» ARTISTS	12
Vishnevskya S. CREATIVITY OF THE SINGER IRA MALANIUK: HISTORY AND MODERNITY.....	23
Maskovych T. NATIONAL MUSIC MOTIVES OF ANNA GAVRILETS.....	29
Oparyk L. THE COMMUNICATIVE ASPECT OF THE LUBKA KOLESSA'S PERFORMING STYLE.....	34

CULTURE

Lyudmyla B. THE BOOKPUBLISHING ACTIVITY IN ART DIRECTION BY THE UKRAINIANS IN CANADA AND USA DURING THE FIRST HALF OF THE 20 TH CENTURY.....	40
Veretko O. THE SCHOOL OF TRADITIONAL PYSANKA DECORATION OF UKRAINIAN DIASPORA.....	46
Senyk M. ART TEXTILES ON THE TERRITORY OF THE UKRAINIAN DIASPORA.....	52
Klimchak M. CULTURAL AND ART LIFE IN DP CAMPS.....	56
Vavryk O. THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF THE TERNOPIL REGION (CULTURAL AND ARTISTIC POTENTIAL).....	61

EDUCATION

Semianyk O. ART EDUCATION IN THE UKRAINIAN DIASPORA	66
Stefanyshyn L. IMPLEMENTATION OF NATIONAL TRADITIONS IN THE PROCESS OF STUDYING OF VARIETY OF ARTISTIC ARTS IN UKRAINIAN DIASPORA SCHOOLS...	70
INFORMATION IS ABOUT AUTHORS	74
CONTENT.....	76

..

Наукове видання

МИСТЕЦТВО. КУЛЬТУРА. ОСВІТА

Збірник наукових праць Навчально-наукового Інституту мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя
Стефаника»
Випуск 2

ART. CULTURE. EDUCATION

Almanac of scientific papers of Educational-Scientific Arts Institute
in Vasyl Stefanyk Precarpathian National University
Edition 2

Статті публікуються в авторській редакції

Підготовка до друку – *Віолетта ДУТЧАК*
Дизайн обкладинки – *Ірина ДУНДЯК*

Підп. до друку 20.12. 2019 р. Формат 45х64/8. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк. арк. 9,75

Виготовлювач – друкарня «Фоліант»
м. Івано-Франківськ,
Вул. Старозамкова, 2, тел./факс
(0342) 50-21-65; (багатоканальний)
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ №24