Любов КИЯНОВСЬКА

ФЕНОМЕН ЕКСТРЕМАЛЬНОЇ ЕМІГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Любов Кияновська
Докторка мистецтвознавства,
звідувачка кафедри історії музики,
Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка, Львів

Анотація
Стаття розглядає причини та наслідки еміграції українських митців, на прикладі доль трьох музикантів: Андрія Гнатишина, Степана Спєха і Романа Придаткевича. Введено поняття екстремальної міграції. Стаття намагається простежити творчий розвиток українських митців-емігрантів на чужині й вивести певні закономірності та подібності.
Ключові слова*: екстремальна еміграція, українські композитори, self-made man, національна ідентичність.*

THE PHENOMENON OF EXTREME EMIGRATION OF UKRAINIAN MUSICIANS AFTER THE SECOND WORLD WAR

Liubov Kyianovska
Doctor of Arts,
Head of the Department of Music History,
Mykola Lysenko Lviv State Conservatory, Lviv

Abstract
The article examines the causes and consequences of the emigration of Ukrainian artists, on the example of the fates of three musicians: Andriy Hnatyshyn, Stepan Spekh and Roman Prydatkevych. The concept of extreme migration is introduced. The article tries to trace the creative development of Ukrainian emigrant artists in a foreign country and to identify certain patterns and similarities.
Keywords*: extreme emigration, Ukrainian composers, self-made man, national identity.*

Після Другої світової війни тисячі українців, в тому числі й професійних музикантів, змушені були покинути Батьківщину. Вони мусили розпочати життя в умовах, не завжди сприятливих для самоствердження творчої особистости. Дана стаття є спробою окреслити поведінку і форми творчої активности тих українців, які вимушені були втікати з рідної землі, захищаючи своє життя і родину, без огляду на екзистенційні й професійні умови на новому місці. Враховуючи специфіку такої еміграції, впроваджуємо поняття

екстремальної еміграції, тобто діяльности музикантів у драматичних чи трагічних обставинах, спричинених історичною ситуацією.

Група екстремальних емігрантів була найчисленнішою у середині XX ст. Тоді деякі музиканти та інституції змушені були залишити рідне місто та країну і починати все з чистого листу на чужині, в складних умовах, несприятливих для втілення художніх задумів і планів. І все ж всупереч непереборним перешкодам, митці продовжували свою творчу діяльність. Вони навіть формували нові професійні колективи й інституції, утверджуючи через них національну ідентичність і продовжуючи питому традицію.

Для екстремальної еміграції характерною є інша модель розвитку й репрезентації своєї композиторської або виконавської творчости в нових умовах. Вона суттєво відрізняється від інших груп емігрантів — трудової (необхідність матеріального забезпечення через відсутність належної праці у своїй країні), наукової (пошук оптимального середовища для реалізації наукової гіпотези) тощо. Для того, щоб зрозуміти поведінкові моделі українських митців — екстремальних емігрантів, слід окреслити поведінку людини в надзвичайних ситуаціях. У цьому випадку існує загальне правило, яке психологи називають «шоком майбутнього», коли природні біологічні захисні механізми не можуть задовольнити потреби швидкої адаптації до загрозливих умов реальности. Елвін Тоффлер у своїй книзі «Шок майбутнього» описує стресові обставини, характерні для екстремальних ситуацій: зміна системи цінностей, механізми соціяльного співіснування, посилення поспіху, перевантаження інформацією, погіршення міжособистісних відносин, почуття самотності, страх за долю (свою і близьких) у майбутньому[1]. Але психологи не враховують деяких індивідуальних правил виживання творчих особистостей, які стикаються з труднощами найвищого екзистенційного порядку. Люди, наділені більшою духовною чутливістю, в екстремальних ситуаціях здатні активувати інші механізми поведінки. Крім природних інстинктів, вони орієнтовані на ідеалізовані цінності. Це є відмінністю між поведінкою митців і творчих людей загалом та поведінкою інших соціяльних груп. У цьому випадку вирішальну роль відіграє те, що ідеали молодости, цінності попереднього «нормального» періоду, а також непереборна потреба у творчості є провідною метою у їхньому житті, що долає страх та «шок майбутнього». Щодо цього подаємо афоризм з роману «Алхімік» Паоло Коельо: «Моє серце боїться страждань […] Гіршим від страждання є страх перед ним. Жодне серце не страждало, вирушивши на пошуки мрій, бо кожна мить такого пошуку є миттю зустрічі з Богом і Вічністю»[2]. Ця метафо-

[1] A. Toffler, *Szok przyszłości*. W serii: „Antrospos". Poznań, 1998.

[2] Паоло Коельо. Алхімік. Переклад з португальської Віктора Морозова, с. 23. https://lib.com.ua/uk/book/alkhimik/?page=1-

ра є важливою для розуміння феномену українських екстремальних емігрантів. Йдеться про тих, хто був вимушений покинути Україну за несприятливих обставин (як практично вся третя хвиля повоєнної еміграції та почасти і друга — міжвоєнна). Деякі з них виїхали у відносно стабільному статусі на навчання чи на гастролі, але згодом втратили можливість повернутись, оскільки на Батьківщині їх чекали репресії або фізичне знищення. Детальніших студій вартує роз'яснення психоемоційних чинників, які дозволили талановитим творчим особистостям не втрачати глибинного зв'язку з Батьківщиною, утверджуватись в чужинному середовищі з успіхом і досягати міцного соціяльного становища, вершин професійної кар'єри. У результаті спостережень за численними життєтворчими *story* приходимо до висновку, що для цього необхідні кілька індивідуальних передумов. Найважливішим з них є психоемоційний тип особистости, який для успішного здійснення «життєвого проєкту» повинен включати цілеспрямованість, працьовитість, здатність пристосуватись до нових умов, оптимізм і витривалість. Важливе значення має також екзистенційна й інтелектуальна гнучкість, що дає змогу адаптуватись у сприйнятті системи цінностей інонаціонального культурного оточення. Але для того, щоби залишитись собою і зберегти зв'язок зі своїми національними традиціями, необхідне усвідомлення власних коренів й історичної пам'яти. Ці взаємопов'язані чинники можна представити наступним рядом: *усвідомлення власних ментальних коренів і основи світогляду, сформовані на Батьківщині або в родинному колі на чужині + адаптація і сприйняття системи цінностей інонаціонального культурного оточення + контакти з діяспорним середовищем + вплив обставин, які спонукали до еміграції (особисто чи в родині) + соціяльні і фінансові умови для можливості займатись професійною діяльністю + психоемоційний тип особистости, здатність пристосуватись до нових умов.* Кожен із названих елементів є важливим у тривалому і болісному процесі. Невипадково видатний композитор сучасности Мирослав Скорик вважав, що «композитору важко ввійти в іншу національну традицію. Тому що кожна місцина має свою особливість. Для того, щоб увійти у традицію іншого народу, потрібно з десяток років. Навряд чи це дало б позитивний результат. Навіть маючи таку можливість — я розумів, що моє місце у своїй країні… Я би сказав, що тіні забутих і незабутих предків живуть у композиторі»[3]. Він свідомо відмовився від можливості залишитись на Заході, завжди повертаючись в Україну. Проте не у всіх була така можливість. Особливо в радянські часи дехто був вимушений залишитися на чужині, знаючи, що на Батьківщині його чекали репресії і переслідування.

[3] Мирослав Скорик, композитор: Тіні забутих і незабутих предків живуть у композиторі. https://rozmova.wordpress.com/2018/10/20/myroslav-skoryk-17/.

У цих обставинах більшість митців не припиняла творити, навіть якщо матеріяльні нестатки не дозволяли повністю віддатись професійній діяльності.

Можемо навести сотні прикладів, коли українцям на чужині вдавалося реалізуватися, стати успішними в інонаціональному середовищі, і не втратити зв'язку з духовною Батьківщиною. Саме вони утворюють українські осередки, які плекають національну культуру, і стають її репрезентантами в світовому просторі. Їхні зусилля спрямовані найбільше на те, щоби їх нащадки не втратили відчуття того, «хто вони і чийого роду діти», і щоби в чужинному просторі зберегли ментальні ознаки українства.

Враховуючи музикальну обдарованість і співочу натуру українців, природно, що саме пісня виявлялась важливою передумовою збереження власної ідентичности. Яскравими прикладами слугують життєтворчості композитора і хорового диригента Андрія Гнатишина (1906–1995) у Відні, співака і композитора Степана Спєха (1922–2009) у Мюнхені, скрипаля і композитора Романа Придаткевича (1895–1980) у Мюрреї (США). Зумисне обираю три різні світові суспільно-культурні осередки, як і різні обставини їх виїзду за кордон. При всіх суттєвих відмінностях індивідуального шляху вони демонструють ряд спільних ознак в реляції «український митець — інонаціональне середовище — служіння національній ідеї». Спільною для всіх була і згадана вище неможливість повернутись на Батьківщину. Їх боліло нищення цвіту української інтелігенції комуністичним режимом, але вони були свідомі своєї місії. Народ, до якого вони належали, на своїй землі був бездержавним і позбавленим власної духовної опори: релігійної, історичної, мистецької. Всі вони реалізували ту модель життєтворчости, яку можемо трактувати як яскравий приклад *self-made man*, тобто особистости, що зуміла повноцінно ствердитись у найнесприятливіших суспільно-історичних обставинах, до того ж розкрити свою національну ідентичність в інонаціональному просторі. Розглядаючи спільні ознаки їх діяльности і мистецьких пріоритетів, ми маємо насамперед сягнути до їх походження і обставин формування особистости. Всі троє музикантів походили зі сіл або з містечок. Роман Придаткевич народився в маленькому містечку Живці під Краковом. Незабаром переїхав до Яворова, де його батько Павло, талановитий різьбяр та свідомий громадянин, дістав посаду управителя державної промислової школи, якою опікувався граф Іван Шептицький[4]. Андрій Гнатишин народився в селі Чижиків неподалік Львова в селянській родині[5]. Степан Спєх походив з села

[4] Біографічні дані цит. за: Г. Карась. Придаткевич Роман Павлович // Українська музична енциклопедія. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5. С. 418–420

[5] Біографічні дані цит. за: І. Гамкало. Гнатишин Андрій Ількович // Українська музична енциклопедія. Київ. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 472–473.

Глідно в Надсянні[6]. Ця обставина теж має суттєве значення, яка в контексті світової культури може трактуватись як феномен: дуже багато видатних українських митців походить з селянських родин, що не має аналогів в інших европейських країнах. Тут доречно буде процитувати дещо з монографії про видатного хорового диригента Анатолія Авдієвського, що пояснює унікальність селянства в українському суспільстві: «Він належить до плеяди тих видатних українських митців-мислителів, які вийшли з самої серцевини народу, перейняли його етос, гармонію зі світом, відчуття спорідненості зі своєю землею і людьми, які на ній живуть, від своїх предків-хліборобів, тим самим підтвердивши унікальність української ґенези: зазвичай творча інтелігенція в більшості країн світу формується в освічених колах, чи, принаймні, пов'язаних з міським середовищем. В Україні ж саме селянська верства стала тією колискою, в якій протягом багатьох століть плекались найбільші таланти і провідники нації, поети, вчені, митці: Тарас Шевченко та Іван Франко в цьому сенсі є загальновизнаними прикладами, але й сотні інших, серед них Олександр Мишуга, Борис Гмиря, Василь Симоненко, Кирило Стеценко, Василь Стус, Іван Паторжинський, Іван Труш, Пантелеймон Куліш, та тисячі і тисячі тих, хто […] утворив еліту нації, здобувши ґрунтовну освіту і на її основі розкривши вроджений потужний творчий потенціал»[7]. До цієї ж верстви, яка впродовж багатьох століть давала нашому народові сильних духом, енергійних і талановитих українців, народжених в простих селянських родинах, належали і три герої поданої статті.

Другою, не менш важливою обставиною формування їх світогляду та визначення основних життєвих цінностей були умови їх професійного становлення в царині музики. Найсприятливіше склались обставини навчання музики у Романа Придаткевича: «Гри на скрипці почав навчатись із 5-річного віку. Перші вчителі — Р. Шмідт, М. Кияйн, М. Лісковицький. Закінчив Львівську гімназію (1913), Вищий музичний інститут (1913, клас скрипки А. Должицького, Є. Щедрович-Ганкевич та Є. Перфецького, клас теорії музики і композиції Ф. Колесси й С. Людкевича). Брав уроки гри на скрипці в Музичній академії у Відні (1913–15, клас Ю. Свертки, Р. Гарцера, К. Флеша та О. Шевчика, клас композиції й теорії музики Р. Штерна і Й. Маркса). Паралельно вивчав слов'янську філологію у Віденському університеті. 1922 р. закінчив студії майстерності скрипкової гри в Г. Ґоттесмана (Відень) та Р. Гарцера й К. Флеша (Берлін), там само одночасно — студії композиції у В. Гмайндля»[8].

---

[6] Біографічні дані цит. за: Степан Спєх. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%94%D1%85 _%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD

[7] Л. Кияновська. Таємні письмена душі… Анатолій Авдієвський: шляхами творчості. К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017, с. 24–25.

[8] Г. Карась. Придаткевич… С. 418.

Не менш сприятливо складався шлях до музичної кар'єри у Андрія Гнатишина. Майбутній диригент отримав фундаментальну освіту у Львові: спочатку в Першій академічній гімназії, відтак навчався як теолог у Богословській академії, а як музикант — на педагогічному відділенні Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського, Бориса Кудрика (теорія музики, контрапункт), Галини Левицької (фортепіяно). Після закінчення студій він віддається культурно-просвітницькій праці серед українців Галичини. Про ці роки А. Гнатишин згадує так: «Я ходив від села до села, закладав читальні і хори. В той час я керував хорами в Чижикові, Підсоснові, Миклашові, Запитові, Підберезівцях, Винниках, Зашкові та ін.»[9]. Поворотним пунктом в його житті в 1930 р. став концерт на честь митрополита Андрея Шептицького, в якому виступ хору із Зашкова під орудою А. Гнатишина мав найбільший успіх. «Тоді то й рішилася моя судьба. Великодушний меценат — митрополит закликав мене до своєї палати і пообіцяв стипендію на продовження музичних студій у Відні»[10].

Найбільше труднощів на шляху до здійснення мрії — отримання музичної освіти випало наймолодшому з них, Степанові Спєху. Проте жодні перешкоди не змогли завадити йому потужно реалізувати свій мистецький потенціял. У 1940 р. вісімнадцятирічний хлопець, як і тисячі його краян, потрапляє на примусові роботи до Німеччини. Після Другої світової війни цілеспрямований юнак покидає місце праці і виїжджає до Мюнхена на студії до німецької співачки і піаністки Клер Фрюлінґ-Ґерлах та видатного тенора Ореста Руснака.

Ще одна риса, яка об'єднує усіх трьох мистців — пасіонарність, колосальна вимогливість до себе і потреба сталого професійного удосконалення. Адже кожен з них після фундаментальних студій міг спокійно здійснювати свої творчі плани, оскільки одразу після завершення навчання отримував визнання в обраній царині. Придаткевич дуже успішно концертував як соліст і ансамбліст. Хори під орудою Гнатишина завойовували не лише прихильність широкої публіки, але й схвалення фахівців. Талановитий співак Спєх, володіючи прекрасною вокальною школою, міг би повністю задовольнятись нею і спробувати розвивати власну мистецьку кар'єру в тому середовищі, яке вже добре знав і з яким міг налагодити якнайкращі стосунки. Проте жодному з них цього було недостатньо, то ж вони шукали шляхів і можливостей подальшого професійного зростання. Заради вищої творчої мети кожному з них доводилось жертвувати забезпеченим матеріяльним становищем, можливостями інтегруватися у своєму (як Гнатишин чи Придаткевич)

[9] Данник Т. Диригент і композитор // Диригент і композитор Андрій Гнатишин. Матеріали до біографії. — Відень, 1994. — С. 8.

[10] Там само. С. 9.

чи чужому (як Спєх) середовищі. І тим не менше, Придаткевич, емігрувавши в 1923 р. до США, попри роботу продовжує навчатись у Колумбійському університеті Нью-Йорку, в Музичному інституті Кертіса, та Університеті Міннесоти. Будучи визнаним педагогом і концертуючим скрипалем, він здобув науковий ступінь «Master of Arts» у Рочестерському університеті у віці 58 років, а в 72 роки захистив докторську дисертацію в Українському вільному університеті в Мюнхені. Гнатишин прямував на навчання до Відня в 1931 р., маючи гарантовані умови проживання та підтримку авторитетної особи — Митрополита Шептицького. Тут він навчається в 1931–34 рр. в класі теорії і композиції відомого диригента і композитора проф. Еґона Люстґартена в Новій Віденській консерваторії. Степан Спєх в 1951 р. виїжджає до Нью-Йорку для продовження вокальних студій, а саме в Український музичний інститут Америки, в клас сольного співу Іванни Шмериковської-Прийми та композиції Володимира Грудина. Така цілеспрямованість у професійному самовдосконаленні поєднувалась у всіх трьох митців з багатогранністю і різноплановістю сфер творчої реалізації. Туди неодмінно входила активна громадська позиція і заснування українських музичних культурно-просвітницьких осередків/інституцій, видавнича, редакторська, популяризаторська, організаційна діяльність. Роман Придаткевич був у США засновником «Товариства приятелів української музики» (Нью-Йорк, 1934–38) організатором і скрипалем «Українського тріо», українського струнного квартету (1935–46), Товариства прихильників української музики серед англомовної публіки. Здійснив оркестровку музики до кінофільму «Маруся» й диригував оркестром при його озвучуванні (1938, мистецьке керівництво О. Кошиця, «Українська фільмова корпорація», США). Співзасновник (разом із М. Гайворонським) і директор Української музичної консерваторії у Нью-Йорку (1924–30), де також викладав гру на скрипці. 1937–40 — артист і концертмейстер ряду оркестрів у Нью-Йорку, 1944–45 — концертмейстер і заступник диригента Оперної компанії ім. Ґілберта й Саллівена, професор музичного відділу Державного коледжу в Мюррей (з 1946, шт. Кентукі). Автор численних студій і статей на музичні теми в американській пресі (газета «Свобода» та ін.), автор цікавих літературних спогадів та критичних рецензій з музичного життя. Ще у віці 75 років здійснив тривале концертне турне Європою як скрипаль, зокрема виступив з складною програмою (в першому відділі — сонати Л. ван Бетовена та Ч. Айвза, «Йом Кіпур» Е. Блоха та «Прелюдія і фуга» М. Регера, а в другому — тільки українська музика, п'єси М. Гайворонського, «Варіації» М. Коляди і свої власні твори) у знаменитому залі Товариства друзів музики у Відні.

Андрій Гнатишин зосередився у своїй виконавицько-просвітницькій діяльності на одному колективі — хорі церкви св. Варвари у Відні. Під його керівництвом любительський хор стає одним з вельми реномованих

музичних колективів Відня. Хор виступає в престижних залах міста — зал Товариства друзів музики, у Віденській філармонії, бере участь у престижному фестивалі «Віденські фестини» (Wiener Festwochen). Крім того, Гнатишин не полишає громадської діяльности в українському середовищі, що було особливо цінним у роки воєнного лихоліття та важкі повоєнні роки, коли до Відня прибували численні емігранти, які рятувались від більшовицької влади. Гнатишин бере активну участь у найстарішому товаристві українців Відня «Січ», популяризує українську пісню і професійну музику. Г. Карась слушно зауважує, що «у другій половині століття основним центром культурно-мистецького життя українців у Відні стає церква св. Варвари, її хор на чолі з А. Гнатишиним. Саме він виступає центральною фігурою культуротворчого процесу в повоєнній Австрії, мав великий вплив на формування його і в інших країнах вільного світу»[11]. Його видатні заслуги були високо оцінені не лише національною діяспорою, але й австрійським урядом, що нагородив митця відзнакою «Золотий Хрест Заслуги». А до 80-річчя композитора Папа Римський Іван Павло II нагородив його державною нагородою Ватикану — титулом лицаря-командора Ордену Св. Сильвестра.

Степана Спєха в біографічній ноті у Вікіпедії зазначають як «українського вокаліста, оперного співака, композитора, нотного графіка, громадського діяча, популяризатора української музики за межами України»[12]. Але навіть в такому об'ємному представленні його творчих і професійних здобутків враховано далеко не все, чого він насправді осягнув і що подолав, на шляху до чіткої соціяльної й особистісної позиції. За 8 років життя у США він здійснив низку важливих музичних акцій, записав вокальні програми в музичній редакції радіо WNYC — однієї з найпопулярніших американських радіостанцій, що вже на той час мала мільйони слухачів. Крім того він виступав у реномованій оперній студії Ґунди Мордан в Нью-Йорку, а також на сцені театральної студії Йосипа Гірняка і його дружини Олімпії Добровольської, брав участь у діяльності хору «Думка», яким на той час керував відомий музикант Леонтій Крушельницький, організував концерт на честь свого професора Ореста Руснака. Після повернення до Мюнхена в 1959 р. Степан Спєх тридцять років працював дяком і регентом Української католицької церкви в Мюнхені, співпрацював з камерним хором відомої німецької диригентки Аннемарі Ваґнер, організовував концерти і ювілейні вечори, присвячені знаменним подіям, видавав свої твори, які регулярно звучали на сценах Німеччини і за кордоном. Дбаючи про національно-культурний розвиток наступних поколінь, він підготував «Співаник для молоді».

[11] Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : [монографія]. — Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. — С. 281.

[12] Степан Спєх…

Ці факти свідчать про альтруїстичність мистецьких цілей, які ставили перед собою талановиті музиканти. Вони підпорядковували своє артистичне ego передусім вищій місії — збереженню національної історичної пам'яти через найпотужнішу і ментально найближчу українцям форму — пісню. Влучно сказав про цю місію Роман Придаткевич у своїх спогадах про Михайла Гайворонського: «Нам бракувало Рідного Краю, однак Україну, підставу нашого мистецького розвитку, ми будували у власних серцях і серцях великого числа американсько-українських патріотів»[13].

Ця ж альтруїстичність художніх цілей і усвідомлення національної місії представників екстремальної еміграції обумовила і свідоме самообмеження творчого експерименту у композиторському доробку всіх трьох митців. Надто важливим виявляється особистісне спрямування музиканта — та кінцева мета, на яку сфокусований весь його духовний потенціял і творчий результат. Тут композиторський процес розгортається довкола опозиції: «збереження свого — сприйняття іншого». Згаданий процес диференційований Тетяною Прокопович, яка вирізняє три основні рівні, або «…три естетичні напрями (консервуючий, синтезуючий, трансформуючий) розвитку національної традиції у релігійному мистецтві української діяспори другої половини XX століття»[14].

Під консервуючим напрямом розуміється «модель художньо-творчого акту, яка задовольняє потреби еміграційного середовища в самозбереженні, відокремлюючи його від стильового експерименту, характерного загальнокультурному процесу сучасного світу»; «синтезуючий напрям творчости митців-емігрантів» передбачає «компромісне поєднання національної традиції предків та сучасної художньої культури, у результаті якого відбувається модифікація жанрів вітчизняного релігійного мистецтва»; «трансформуючий напрям творчости митців-емігрантів констатує незворотній процес асиміляції українських емігрантів, неминучий для будь-якої діяспорної культури. Перебуваючи під впливом художньо-естетичних засад сучасного урбанізованого світу, митець-емігрант прагне втілити у своїх творах ідею універсальної, загальнолюдської віри. Відтак, національна церковна традиція втрачає своє первісне змістове навантаження, розгортаючись у площину метаморфоз»[15]. Подана диференціація, простежена авторкою на прикладі релігійної творчости, цілком відповідна і до всіх інших жанрів, позаяк окреслює базову позицію митця. Він послідовно плекає національні цінности, спрямовуючи їх на

[13] Р. Придаткевич. Спомин про Михайла Гайворонського // Календар «Свободи» на звичайний рік 1957. — Нью-Йорк: Видання Українського Народного Союзу, 1957. — С. 91.

[14] Прокопович Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діяспори другої половини XX ст. Автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. мист. Київ, 2002.

[15] Прокопович Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діяспори другої половини XX ст. Автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. мист. Київ, 2002.

формування ідентичностм діяспорного середовища та транслюючи згадану систему художніх цінностей в культурну інфраструктуру країни, в якій вони опинились. Або митець намагається погодити питомі ментальні архетипи з впливами інонаціонального середовища, або ж цілковито переймає традицію «нової Батьківщини» і розчиняється в ній.

Згадані вище чинники проявляють творчий потенціал митця поза межами країни, його вільний вибір своєї ідентичности. Як зауважив видатний український філософ і вчений Анатолій Свідзинський, «з моменту свого народження, а власне, і раніше, (людина — *Л. К.*) підлягає потужному впливові цілком певної культури, в лоні якої йому випала доля народитися. Але, хоч і сформований цим оточенням, кожний індивід у певні періоди свого життя відчуває заданість основних життєвих обставин, визначених соціяльними відносинами та культурними нормами, і слабкість своїх сил для внесення в життя тих змін, які йому видаються бажаними. Він часто відчуває жорсткість соціокультурних настанов як брак особистої свободи. Однак відхід індивіда від культури спричиняється до втрати ним життєвих орієнтирів, створює душевний дискомфорт, заважає йому знайти своє місце в соціумі, надати вищий сенс життєвим завданням»[16]. Це загальне спостереження над природою людської особистости ілюструє вищенаведену тезу про свідомий вибір кожного митця, що опинився на чужині: чи він залишиться на національних засадах і буде пропагувати свою культурну традицію; чи залишить її на маргінесі пам'яти і повністю увійде в новий духовний простір; чи намагатиметься поєднати ці два полюси.

Про те, що і для Придаткевича, і для Гнатишина, і для Спєха вибір творчого меседжу не був простим і однозначний, свідчить наступна рефлексія першого з них: «Мій власний конфлікт між моїми музичними студіями у німців і моїми ідеалами українця-музики дав нашій розмові (з Гайворонським — *прим. авт. Л. К.*) товчок, що забезпечив нас на ціле життя матеріялом для нашого дальшого розвитку»[17]. Кожен з митців мав цілком добре «професійне оснащення» для того, щоби йти шляхом експерименту, думати тільки і виключно про свою творчу самореалізацію і не самообмежуватись у виборі системи виразових засобів і тематики творчости з метою служіння. Але це була їх місія, дуже непростий і нерідко невдячний шлях, з якого вони, однак, ніколи не зійшли.

Якщо спробувати оцінити творчу спадщину Романа Придаткевича, Андрія Гнатишина, Степана Спєха, то їх стиль тяжіє головно до того типу, який Т. Прокопович характеризує як «консервуючий». «Поетикальна несучасність» митців-емігрантів обумовлена багатокомпонентними факторами

[16] Свідзинський А. Самоорганізація і культура. К.: вид-во ім. О. Теліги, 1999. — С. 38.

[17] Р. Придаткевич. Спомин про Михайла Гайворонського... С. 86.

впливу на їх духовну конституцію, насамперед, домінантою світосприйняття українців, орієнтованого на непорушні істини буття («абсолютна правда»), що уособлюються в національних символах… Консервація національної традиції у діяспорі зумовлена реакцією на знищення більшовицьким режимом вітчизняної культури в Україні»[18]. Проте ряд творів таки має ознаки «синтезуючого стилю», особливо камерно-вокальні та камерно-інструментальні жанри. Однак у більших творах — чи то симфонічних, чи то духовних, композитори прагнуть зберегти і продовжити традиції, які вважають питомими для української культури.

Характеризуючи стиль понад 200 композицій Придаткевича, Г. Карась вказує на те, що вона «позначена рисами постромантизму й фольклоризму. Музична мова — романтична, часто пов'язана з українським фольклором, твори — переважно оркестрові і скрипкові. Органічно поєднував українські народні мелодії із засобами тогочасної академічної музики»[19]. Природно, що тематика і образність його творів мають виразно національне спрямування, як перша симфонія «Українське Визволення» (1933–1937), друга симфонія за поемою Т. Шевченка «Тополя» (1940–1945), четверта Симфонія «Про Гетьмана Мазепу» та інші.

Подібну спрямованість має і творчість Андрія Гнатишина. Творча спадщина Андрія Гнатишина налічує понад 250 творів, серед яких дві опери («Олена» за однойменним оповіданням Маркіяна Шашкевича та «Бабусина пригода» за казкою Олександра Олеся), кантати «Рука Івана Дамаскина» (1975), «Хрещення України-Руси» (1980); симфонічні сюїти «Українська сюїта» (1936), «Моє село» (1945), «Українські танці» (1949); увертюра «Прощання Батьківщини» (1948); інструментальна музика для різних складів, хори на вірші українських поетів І. Франка та Т. Шевченка («Садок вишневий коло хати»), обробки народних пісень. З огляду на провідну стезю його творчої діяльности найважливішими стали в доробку Гнатишина хорові, зокрема духовні жанри. В духовних хорах «Царю небесний», «Люди ж мої, люди», «Під Твою милість» чи «Богородице, діво» композитор досягає надзвичайної художньої переконливости. Своєму благодійнику Митрополиту Шептицькому композитор присвятив пісню «На святоюрській горі» на власні слова. Композитор сам наголошував, що його завдання полягає в тому, щоби зберегти скарб українського духовного співу в його первісному вигляді, очистити від зайвих і чужих нашарувань: «Передусім очищено наш літургічний хоровий спів від творів чужих композиторів, як: Нанке, Сарті та інші, а також від типово московських, а присвоєно і використано староукраїнські, тобто київські розспіви Печерської Лаври та галицькі… Хор присвоїв їх, і нині хто

[18] Прокопович Т. Ю. Цит. вид.

[19] Г. Карась Придаткевич… С. 419.

зайде до церкви святої Варвари на Службу Божу, почує літургічні співи, тропарі, прокімени в цьому стилі»[20]. Часто Гнатишин сягає до традиції Бортнянського, здійснює транскрипцію його духовних творів. Таким прикладом є «Ізбави від бід» Бортнянського, до якого сучасний мистець додає партію солюючого сопрано, витриману в романтичному дусі, наближену до улюблених в XIX сторіччі пісень-романсів. Внаслідок цього класицистична ясність музики «українського Моцарта»[21], доповнюється теплими емоційними тонами. Але не лише в транскрипціях творів Бортнянського, а й у власних опусах, як у «Воздайте славу Господеві», Гнатишин намагається відродити манеру духовного концерту кінця XVIII ст., передати пишний і піднесений стиль «золотої доби» української духовної музики[22].

Композиторський доробок Степана Спєха тематично і жанрово різноманітний: він є автором понад 20 хорових опусів та понад 60 камерно-вокальних, Літургії для мішаного хору. О. Німилович та Р. Хрипун представляють повний спектр вокально-хорової тематики композитора: «Серед авторів текстів хорових і вокальних творів С Спєха: Т. Шевченко (солоспів "Мені тринадцятий минало", мелодекламація "Розрита могила"), М. Шашкевич (солоспіви "Чом, козаче молоденький", "Із-за гори", "Дністров'янка", "Думка"), П. Карманський (хор "Спіть, герої, спіть"), Григорій Кривда (хор "Не дає мені спокою"), Микола Палій (хор "Вийшла Марія"), Р. Купчинський (хор "Благословенна зірка ясна", хор і солоспів "На Різдво"), Микола Горішний (солоспів "Гей, приснилось мені"), Василь Щурат (хор "Злинуть воскресні пісні"), Аманда Шефер (солоспів "До Тебе, Боже", хор "Ангел Благовіститель"), Богдан Федчук (хор "Гей ми діти українські"), Леся Українка (мелодекламація "Сім струн", солоспіви "Надія", "Місяць ясненький", "Останні квіти", "Темна хмара"), Віктор Романюк (солоспів "З ласки Божої")»[23]. Аналізуючи тематику вокально-хорової творчости, зазначимо кілька її основних образно-тематичних векторів: рефлексивна лірика, національні героїчні образи, експресивно-драматичні сцени, що підкреслюються розгорненою театральною драматургією.

---

[20] І. Калинець. Зустріч громадянства з композитором Андрієм Гнатишиним. Буклет — Львів: 1990.

[21] Так називали Бортнянського галицькі композитори XIX ст., зокрема Михайло Вербицький, натякаючи на класицистичні риси його стилю.

[22] Відомий український музикознавець Борис Кудрик називав «Золотою добою» української музики духовний концерт XVIII ст. та його творців — Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя у праці «Огляд історії української церковної музики», виданій в 1937 році у Львові, перевиданій там же у 1995 році Інститутом українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.

[23] «Огляд історії української церковної музики», Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. — С. 110.

Що ж до духовної музики, то Степан Спєх виступає в ній вірним продовжувачем традицій «перемишльської школи» — літургійної творчости Михайла Вербицького, Віктора Матюка, Остапа Нижанківського та інших композиторів-священників. На цьому акцентує і сам митець, пояснюючи свої наміри у передмові до другого видання Служби Божої: «У цій новій композиції я старався поєднати старий слов'янський церковний стиль з елементами української народної музики, при чому свідомо уникав надмірних модернізмів… та впливу старогрецького напіву»[24].

Я почала свій аналіз «екстремальної еміграції» з теорії «шоку майбутнього» Тоффлера. У творчих людей цей принцип не працює за будь-яких обставин, тому що не враховує роль їхньої уяви та вміння керуватися ідеалами. Ще потужніше його здатні подолати ті митці, які вирішили зберегти національну самоідентичність, культурну традицію і рівновартість свого місця в цивілізованому світі, яка зумисно була сфальшована і замовчувана за радянського режиму. Багато чинників успішного подолання екстремальних ситуацій митцями пояснює інша теорія «особистісних конструктів» американського психолога Георга Келлі: «Люди змінюють (зовнішні — *прим. авт. Л. К.*) обставини, змінюючи спочатку себе. Вони досягають своїх цілей, і якщо їм це вдається, вони платять за це лише зміною себе, і це одним приносить страждання, а іншим — порятунок»[25]. Ця дефініція пояснює механізми мотивації, шляху і результатів діяльности трьох талановитих українських музикантів на чужині у той драматичний період, коли вони виступали емісарами, послами доброї волі, через репрезентацію своєї національної культури. Нації, яка була позбавлена державности, а окупаційний режим робив все можливе, щоби позбавити її ще й своєї ідентичности, історичної пам'яти і свого голосу в світі.

[24] Степан Спєх. Слово автора до другого видання // Степан Спєх. Божественна Літургія Св. Йоана Золотоустого українською мовою на мішаний хор. Друге видання. — Мюнхен, 2009.

[25] G. A. Kelly, A Brief Introduction to Personal Construct Theory. In: Perspectives in Personal Construct Theory. Ed. Bannister, D. London. Academic Press. 1970. — P. 16.