

Уляна ГРАБ

Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

Доба „МУР-у” та українське еміграційне музикознавство: тенденції та паралелі

Останнім часом в Україні та за кордоном вийшла друком значна кількість видань, присвячених українським літературним здобуткам 40-х років в еміграції. Зокрема, опублікована антологія „мурівської” прози в Україні¹, в Польщі – монографія Лідії Стефанівської *Місія неможлива. МУР і відродження українського літературного життя в таборах для біженців на території Німеччини 1945–1948*² й опублікована *Антологія періоджерел Українського Мистецького Руху 1945–1948*³. З’явилася також низка окремих публікацій поетичних, прозових та літературно-критичних творів, наповнених розлогими науковими коментарями. Очевидно, що мистецька спадщина далекої, важкої, але творчо наснаженої доби Ді-Пі продовжує викликати сталий інтерес як у читача, так і у літературознавців. Продовжується осмислення інтелектуальних дискусій „європеїстів” та „органістів”, які запекло велися з трибун „мурівських” з’їздів і стосувалися вибору шляху, яким має розвиватися надалі українська література на загал і в еміграції зокрема. Літературознавець Віра Агеєва вважає, що „„таборовий” доробок кінця сорокових підсумував півстолітній літературний досвід”, і серед інших здобутків – публікацій текстів, інтерпретацій з позицій сучасників творчого доробку 20-х, спроби узагальнення художніх пошуків, означення стилів і напрямів – найважливішим видається „окреслення канону модерного письменства першої половини ХХ століття”⁴.

¹ *Проза Мистецького Українського Руху: тексти та інтерпретації*, Київ 2013.

² L. Stefanowska, *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945-1948*, Warszawa 2013.

³ Idem, *Mission Impossible*, cz. II, *Antologia tekstów źródłowych*, Warszawa 2014.

⁴ В. Агеєва, *Інтелектуальні дискусії Мистецького Українського Руху* [в:] *Проза Мистецького Українського Руху: тексти та інтерпретації*, Київ 2013, с. 574.

Іншим дуже важливим підсумком цього процесу було витворення нового типу літературної критики. Усвідомлена Шерехом як провідним ідеологом мурівського літературного руху „загроза ідеологізації літературознавства”⁵ привела до обстоювання ним відмови не лише від „наглядово-поліційної, вітчизняної критики двадцятих-тридцятих років” радянського зразка, але й від „галицької, вісниківсько-донцовської”, бо обоє вони були поставлені на службу „вузькопартиїній ідеї”, відтак естетичні проблеми порушувалися щораз менше. До слова, українська історіографія зіткнулася з тою ж дилемою: так, відомий бібліограф та історик Лев Биковський назвав повоєнні 40-і роки добою всеукраїнського великодержавницького світогляду, який, як вважалось, був основою „динамічної потенції українства в усіх ділянках і напрямках його життя”⁶. (Виразне домінування національно-державницького гранд-нарративу у музичному просторі еміграції засвідчує поява 1984 року праці Теодора Терен-Юськівка *Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича* у якій автор прямо проголошує: „тільки національно волелюбні та державницькі задуми в музиці мають саме найбільшу цінність для нас”⁷).

Отож, після Другої світової війни дискусія про стратегію українського культуротворення в еміграції розвивалася у двох напрямках – традиціоналістському та модерністському. „Мурівці” обговорювали переваги національно-органічного і європейського стилю в літературі⁸, художники дискутували про „формалізм” і „реалізм”, в науці традиціоналісти вважали, що наукова праця має бути спрямована на українознавство, а модерністи прагнули наблизити її до західних наукових стандартів і критеріїв. „Немає жадного сумніву, що справа, метод, обов’язок є визначальні, а мистецтво, художні засоби, пошуки досконалости стосовно до першого – підрядним”, – писав Григорій Грабович⁹ про літературні тенденції у 1945–50-х роках, які стали визначальними для українського еміграційного мистецтва в цілому. Предметом цієї статті є спроба поглянути як ця дискусія розгорталася в музичному середовищі „таборової доби” та перших повоєнних десятиліть, а також наскільки неоднозначними були персоналістичні прояви „опозиційної” музикознавчої науки.

Відомо, що під впливом активних об’єднавчих рухів літераторів 25-26 квітня 1946 було створене Об’єднання Українських Музик (ОУМ), тоді ж відбувся I з’їзд, на якому головою ОУМ було обрано Василя Витвицького. У своїй доповіді *Наші завдання* він зосереджується на проблемах професійного

⁵ *Ibidem*, с. 572.

⁶ Л. Биковський, *Україна над океаном*, Франкфурт, 1946, с. 5–6.

⁷ Т. Терен-Юськів, *Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича*, Лондон 1984, с. 3.

⁸ Про складні пошуки шляхів модернізації української літератури 40-х років див.: С. Павличко, *Модернізм у контексті Мистецького Українського Руху* [в:] С. Павличко, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999, с. 281–390.

⁹ Г. Грабович, *Велика література* [в:] „Сучасність”, № 7–8 (303–304), 1986, с. 59.

виконавства, потребі розширення концертного репертуару, говорить про значення фахової музичної критики, необхідність вивчення церковної музики і видання музично-церковних творів, і врешті постулює: „Ідучи від окремих питань до узагальнень, ми шукатимемо в кожній ділянці діяльності ОУМ і його членів **збереження і підкреслення національного характеру нашого музичного життя** (виділення наше – *У. Г.*)”. Оскільки збереження власної ідентичності було головним завданням в умовах вимушеної еміграції, основним засобом для його досягнення стала „меморіалізація мистецького простору”¹⁰ і його ідеологізація. Тому, як слушно зазначає Володимир Пилипович¹¹, серйозної розмови про подальші творчі перспективи в нових умовах на Першому з’їзді ОУМ не відбулося.

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

24 і 25 лютого 1948 року у Мюнхені відбувся II з’їзд ОУМ. Число присутніх музикантів складало 70: 65 дійсних членів (і 5 кандидатів), з них було 5 (!) музикознавців. У своїй доповіді *Світла й тіні нашого музичного життя* Василь Витвицький був вимушений констатувати: „Однією з найбільших тіней, що падали на наше музичне життя, була відсталість від сьогочасних музичних теорій. Нова музика, що давно уже перейшла свою добу ферменту і експериментаторства, є усе ще поза колом зацікавлення наших музик. Це може звучати парадоксально, але є фактом, що нашу письменники розуміють краще мову сучасності, ніж наші музиканти – міжнародною своєю природою мову музики”. Витвицький говорить про відсутність новаторського підходу у творців хорової музики, і симптоматично, що культ народної пісні характеризує як „надзвичайно складну проблему”(!). Отже, усвідомлюючи назрілу потребу випрацювання нових концепцій розвитку української музики в еміграції, ні Витвицький, ні інші музикознавці, як видається, не наважилися таких запропонувати. Тому

¹⁰ Н. Кривада, *Українська діаспора: досвід культуротворення*, Київ 2008, с. 133.

¹¹ *Українська музикознавча думка на початках повоєнної еміграції: Лисько, Витвицький, Рудницький*. Підготовка до друку, вступні есеї, коментарі, примітки В. Пилипович [в:] „Українська музика: науковий часопис”, число 4 (14), Львів 2014, с. 95.

¹² Ю. Шерех, *Я – мене – мені ... (і докруги)*. Спогади. 2. В *Евроні*, Харків 2012, с. 203.

¹³ *Ibidem*, с. 203.

що, як слушно стверджує Наталія Кривда, „для тих, кого діаспорний мистецький загал „визнавав” національними митцями, чітке наслідування принципової соціальності (а радше – політизованості) творчості ставало необхідним, а це обмежувало їх творчі пошуки у частині засобів та стилів”¹⁴. В українському музичному середовищі закорінилася тенденція, що тривалий час переважала у повоєнному діаспорному дискурсі – „зберігання” мистецької спадщини – традицій, цінностей, культ пам’яті, відтворення „батьківської культури”, що привела до канонізації художніх форм і процесів”¹⁵. Як тут не погодитися з дуже слушним спостереженням історика Ярослава Грицака: „Специфіка української інтелігенції – знову ж таки, як і всієї інтелігенції східноєвропейської – полягає в особливій націєтворчій функції інтелектуалів. Це водночас і їхнє благословення, і їхнє прокляття. Благословення, бо дає відчуття особливої, ні з чим незрівнянної героїчної місії. Прокляття, бо накладає на неї такі інтелектуальні обмеження, з яких годі вирватися. Щоби досягнути справжніх інтелектуальних висот, треба подолати силу національного тяжіння”¹⁶.

Музикознавче „ядро” у „таборову добу” складала старша генерація у складі Василя Витвицького, Зиновія Лиська, Андрія Ольховського, покоління, котре, за образним висловом, „живе давно минулим, тобто, находячись фізично на бруксах Нью-Йорку, блукає духом по Хрещатику”¹⁷. До них приєднався і Мирослав Антонович, представник „середнього” музикознавчого покоління, та мистці, для яких музично-критична діяльність була радше громадським обов’язком, ніж фаховою справою. Літературною трибуною для український музикознавців була еміграційна періодика, зокрема, журнал *Арка*, газети *Українська трибуна* (Мюнхен), *Українське слово* (Регенсбург) *Українські вісті* (Штудгарт). Питання, які піднімалися на їх сторінках, потребували нагального практичного вирішення – зокрема, організація музичного життя, проблеми музичної критики і завдання музичної публіцистики, церковна музика і необхідність реформування церковного співу. Проблеми „ширшого zakresu”, що стосувалися програми розвитку музичного мистецтва у еміграційному середовищі, порушувалися вкрай рідко, побіжно, і в рамках публікацій „традиціоналістичного” характеру.

Образну картину музичного життя у таборовому середовищі з гумором описує Антонович в публікації *Українська суспільність і музика*: „Мистці нарікають, що загал українського громадянства присвячує їм і їхньому мистецтву мало уваги. Українське громадянство нарікає на мистців, що вони дають мало цікаві виступи. Критики-музикознавці нарікають на мистців, що вони поступаються забаганкам і невиробленому естетичному смакові ширшої публіки.

¹⁴ Н. Кривда, *op. cit.*, с. 141.

¹⁵ *Ibidem*, с. 133.

¹⁶ Я. Грицак, *Гері з кочергою: всерйоз і по-українськи* [в:] Я. Грицак, *Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад*, Київ 2011, с. 141.

¹⁷ О. Ясь, *Українська зарубіжна історіографія 1945–1991 рр. у світлі рефлексів її репрезентантів* [в:] „Ейдос”, ч. 1, 2005, с. 351.

Мистці-виконавці нарікають на критиків-музикознавців і на музик-композиторів, що вони тільки багато критикують, а мало роблять¹⁸. Зважаючи на такий „фермент”, Антонович розлогіше зупиняється на проблемі організації музичного життя і наголошує на необхідності „розширювати горизонти” музичних потреб еміграційної спільноти. Ці потреби визначала передовсім ідея *національно-патріотична*, звідси перевагу мали традиційні великі жанри, в яких можна було говорити „від імені народу” і для нього, а саме хорова творчість („інвазія „репрезентативних” хорів”, за Ольховським). „Українські хори були тими низовими клітинами, що в них довгий час жила українська музика”, – писав Антонович, відзначаючи, що хори були „не тільки речниками, але й рушіями українського національного пробудження”. З інструментальною музикою у різних її формах була пов’язана проблема не лише її виконання, але й рецепції – ішла мова про „ширші маси громадянства”, на які мусли орієнтуватися виконавці і які визначали музичне коло своїх зацікавлень, від форм і жанрів до репертуару. І які здебільшого не відчували потреби „озброїтися мікроскопом музичного знання і підготовки, щоб зауважити якнайбільше тієї краси, що криється в даному музичному творі”¹⁹, як про це ідеалістично пише Антонович.

У статті *Наше музичне життя* М. Антонович зосереджується на двох ділянках таборового життя – музичні імпрези і музична критика. Якщо музичні імпрези потребували підвищення мистецького рівня виконавства і впорядкування „мистецької лінії концерту” (яким властиві „безстилевість, несистематичність та випадковість репертуару”²⁰), то однією з проблем музичної критики була відсутність власного друкованого органу, створення якого гостро назріло. Такий журнал повинен розглядати „мистецько-музично-музикознавчі справи” через об’єктив серйозної фахової оцінки всіх музичних подій еміграційного життя, у якому „рецензія стає часто полем особистих поррахунків або товариської реклами”²¹. Антонович наголошує на тому, що написання критичних відгуків – справа музикознавців, оскільки „працю критика, по-моєму, можна б порівняти з працею науковця-знавця, педагога та лікаря від музичних справ і все це повинно міститися в одній особі”²². Тему музичної критики в еміграційних умовах розвиває Роман Савицький, який підкреслює її обов’язковий професійний статус, оскільки для самих музикантів – виконавців та композиторів фахова оцінка є „свіжим джерелом нових шукань і досягів”²³. На жаль,

¹⁸ М. Антонович, *Українська суспільність і музика* [в:] „Українська трибуна”, 16 листопада 1947, с. 4.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Idem*, *Наше музичне життя* [в:] „Українська трибуна”, 1 листопада 1946, с. 3.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Р. Савицький, *Не сентименти, а справжні вартості* (Про музичну критику, її завдання і впливи) [в:] „Українська трибуна”, 28 вересня 1947, с. 4.

створення, а радше відновлення журналу *Українська музика* на еміграції має свою непросту історію, яка так і не була реалізованою²⁴.

Ще одна тема, котру порушує Антонович у публікації *Дещо про церковну музику та вади церковно-музичного життя* – музичне оформлення богослужінь і низька якість церковного співу. Виконання в одній літургії творів різних композиторів „тягне за собою неправильну, нестильову інтерпретацію різних церковно-музичних творів”²⁵. Звідси постає потреба розв’язання проблеми фахової освіти і мистецької відповідальності регента церковного хору, і Антонович подає конкретну пропозицію: „адміністрації українських церков обох віровизнань повинні створити якусь своєрідну музичну комісію чи щось подібне, яка б подбала про зібрання, упорядкування і видання відповідних музичних творів і провела контроль по всіх церквах, вказуючи місцевим диригентам на їхні похибки, допомагаючи ці похибки виправити”²⁶. Антонович називає такий захід „потрібним оздоровленням в церковному музичному житті”, який поверне церковній музиці „давній блиск і красу”. Принагідно зазначу, що проблема відповідальності диригента-регента за мистецький рівень музичної складової богослужіння є актуальною і на сьогоднішній день.

Найбільшим „консерватором” у своїх поглядах на вектор розвитку української музики, був Зиновій Лисько. Цю його рису вірно підмітив Роман Савицький-молодший, коли написав: „Часто брав він напрям „проти течії”, та з сміливістю піонера-новатора поширював із друзями-однодумцями вузькі, надто традиційні музичні обрії передвоєнної Галичини, а потім еміграції”²⁷. Стаття З. Лиська *Джезова недуга* – це критика й неприйняття нових музичних форм, які набирали популярності у західному світі, а, ширше – оборона української музики від модерних впливів, які, на думку Лиська, несли загрозу її ідентичності. Цікаво, що Соломія Павличко, на загаль відзначаючи „тенденцію переважання естетства й формалізму над політичними суспільними цілями”²⁸ у журналі „Арка”, характеризує публікацію статті Лиська як „прокол”, який демонструє старі традиції оцінювання „за принципом „здорове-нездорове мистецтво”²⁹.

Розважаючи на питаннями чи джаз „нова музична стихія, що несе з собою і нові норми естетики” чи явище декадансу, яке треба „поборювати, а передусім різко його відокремити від музичного мистецтва”, Лисько категоричний: „Якщо наш національний організм в загальному дійсно здоровий, молодий і житте-

²⁴ Див.: У. Граб, *До історії відновлення журналу „Українська музика” на еміграції* [в:] *Українська музика*, ч. 1, Львів 2011, с. 7–21.

²⁵ М. Антонович, *Дещо про церковну музику та вади церковно-музичного життя* [в:] „Арка”, ч. 5, листопад 1947, с. 32.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Р. Савицький-син, *Зиновій Лисько і його музикознавча діяльність* [в:] „Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії”, т. ССХХVI, Львів 1993, с. 472.

²⁸ С. Павличко, *op. cit.*, с. 319.

²⁹ *Ibidem*, с. 312.

здатний, то скорше чи пізніше він переборе і джезову недугу”³⁰. Він вбачав загрозу для „авторитету традиції” у впливах „інших” музичних форм вислову, і заперечував спроби їх адаптації навіть у найпростіших виявах (напр. обробках народних пісень у джазовій інтерпретації). Тому справедливою видається думка Миколи Сороки про те, що стаття Лиська є унікальним документом, що порушує ряд проблем, серед яких важливими є питання „традиційної та анти-традиційної концептуалізації нації, взаємовідношення модернізму і традиції та ідентичности й еміграції”³¹. З ідеологічних причин, як вважає М. Сорока, „реакція на виклик модерної музики цілком уписувалася в загальнокультурну парадигму негативного сприйняття інших модерних видів мистецтва: літератури, малярства, архітектури”. І не лише сучасних – так, Ю. Шерех гнівно пише про небажання еміграційного середовища, „що живе під знаком перегонів у патріотизмі”³² зрозуміти і гідно оцінити українську літературу 20-х років, твори, які, на його думку, були „не просто нові, а новіші за все, написане потім”³³.

Публікації, пов’язані з естетичними вимірами української музики лише зрідка появлялися на сторінках періодики. Особливе значення різдвяних мотивів для українського мистецтва і питання їх звукової семантики порушує Андрій Ольховський у статті *Дещо про „різдвяне” в музиці*³⁴, проблеми специфіки національного музичного мислення лежать в основі публікацій М. Антоновича *Увага конструктивним елементам в українському мистецтві*³⁵ та Ольховського *До питань творчої проблематики української музики*³⁶. Антонович порушує питання архітектоники в широкому сенсі – як конструктивного, організовуючого фактору, який невластивий психологічній „матриці” українського народу, Ольховський демонструє музикологічну „зрілість” у характеристиці національного музичного мислення як складової „передового мистецтва світу”. Ольховський підкреслює, що у XVIII столітті, коли на Заході творили всесвітньо відомі композитори та виконавці, „на сході можна назвати лише Україну з її Бортнянським, Березовським, Веделем, з її виключно багатоманітним музичним побутом, що широко вживав усе краще, що давав у музиці того часу Захід”³⁷. Ця історична традиція мистецької співдії із Заходом, на думку Ольховського,

³⁰ З. Лисько, *Джезова недуга* [в:] „Арка”, ч. 2 (8), лютий 1948, с. 49–50.

³¹ М. Сорока, *Модерність, еміграція and all that jazz*, <http://krytyka.com/ua/articles/modernist-emigratsiya-and-all-jazz> [жовтень 2010].

³² Ю. Шерех, *Непорослі зернята* [в:] Ю. Шерех, *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*, т. I, Харків 2012, с. 38.

³³ *Ibidem*, с. 35.

³⁴ Є. Оленський (Андрій Ольховський), *Дещо про „різдвяне” в музиці* [в:] „Арка”, ч. I (7), січень 1948, с. 15–16.

³⁵ М. Антонович, *Увага конструктивним елементам в українському мистецтві* [в:] „Українська трибуна”, 20 липня 1947, с. 5.

³⁶ А. Ольховський, *До питань творчої проблематики української музики* [в:] „Науковий збірник УВУ”, Мюнхен 1948, с. 101–106.

³⁷ *Ibidem*, с. 102.

і тепер допоможе Україні виконати її основне завдання – „завдання творчого опанування великими масштабами музичного мислення, що зростало б на ґрунті своєрідного духового обличчя народу”³⁸.

Перспективу подальшого розвитку української музики А. Ольховський вбачає у відході від звичних форм і жанрів, у розвитку вільного, нетрадиційного музичного мислення. Елементи інтелектуалізму покликані урівноважувати чуттєву сторону музичного мистецтва, і аж ніяк не свідчать про формалізм, безмістовний конструктивізм та інші –ізми як прояви творчого занепаду, а навпаки, значно збагачують виразові ресурси. Якщо сенс естетичних пошуків європейських композиторів у тенденції „до порушення тотожних і повторних моментів через втілення незвичних, нежданих, примхливих інтонацій і через розбивання або розсування сталих конструктивних форм”³⁹, то ситуація в українській музиці в цьому напрямі була не оптимістична. „Там, на батьківщині – нашу музику перетворено в прикладний засіб пропаганди, що нічого спільного з мистецтвом не має; безжалісно нищиться все, що бодай малою мірою намагається піднятися над рівнем посередності, – стверджує А. Ольховський у статті *Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики*. – Тут, на еміграції, – не спромоглись ще взятись навіть готувати ґрунт, що встиг уже зарости такими будяками, з якими щось вдіяти – зайва праця. Панує рівень побутового, але у відмінність від „дитирамбічної побутовщини” в краю – тут лунає українська пісня (інвазія „репрезентативних” хорів), що вичерпується, на жаль, десятком назв, які ось уже протягом майже століття складають основний репертуар наших хорів (знову і знову обробка Лисенка, Леонтовича, Стеценка)”⁴⁰.

Ольховський продовжує тему – проблема-потреба нових естетичних запитів української музики – у статті *Балет чи „сценічні симфонії”?* Окреслюючи проблему розширення рамок існуючих музичних жанрів, тенденцію до інтеграції у сучасній музиці як важливий ознаці майбутніх процесів (сучасний балет – сценічна симфонія – новий жанр симфонізму), Ольховський знову наголошує: свобода від ідеологічного диктату з обох боків є запорукою подальшого поступу музичного мистецтва, звільнення його від обтяжуючих „кайданів” ідейних зобов’язань і обмежень. „Бо в граничній свободі творчого „Я”, розкріпаченого від „зовнішніх” приводів свого вияву (сучасна тоталітарна практика „ідейного плянування” мистецтва) і від усього того, що як відстояні навички традиції, затримує втілення „Я” (виділення наше – У. Г.), – сенс творчих шукань сучасності. Саме це один із найкардинальніших принципів естетики, як його маніфестують найвизначніші представники сучасної музики”⁴¹.

³⁸ *Ibidem*, с. 104.

³⁹ Є. Оленський, *Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики* [в:] „Арка”, ч. 2–3, серпень–вересень 1947, с. 18.

⁴⁰ *Ibidem*, с. 20.

⁴¹ Є. Оленський, *Балет чи „сценічні симфонії”?* [в:] „Арка”, ч. 3–4, березень–квітень 1948 року, с. 73.

Симптоматично, що Ольховський поставив в один ряд ідейну запрограмованість як радянського так і еміграційного штибу, які, безперечно, різнилися масштабом, метою і завданнями для її досягнення, але оперували подібними методами. Аналогічними, до прикладу, були вимоги до творів „соцреалістичного” спрямування у повоєнній Польщі: „Мала то бути музика комунікативна, програмна, найкраще вокальна; особливо бажаною була масова пісня. Музика „абсолютна” була за визначенням підозрілою, бо унеможливлювала контроль за її ідеологічним висловом; її „формалізм” був загрозливим і відкидався як відособлений від „справжнього життя людей”, абстрагований від „їх реальних справ і потреб”, як такий, що не виховує „нову людину” і не мобілізує до праці для добра народу”⁴². Чи не вбачаються тут певні паралелі з ідеологічними вимогами до мистецького „продукту” у еміграційному середовищі, переконаному, що мистецтво мусить мати „керівні ідеї”? „Вже те, що взагалі постулюється якийсь позамистецький імператив, якась остаточна мета для мистецтва й літератури, наближує цю програму та теорію літератури до літературної теорії тієї самої держави, того „злого царства” яку всі вважали смертельним ворогом”⁴³, – писав Г. Грабович, характеризуючи таку концепцію як „гуманістично вдоволенний” варіант соцреалізму.

Це була проблема не лише мистецького середовища – так, історик Н. Яковенко стверджує: „По другий бік радянського кордону під гаслами примату національного інтересу існувала не менш заангажована націоналістична історіографія, і одна і друга мали за головну мету виховувати, забуваючи, що для цього є пропаганда, тим часом як завдання науки – безстороння правда, яка партійною не буває”⁴⁴.

Зазначу, що думки Оленьського перегукуються з новими естетичними запитами в малярстві – так, В. Ласовський у рецензії на Осінній салон 1947 року в Парижі писав: „Ідея твору, творчий побуд знаходить свій вислів у малярській оповідній матерії: кольорі і площинній формі, – і в них розснажує найбільшу частину свого емоційного потенціалу. Зацікавлені тематизмом у мистецтві, наші пропагатори неодмінно великого національного стилю формою, суто сучасно-патріотично-боево-історично-виховно-морального і т.д. змістом покинули б лабіринти Осіннього сальону з глибоким розчаруванням”⁴⁵.

Відсутність новаторських ідей в еміграційному музичному середовищі відзначає М. Антонович у своїй публікації *Шляхи нового мистецтва* („*Матіс Маляр*” *Гіндемита*). „Ми не знаємо, на жаль, над чим працюють наші композитори та музикознавці, чи вони включаються в загальні шукання нових форм, чи може

⁴² J. K. DadaK-Kozicka, *Początek powojennej batalii o muzykę w świetle dokumentów z Walnych Zjazdów Związku Kompozytorów Poolskich*, пер. У. Граб [в:] „Polski rocznik muzykologiczny. Na stulecie polskiej muzykologii”, т. IX, Warszawa 2011, с. 188.

⁴³ Гр. Грабович, *op. cit.*, с. 59.

⁴⁴ Н. Яковенко, *До питання про методологію вивчення історії України* [в:] „Генеза”, №. 1(4), Київ 1996, с. 120.

⁴⁵ В. Ласовський, *Листи з Парижу про мистецтво* [в:] „Арка”, ч. 2, лютий 1948 року, с. 52.

ідуть протоптаними шляхами музичної традиції, – пише Антонович. – Однак, приглядаючись до нашого музичного життя, до його проявів, ми не бачимо ані спроби, ані навіть стремління створити щось нове, а бодай щось, що було б виявом шукання нового [...] наше музичне життя не йде з духом часу, не включається в тенденції сучасної доби, а йде по лінії найменшого спротиву втертим, а деколи й „вигертим” уже шляхом „традиційщини”⁴⁶. (Симптоматичною є поява праці Домінування національно-державницького гранд-нарративу викликало

Отож, „таборова” доба не випрацювала нових стратегічних напрямів розвитку української музичної культури. Зрештою, традиціоналізм залишився парадигмою музичного мислення і в повоєнній українській діаспорі, породивши поділ на „національних митців та ненаціональних (лише як українці за походженням) – „митці для діаспори і митці для широкого загалу”⁴⁷. Ця тенденція характерна і для наукового еміграційного простору – так, історик Алла Атаманенко зазначає, що для українських зарубіжних істориків „їхня належність до української національної історіографії визначалася власне національно-державницьким трактуванням проблем української історії”. Водночас вони належали до інших історіографій – американської, французької та ін., однак „при зміні концептуальних засад творів вони переставали бути українськими істориками”⁴⁸

Тому слушною, хоч і дискусійною, видається думка, що на тлі „зростаючого інтелектуального динамізму повоєнної Європи”⁴⁹, за Юрієм Луцьким, послідовний традиціоналізм українських мистців зумовлював їх маргіналізацію в суспільстві або ж на відторгнення від нього⁵⁰. Так, приклад рецепції творчості однієї з найбільш цікавих еміграційних композиторів – Стефанії Туркевич-Лукиjanович виразно засвідчує ту „розділеність”, на яку звертає увагу дослідниця її творчості С. Павлишин: „Вона не увійшла в чуже середовище, бо не закоренилася від дитинства в Англії (як наприклад Кузан у Франції) і не мала підтримки діаспори (як це виступало в Америці), бо ця була в її новій батьківщині занадто малою, слабкою”⁵¹. А між тим творчість Стефанії Туркевич-Лукиjanович вирізняла яскрава новаторська музична мова, яка була „синхронна світовій музиці”, і у цьому, на думку С. Павлишин, вона була „єдина з західноукраїнських композиторів (за винятком початкової творчості Миколи Колесси)”⁵². „Митцем для широкого загалу” був для еміграційного середовища один

⁴⁶ М. Антонович, „Шляхи нового мистецтва („Матіс Маляр” Гіндеміта)” [В:] „Українська трибуна”, 6 квітня 1947, с. 4.

⁴⁷ Н. Кривда, *op. cit.*, с. 141.

⁴⁸ А. Атаманенко. *Українська зарубіжна історіографія: до проблеми образу*, <http://naub.org.ua/?p=471> [30. 06. 2009].

⁴⁹ О. Ясь, *op. cit.*, с. 340.

⁵⁰ Н. Кривда, *Українська діаспора...*, с. 84.

⁵¹ С. Павлишин, *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич – Лісовська – Лукиjanович*, Львів 2004, с. 149.

⁵² *Ibidem*, с. 150.

з найавангардніших українських композиторів Мар'ян Кузан, творчість якого здобула широке визнання у Франції, а в Україні, і на сьогодні мало відома.

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

Однак окреслені в таборних умовах напрямки наукової діяльності, які репрезентують традиціоналізм як естетичні параметри розвитку української музичної культури в еміграції, активно розвивалися. Так, Зиновій Лисько продовжив і довів до блискучого завершення „фольклорний” напрямок наукових досліджень у своїй багатотомовій збірці „Українських народних мелодій”, хоча, як не парадоксально, вважався модерним композитором; Василь Витвицький створив дуже цінну картину музичного та культурно-мистецького життя на еміграції у своїй численній музично-критичній та публіцистичній діяльності; проблеми церковного співу та церковної музики становлять осердя наукової праці Мирослава Антоновича, який з початку 1950-х лише розпочинає свій шлях у „великій” науці та Павла Маценка. Симптоматично, що Андрій Ольховський після еміграції до Америки практично перестав займатися музикознавчою діяльністю – після дослідження *Music under the Soviets. Agony of an Art*, яка була вийшла 1955 року, він зосередився на композиторській праці. Василь Витвицький вважав, що твори Ольховського є „абсолютно цінний вклад у нашу музичну літературу”, і слід „старатися притягти його в коло наших музичних працівників, а старі претензії й непорозуміння відсунути на бік”⁵⁴.

Як згадує його син, „Андрій Васильович поступово перестав спілкуватися з українськими музикантами, яких знав по Львову та по Німеччині. Вони жили в різних містах і штатах, а листуватися з ними українською мовою, якою він писав погано, бо ніколи не вчився в українській школі, було важко”⁵⁵. Однак Павло Маценко, який особисто був з ним знайомий, у листі до Антоновича відзначав, що Ольховський „знав чудово українську мову, про те свідчать його

⁵³ H. G o s k, *Wprowadzenie* [в:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej*, http://images.nexto.pl/upload/sklep/universitas/ebook/narracje_migracyjne-gosk_hanna-universitas/public/narracje_migracyjne-universitas-demo.pdf, пер. У. Г.

⁵⁴ Лист В. Витвицького до М. Антоновича від 12 квітня 1955, Детройт, авторизований машинопис [в:] *Архів М. Антоновича. Листування*, Інститут Літургійних наук УКУ, Львів, 1 арк.

⁵⁵ А. Ольховський, *Нарис історії української музики*, Київ 2003, с. 26.

листи, а також був фахівцем в історії нашої музики”⁵⁶. Видається, що причина була глибшою і знаходилася в площині суперечностей у поглядах на „взірець” діяльності українського музичного діяча в еміграції і її патріотично-виховну місію. Антонович зі свого боку намагався нав’язати контакт з Ольховським, лекції якого він слухав ще під час навчання у Львівській консерваторії. Він повідомляє його про наміри видавати музичний журнал і, що важливо, підкреслює: „Моїм щирим бажанням є покласти журнал на потрібному рівні й прогнати навіть відтіні „регіональності”... тому то мені й так дуже залежить на Вашій співпраці. Говорю Вам це прямо, так як прямими є мої погляди у цьому відношенні”⁵⁷. У наступному листі, через два тижні, Антонович повідомляє про те, що вислав свою статтю та план журналу для узгодження і пропозицій, але на цьому листування обривається (у архіві Антоновича знаходяться обидва листи, що повернулися назад з поміткою „адресатом не отримано”).

Лише на початку 1970-х у листі до Маценка Антонович напише: „Ви згадали про Ольховського. Шкода, що його не вдалося задержати при українській громаді і для української музикології... Думаю, що ту завинила і наша громада, головню ті, що вміють тільки вимагати й давати поради а те й накази як і що треба робити, але в потребі не допоможуть... вимагають від іншого героїзму, самопосягати, особливо, коли з цього можуть самі трохи скористати, аби чужими успіхами закрити своє ліниство чи свою нездарність”⁵⁸.

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

Відкритість до Іншого, індивідуалізм і плюралізм, які становили важливий вимір європейської культури, стали визначальними ознаками його способу мислення і парадигмою подальшої наукової праці. За словами німецького соціолога Ганса Йоаса, базовими культурними цінностями Європи є свобода, „толерована відмінність” і практичний раціоналізм, а також „внутрішній світ”, глибока повага до звичайного життя” і „самоздійснення”⁵⁹. Саме свобода вислову і цінність самоздійснення, яке набула поширення, за Йоасом, у європейському (і північноамериканському) суспільстві з 1960-х років, мали найважливіше значення для наукової і мистецької діяльності нашої еміграції.

Опинившись з 1948 року у Голландії, М. Антонович почувався самотнім і відокремленим від української спільноти, однак отримав можливість глибше

⁵⁶ Лист П. Маценка до М. Антоновича від 5 березня 1973 року, авторизований машинопис, [в:] *Фонд П. Маценка*, Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, 1 арк.

⁵⁷ Лист М. Антоновича до А. Ольховського від 28 січня 1958 року, Утрехт, машинописна копія, [в:] *Архів М. Антоновича. Листування*, Інститут Літургійних наук УКУ, Львів, 1 арк.

⁵⁸ Лист М. Антоновича до П. Маценка від 28 січня 1973 року, Де Меерн, авторизований машинопис [в:] *Фонд П. Маценка*, Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, 1 арк.

⁵⁹ Г. Йоас, *Культурні цінності Європи* [в:] *Культурні цінності Європи*, пер. з нім., Київ 2014, с. 25.

зрозуміти особливості європейської ментальності і трактувати процеси, що відбуваються у музичному середовищі еміграції, зокрема, американської, в значно ширшому контексті. Це була „світоглядна перевага” коштом власної ізоляції, про яку свідчить і українська письменниця Віра Вовк, яка 1949 емігрувала до Бразилії і осіла у Ріо-де-Жанейро. „Моє життя так склалося, що я завжди жила осторонь від української громади, спілкуючись з нею листовно або при коротких відвідинах, що можна вважати благословенням і прокляттям, – пише вона у своїй автобіографії. – Прокляттям, бо природно було б стояти близько біля свого кореня, ссати його атаківістичні соки і до певної міри впливати також на його розвій; благословенням, бо, **живши в чужому середовищі, я мала ширше коло бачення і не могла впасти під вплив якоїсь насуненої ідеології** (виділення наше – У. Г.). На перехресті різних поглядів і важко борючися з обставинами життя, я могла собі вибрати серед них такий світогляд, який найбільше відповідає моїй особі”⁶⁰.

Знайти рівновагу між внутрішньою потребою творити „велику науку про музику” (за аналогією до теорії „великої літератури” Грабовича) та „європейським” стилем мислення, що змінював кут зору на багато явищ, плеканих в еміграційному середовищі (які, за словами Ю. Шереха, підпадали під визначення „провінційності” – ознаки не географічної, але психологічної) було непросто. Частково в силу певного „відчуження”, у зону якого потрапляли ті, хто не був апологетом „месійності” української культури, а вважав її „ще одним обличчям” „чудесного і багатообличного західного світу”, „чудесність” якого полягала насамперед у тому, „що він не корив правду правилу і не жертвував дійсністю програмі”⁶¹. Г. Грабович писав: „Якщо характеризувати це категоріями відкритості культури, плюралізму, толерантності до інакодумців, гнучкості у вартостях і секуляризму, виникає думка, що ті два способи мислення – української еміграції та „Європи” – дійсно далекі один від одного. Тоді, і ще на деякий час, емігранти були в Європі, але не були частиною Європи”⁶². Справедливе твердження щодо „таборової доби”, але в чому проявлялося „висвячення в європейці” (за Ю. Шерехом) у наступне десятиліття, коли більшість українських музикознавців осіли на місці свого нового проживання?

В ширшому сенсі можна поставити питання про *європейскість* української музичної науки, яка розвивалася у діаспорі з кінця 40-х років, і була представлена науковими працями таких музикознавців як Василь Витвицький, Зиновій Лисько, Павло Маценко, Андрій Ольховський, Мирослав Антонович, Омелян Нижанківський, Антін Рудницький, Ігор Соневицький та інші. (Тут постає ще

⁶⁰ В. Вовк, *Біографічна мозаїка Віри Вовк* [в:] В. Вовк, *Маскарада: короткі оповідання*, Київ 2008, с. 34.

⁶¹ Ю. Шерех, *Юрій Шерех (1941-1956) (Матеріали до біографії)* [в:] Юрій Шерех. *Пороги і запоріжжя*. т. I, Харків 2012, с. 23.

⁶² Г. Грабович, *op. cit.*, с. 71–72.

одне важливе, на наш погляд, питання відокремлення власне наукової музикознавчої історіографії від ненаукової, музично-критичної чи громадсько-публіцистичної, якій присвятили свою працю значна кількість еміграційних музичних діячів – виконавців та композиторів).

Спрямувавши свої зусилля на збереження національної культури у тих формах, які були звичними і традиційними для переважної більшості митців, українці активно творили „україністику українців для українців”⁶³. А для повноцінного діалогу зі світом цього було недостатньо. Як слушно зауважив Юзеф Лободовський, „вихід з власного регіону в світ може здійснитися лише під знаком відважного ангажування до інтелектуальних течій, що струшують цим світом, звернення до загальнолюдських проблем у найширших перспективах і нарешті – **ревізії „українізму”, якщо так можна висловитися, у географічному та історичному вимірах, які рішуче виходять поза магічне коло власної дідици** (виділення моє – У.Г.) [...] Залишитися вірним своєму прапору зможе кожен, хто мужній; але щоби крокувати в ногу з історією, треба спромогтися на щось більше, ніж мужність”⁶⁴.

Приклад такої ревізії „українізму” в загальному хорі його апологетиків демонструє ситуація навколо книжки А. Рудницького „Українська музика: історично-критичний огляд”, що вийшла друком в Мюнхені 1963 року. Її поява викликала хвилю обурення і гостру дискусію серед еміграційних музикантів та музикознавців. Безапеляційність його критичних закидів, особливо до творчості галицьких композиторів XIX століття – Вербицького, Лаврівського, оцінка їх творів як „недолугих”, анахронічних, що „утратили для нас всяку вартість”, „непрофесійність”, яку Рудницький закидав усій українській музиці XIX століття, помимо інших контроверсійних думок, викликала шквал гніву і образ. Викривати хибні твердження Рудницького, які, як вважалося, дискредитують українську музичну культуру, стало справою честі. В запалі обстоювання національних цінностей і музичних „символів” обурена громадськість опускала позитивні сторони публікації, до яких належали спроба дати цілісний огляд української музики, включно з творчістю еміграції, і питання музичної естетики, які порушував Рудницький, зокрема національного стилю, і обґрунтування необхідності модерного поступу у композиторській творчості, і введення у науковий обіг нових біографічних фактів з життя еміграційних мистців та ін. Після виходу книжки А. Рудницького у Чикаго був створений Комітет Оборонців Української Культури (!) з метою протесту проти праці Рудницького⁶⁵. Комітет видав збірку під назвою *Українська музика Антона*

⁶³ О. Пахльовська, *Гей, республіка Банана!* [в:] *Ave, Europa! Статті, доповіді, публіцистика (1989-2008)*, Київ 2008, с. 119.

⁶⁴ Ю. Лободовський, *Українська еміграційна література* [в:] *Простір свободи: Україна на шпальтах паризької „Культури”*, Київ 2005, с. 328.

⁶⁵ Г. Карась, *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття*, Івано-Франківськ 2012, с. 734.

Рудницького. *Історико-критичний огляд чи пасквіль?*⁶⁶, що містила дві статті авторства Мирона Федорева (*Шкідлива українська книжка*) та Романа Андрушка (*Аналіза „Творів” А. Рудницького*). Через рік силами З. Лиська, Д. Гординської-Каранович, І. Соневицького, І. Ковалева появилася збірка статей та рецензій *Проблеми музичної історіографії*. Але цікаво інше – всі музикознавці були проінформовані про підготовку цього збірника, але чому своїх рецензій не подали П. Маценко, В. Витвицький та М. Антонович?

Найближче до задекларованих у збірниках позицій стояв П. Маценко – як визнає у листі до Антоновича, „бувають і такі чуда, як ото сталося зі мною, що я написав огляд брошури Федорова й там додав дещо про Рудницького. І признаюсь, що це сталося тільки тому, що А. Р. на правду в ганебний спосіб написав про О. Кошиця і його сучасників”⁶⁷. Аналізуючи причини такої гострої реакції музичної спільноти на книгу Рудницького, Маценко писав: „Все те до купи (ненависть до самих себе, вишукування найгостріших голок, щоб ними колоти противника і др..) говорить про наше нездорове суспільство, про нашу застарілі болі через відчуття меншевартості, до чого додалися болі жахливої прогри в минулу війну, а до того ж посилення й несвідомої недовіри до всього, що є навколо, що живе радісно й повно, що відчуває проміння сонця навіть і в похмурі дні”⁶⁸. Але цікавим є, на наш погляд, сам *вибачливий* тон листа, бо Маценко, якому притаманний крайній радикалізм у висловах, був під враженням від листа Антоновича, у якому останній висловив своє обурення публікаціями М. Федорева та, особливо, О. Бобикевича у газеті „Шлях перемоги”. „А тепер подивіться на наших критиків, – гнівно писав Антонович. – Так захвилювались суб’єктивізмом і саморекламою і гостротою вислову Рудницького, загорілись таким „святим вогнем” справедливості об’єктивності, що в ім’я того об’єктивізму закидають Рудницькому незнання найпримітивніших правил гармонії – як сполучити два акорди-тризвуки. Та це ж нонсенс, абсурд! [...] Отже заспіваймо „Дай нам Боже добрий час” тай повертаймось до „кум-бринь-бринь-бандури” а поза нею ні кроку вперед! [...] І ось ці музикологічні „жаби” скачуть не тільки на Рудницького [...] але і на українську музику взагалі... До того ж вони ще прибирають пози пророків, учителів – чи інквізиторів і намагаються завести в українській громаді свій лад і своє розуміння справ!... І чи не найважливіше та чи не найгірше, намагаються покласти себе на п’єдестал – окужившись кущиком дилетантизму й провінціоналізму (підкреслення автора – У. Г.), привезеного з рідного галицького загумінку і переховуваного ту як святість як реліквії і... як заповідь для грядущих поколінь! Я сам

⁶⁶ *Українська музика Антона Рудницького. Історико-критичний огляд чи пасквіль?*, Видання Комітету Оборонців Української Культури в Чикаго, 1964.

⁶⁷ *Лист П. Маценка до М. Антоновича від 28 грудня 1964 року*, Вінніпег, авторизований машинопис [в:] *Архів М. Антоновича. Листування*, Інститут Літургійних наук УКУ, Львів, арк. 1–2.

⁶⁸ *Ibidem*, арк. 2.

виріс в Галичині і люблю її зі всіми її „слабостями” і на дозвіллі люблюсь її піснями до деяких стрілецьких включно, так як люблюсь отою старенькою, протертою вже вишиваною сорочкою чи рушником, що її мені покійна вже матуся вишила і на дорогу дала, бо вони мені рідні, бо вони нагадують мою молодість, мою блищу Батьківщину... Але це не значить, що мені треба відкидати, обезцінювати чи ненавидіти все інше, що відмінне від тої старенької протертої сорочки чи рушника... судорожно держатись давно минулого ненавидіти не тільки все нове, але й саму ідею нового!”⁶⁹.

Найважливіше, на думку Антоновича, було те, що Рудницький „дивиться на цю (українську – У.Г.) музику „європейськими” очима, а саме це на еміграції, в атмосфері частих перебільшень і перехвалень річ дуже потрібна хоч і не дуже приємна”⁷⁰. Тому він пропонував приготувати спільний збірник статей „Українська музика”, у якому музикознавці могли б доповнити і виправити хибні твердження Рудницького і ця книга „разом з Нарисами Рудницького дала потрібний матеріал для українського читача й української музичної історіографії, не завдаючи при цьому нищівного удару ані Рудницькому ані видавцеві. Та сталося інакше”⁷¹. На жаль, ці критичні міркування Антоновича не прозвучали в публічному просторі, а залишилися лише епістолярним свідченням плюралізму думок в музикознавчому еміграційному середовищі. Хоча Маценко неодноразово у листі підкреслював: „Ваш лист вартий того, щоб його надрукувати у відповідному органі як лист-обмін думками двох осіб з описуваної нагоди, **не подаючи імен** (!) виділення наше – У. Г.) В ньому так багато правди, що годі зупинятись над пунктами. Ви якось схопили почуття людей, які про ту подію мали свою думку, але її ніде не висловили [...] Тому то й пишу, що Ваш лист надається до преси, щоб вилляти холодної води розсудку на гарячі голови наших хоровитих діячів”⁷².

Що ж до В. Витвицького, то свою позицію він висловив у публікації „Книжка про українську музику”, у якій відзначив позитивні сторони праці Рудницького і констатував найбільш важливу її прикмету – спрямованість на потреби і досягнення сучасної музики.

Власне, дискусія про європейськість та протиставлену їй культурну самодостатність не нова в українському інтелектуальному середовищі, а процес складних світоглядних перетворень у музичному середовищі еміграції повинен бути предметом окремого дослідження, оскільки цей процес був тривалим

⁶⁹ Лист М. Антоновича до П. Маценка від 10 грудня 1964, автограф [в:] Фонд П. Маценка, Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, 2 арк.

⁷⁰ Лист М. Антоновича до П. Маценка від 5 серпня 1969 року, авторизований машинопис [в:] Фонд П. Маценка, Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, 1 арк.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Лист П. Маценка до М. Антоновича від 28 грудня 1964 року, Вінніпег, авторизований машинопис [в:] Архів М. Антоновича. Листування, Інститут Літургійних наук УКУ, Львів, арк. 1–2.

і дуже індивідуальним у своїх проявах. Першим кроком до цього мав стати аналіз культуротворчих стратегій в музичному середовищі „таборової доби” та перших повоєнних десятиліть, а також персоналістичних проявів „опозиційного” музикознавства на виклики доби. Важливою методологічною засадою стала давно назріла потреба розглядати музично-мистецькі процеси на еміграції у загальному контексті гуманітарного простору, щоб об’єктивно оцінити їх реальні масштаби і значення, а не перетворювати їх, за Наталією Яковенко, „до землетрусу хутірського значення або кумедної мегаломанії”.

ДЖЕРЕЛА

- Лист В. Витвицького до М. Антоновича від 12 квітня 1955*, Детройт, авторизований машинопис [в:] *Архів М. Антоновича. Листування*, Інститут Літургійних наук УКУ, Львів, 1 арк.
- Лист М. Антоновича до А. Ольховського від 28 січня 1958 року*, Утрехт, машинописна копія [в:] *Ibidem*, 1 арк.
- Лист М. Антоновича до П. Маценка від 10 грудня 1964*, автограф [в:] *Фонд П. Маценка*, Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, 3 арк.
- Лист М. Антоновича до П. Маценка від 28 січня 1973 року*, Де Меерн, авторизований машинопис [в:] *Ibidem*, 1 арк.
- Лист М. Антоновича до П. Маценка від 5 серпня 1969 року*, авторизований машинопис [в:] *Ibidem*, 1 арк.
- Лист М. Антоновича до П. Маценка від 5 серпня 1969 року*, авторизований машинопис [в:] *Ibidem*, 1 арк.
- Лист П. Маценка до М. Антоновича від 28 грудня 1964 року*, Вінніпег, авторизований машинопис [в:] *Архів М. Антоновича. Листування*, Інститут Літургійних наук УКУ, Львів, 2 арк.
- Лист П. Маценка до М. Антоновича від 5 березня 1973 року*, авторизований машинопис [в:] *Фонд П. Маценка*, Архів Осередку Української Культури і Освіти у Вінніпезі, 1 арк.

ЛІТЕРАТУРА

- Агеєва В., *Інтелектуальні дискусії Мистецького Українського Руху* [в:] *Проза Мистецького Українського Руху: тексти та інтерпретації*, упор. С. Шліпченко, Київ 2013.
- Антонович М., *Шляхи нового мистецтва („Матіс Маляр” Гіндеміта)* [в:] „Українська трибуна” (Мюнхен), 6 квітня 1947.
- Антонович М., *Дещо про церковну музику та ваді церковно-музичного життя* [в:] „Арка”, ч. 5, листопад 1947.
- Антонович М., *Наше музичне життя* [в:] „Українська трибуна”, 1 листопада 1946.
- Антонович М., *Увага конструктивним елементам в українському мистецтві* [в:] „Українська трибуна”, 20 липня 1947.

- Антонович М., *Українська суспільність і музика* [в:] „Українська трибуна”, 16 листопада 1947.
- Атаманенко А., *Українська зарубіжна історіографія: до проблеми образу*, <http://naub.org.ua/?p=471> [30. 06. 2009].
- Биковський Л., *Україна над океаном*, Франкфурт, 1946.
- Вовк В., *Біографічна мозаїка Віри Вовк* [в:] В. Вовк, *Маскарада: короткі оповідання*, Київ 2008, с. 3–36.
- Грабович Гр., *Велика література* [в:] „Сучасність”, № 7–8 (303–304), 1986, с. 46–80.
- Грицак Я., *Ігри з кочергою: всерйоз і по-українськи* [в:] Грицак Я., *Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад*, Київ 2011, с. 125–146.
- Йоас Г., *Культурні цінності Європи* [в:] *Культурні цінності Європи*, ред. Ганса Йоаса і Клауса Вігандта, пер. з нім., Київ 2014, с. 7–36.
- Карась Г., *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття*, Івано-Франківськ 2012.
- Кривда Н., *Українська діаспора: досвід культуротворення*, Київ 2008.
- Ласовський В., *Листи з Парижу про мистецтво* [в:] „Арка”, ч. 2, лютий 1948 року.
- Лисько З., *Джезова недуга* [в:] „Арка”, ч. 2 (8), лютий 1948 року.
- Лободовський Ю., *Українська еміграційна література* [в:] *Простір свободи: Україна на шпальтах паризької „Культури”*, Київ 2005, с. 309–329.
- Оленський Є., *Балет чи „сценічні симфонії”?* [в:] „Арка”, ч. 3–4, Березень–квітень 1948 року.
- Оленський Є., *Децо про „різдвяне” в музиці* [в:] „Арка”, ч. I (7), січень 1948 року.
- Оленський Є., *Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики* [в:] „Арка”, ч. 2–3, серпень–вересень 1947. Передрук [в:] „Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського”, вип. 101, Київ 2013, с. 405–411.
- Ольховський А., *До питань творчої проблематики української музики* [в:] „Науковий збірник УВУ”, Мюнхен 1948, с. 101–106.
- Ольховський А., *Нарис історії української музики*, Київ 2003.
- Павличко С., *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ 1999.
- Павлишин С., *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич – Лісовська – Лукіянович*, Львів 2004.
- Пахльовська О., *Гей, республіка Банана!* [в:] *Ave, Europa! Статті, доповіді, публіцистика (1989-2008)*, Київ 2008, с. 113–135.
- Рудницький А., *Українська музика: Історично-критичний огляд*, Мюнхен 1963.
- Савицький Р., *Не сентименти, а справжні вартості (Про музичну критику, її завдання і впливи)* [в:] „Українська трибуна”, 28 вересня 1947.
- Савицький-син Р., *Зіновій Лисько і його музикознавча діяльність* [в:] „Записки НТШ, Праці Музикознавчої комісії”, т. ССХХVI, Львів 1993, с. 471–477.
- Сорока М., *Модернізм, еміграція and all that jazz*, <http://krytyka.com/ua/articles/modernist-emigratsiya-and-all-jazz> жовтень [10.10. 2010].
- Терен-Юсків Т., *Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича*, Лондон 1984.
- Українська музика Антона Рудницького. Історико-критичний огляд чи пасквіль?*, Чікаго 1964.

- Українська музикознавча думка на початках повоєнної еміграції: Лисько, Витвицький, Рудницький, підготовка до друку, вступні есеї, коментарі, примітки В. Пилипович [в:] „Українська музика”, ч. 4 (14), Львів 2014, с. 87–103.
- Шевельов Ю., „Ми” і „ми” (до україномовних читачів моїх) [в:] Ю. Шевельов, Москва, Маросейка. Ми і ми, Київ 2012, с. 15–29.
- Шерех Ю., *Непророслі зернята* [в:] Ю. Шерех, *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*, т. I, Харків 2012, с. 35–42.
- Шерех Ю., *Хвильовий без політики* [в:] Ю. Шерех, *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*, т. I, Харків 2012, с. 43–54.
- Шерех Ю., *Шерех Ю. (1941-1956) (Матеріали до біографії)* [в:] Ю. Шерех, *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології, т. I, Харків 2012.*, с. 5–27.
- Шерех Ю., *Я – мене – мені ... (і довкруги), Спогади, 2, В Європі*, Харків 2012.
- Яковенко Н., *До питання про методологію вивчення історії України* [в:] „Генеза”, № 1(4), Київ 1996, с. 118–123.
- Ясь О., *Українська зарубіжна історіографія 1945-1991 рр. у світлі рефлексів її репрезентантів* [в:] „Ейдос”, вип. 1, Київ 2005, с. 333–357.
- Dadak-Kozicka K., *Początek powojennej batalii o muzykę w świetle dokumentów z Walnych Zjazdów Związku Kompozytorów Polskich* [в:] „Polski rocznik muzykologiczny. Na stulecie polskiej muzykologii”, т. IX, Warszawa 2011, с. 183–215.
- Gosk H., *Wprowadzenie* [в:] *Narracje migracyjne w literaturze polskiej*, pod red. H. Gosk, http://images.nexto.pl/upload/sklep/universitas/ebook/narracje_migracyjne-gosk_hanna-universitas/public/narracje_migracyjne-universitas-demo.pdf, с. 8 [18.06.15].

THE AGE OF MUR (THE ARTISTIC UKRAINIAN MOVEMENT) AND UKRAINIAN EMIGRATIONAL MUSICOLOGY: TRENDS AND PARALLELS

Music and artistic trends within the emigrational environment during the age of concentration camps in the 1940s, and the first few post-war decades in the general context of the emigration classical view, are analyzed. A review of musical publications in emigration allows for ascertaining the problems of that age. It is discovered that traditionalism within the framework of a distinct domination by a national and statist grand-narrative in the musical scope of emigration has become the aesthetic paradigm of music studies' view of development and the strategy of actions for the whole of musical society. It is stated that in the case of personal consideration, the study of music in emigration represents a more complex picture.

Key words: emigrational musicology, traditionalism, concentration camp age, personalism, Myroslaw Antonowycz.