

Виконавські
мистецтва:
традиційне,
сценічне,
масове

Браєн ЧЕРЕВИК
Переклад з англійської Марії ЛЕСІВ

“ЦЕ НАША ЗЕМЛЯ, ЦЕ НАШЕ ПОЛЕ...”: ДВІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКО-КАНАДСЬКІЙ МУЗИЦІ

**Brian Cherwick. “This land is your land...”: Two
Tendencies in Ukrainian-Canadian Music.**

Музика є життєдайною силою української спільноти в західній Канаді. Для українців вона є необхідною складовою соціальних обрядів, а ще більше — засобом втечі від рутини повсякдення. Унікальні звуки українських мелодій допомагають творити простір, який може перемістити слухача в інше місце і час, скажімо, в мальовниче українське село чи сільську ферму в преріях західної Канади. Почути таку музику можна на сімейній кухні, де збирається товариство поспівати і пограти традиційних мелодій на скрипці чи на цимбалах, або в народному домі, де кружляють у танці члени громади під мелодії українських гуртів. У швидкоплинному світі музика є однією з небагатьох ниточок, яка може об'єднати в етнічну спільноту навіть тих, чий зв'язок з українською культурою в повсякденному житті є мінімальним.

Густа сітка українських музичних виконавців тягнеться через широкі прерії західної Канади. В той час, як немає формальних структур, які їх об'єднують, вони нерозривно пов'язані звуками своїх мелодій і тією роллю, яку музика відіграє в житті їх аудиторій. Контексти, в яких виконується українська музика, є різноманітними: від багатотисячних фестивалів під відкритим небом до малих аудиторій троїстих музик в місцевому залі народного дому. Незмінним залишатимуться живі ритми музики і відгук на них.

Музика канадських прерій є унікальним продуктом цього середовища. Вона є однаково регіо-

нальною і етнічною, а музиканти відіграють роль її єдиних музичних “постачальників” незліченим канадським громадам. Ця музика оповідає нам про західноканадську культуру стільки ж, скільки й про українську. А її функція позначника етнічної ідентичності підсилює її вагу і захоплює нові генерації музикантів.

Музична діяльність продовжує масштабно розвиватись серед українців західної Канади. Одна лише інструментальна танцювальна музика відкриває нам великий простір для досліджень. Українці підтримують не лише своїх місцевих самодіяльних музикантів, які грають по вихідних днях, але й цілу систему усталених “зірок” і подій, починаючи з малих громадських танцювальних okazій і весіль та закінчуючи мега-забавами, що організуються на великих хокейних аренах і в різного роду просторих культурних центрах. Хоча музика часто продовжує передаватися усно від покоління до покоління, українські канадці також розвинули цілу індустрію звукозапису, що складається з декількох конкуруючих звукозаписних студій і радіопередач для розкрутки записів. Різні підгрупи представників української громади посприяли розвитку, зокрема тих музичних жанрів, які відповідають їхнім власним смакам: від обрядових пісень і сільської танцювальної музики до нових жанрів. Останні, базуючись на мелодіях старого краю, водночас запозичили багато від урбаністичного танцю, а також від музики стилю свінг, кантрі і рок. Для українців у західній Канаді ці різноманітні компоненти переплелися, створивши новий, однорідний і захоплюючий вид української музики. Метою нашої праці є проінформувати читача про деякі з цих унікальних видів української музики і проілюструвати взаємозв'язок між ними. Розуміння цього феномену вимагає “студіювання спільноти як музичної системи, яка охоплює як музичні артефакти, так і поведінку музичних продюсерів і споживачів” (Nettl 1978, 14).

Спільноти іммігрантів в нових середовищах часто переживають конфлікт між строгим збереженням традицій в такій формі, в якій вони перебували в старому краї, і адаптацією цих традицій до нових контекстів. З часу прибуття українських першопоселенців в 1890-х рр. життя в українських спільнотах західної Канади зазнало значних змін. В результаті зовнішніх впливів деякі елементи традиційної культури зникли, а інші трансформувалися. Цей процес

віддзеркалися і в діяльності інструментальних музичних ансамблів.

З посиленням інтересу до культурної ідентичності канадці українського походження перекомпонують загальну українську культуру, базовану на розмаїтті регіональних традицій. Результатом є синтетична, але унікальна канадська версія української культури, в якій простежується стільки ж творчого потенціалу, скільки демонстрували моделі старого краю, на яких вона базується. Водночас, ця музика відображає теперішній час і актуальні умови життя українців в Канаді.

Інструментальні ансамблі між традицією й інновацією

Музика є складовою частиною більшості календарних обрядів і ритуалів життєвого циклу. Часто музичні форми продовжують існувати і після того, як їхні обрядові функції втрачають свою значимість. В той час, як роль інструментальних ансамблів або оркестрів є провідною для виконання багатьох соціальних обрядів і для розважальних подій, широке розмаїття інших жанрів також є важливим компонентом української музичної арени.

Малі інструментальні ансамблі, які склалися зі скрипки, цимбалів і бубна і були популярні в селах Західної України, послужили прототипом для більшості схожих ансамблів серед українських поселенців в західній Канаді (Maga 1980, Savich 1980). Цей вид інструментації став базою для українських гуртів у західній Канаді аж до 1970-х років.

Коли українці ближче ознайомилися з північноамериканськими музичними стилями, відбулися певні зміни в структурі цих гуртів. Українські музиканти в Канаді під впливом різних стилів популярної музики почали залучати нові інструменти і створювати нові репертуари. Музика, яку виконували ці гурти, все ще, до великої міри, складалася з традиційних мелодій, проте тепер простежувався більший акцент на танцювальних мотивах, аніж на обрядових.

Тяжіння до нової інструментації було підсилене кількома обставинами. По-перше, опановуючи нові інструменти, музиканти могли вирізнятися з-поміж інших, забезпечуючи собі більше пропозицій на виступи. По-друге, використання додаткових інструментів також полегшило синтезування звуків неукраїнської популярної музики. По-третє, виникла необхідність продукувати гучніший звук. Громадські

зібрання ставали масовішими і перемістились з приватних осель в народні доми. Від музичних гуртів потребувався набагато потужніший звук. Підсилення звуку, а також ріст технічних можливостей призвели до вибуху по всій Північній Америці 1930-х рр. популярності акордеону (Greene 1992, 124). Надалі цей інструмент почав активно використовуватися українськими ансамблями. З тої ж причини банджо почало часто замінити цимбали, і саксофон нерідко заступав скрипку (див. Radomsky 1980, 505-506; Zelisko 1980).

Зосередимося на двох найзначніших аспектах змін української музики: її музичного змісту і ролі в розвитку українсько-канадського суспільства.

Музика кантрі як символ української ідентичності в 1960-х роках

Впродовж 1960-х рр. українська громада в Канаді переживала великі зміни. Зокрема, відбувалася трансформація від імміграційного народного спадку, який базувався на культурному комплексі старого краю, до етнічної культури, яка увібрала і елементи старого, і нового світів. Ця культурна зміна збіглася з перетворенням старої української імміграційної колонії в інтегральну частину загального канадського суспільства (Klymasz 1980, 122-23).

Мікрокосм української спільноти в Канаді можна збагнути через музику і діяльність українсько-канадського співочого дуету, званого як "Мікі і Банні" [Mickey and Bunny]. В період з 1964 до 1966 рр. цей дует і їхні партнери, які грали для них музичний супровід "Д-Дрифтерс-5" (D-Drifters-5), виступали з концертами і створювали записи традиційних українських народних пісень, а також запровадили новий вид українського кантрі та західного й українського рок-н-ролу. Щоб зрозуміти значимість цієї музики для українців у 1960-х рр., необхідно коротко оглянути деякі соціальні процеси в українській спільноті Канади того часу.

До цього часу в Канаду прибули три хвилі українських іммігрантів, і тому громада була дуже різноманітною. Поселенці перших хвиль (1891-1914, 1920-1939) досягали пенсійного віку. Їхні діти і внуки залишали сільські околиці в пошуках освіти і роботи в містах. Вони одночасно покидали багато звичаїв і практик їхніх батьків, включно з традиційною музикою, і асимілювалися в домінуючий канадський культурний контекст.

Представники третьої хвилі — післявоєнні іммігранти — також починали інтегруватися в канадське суспільство, проте, будучи політично свідомішими і більш національно-зорієнтованими, вони проявляли більшу зацікавленість у збереженні традицій і наполягали, щоб їхні діти чинили так само (Luciuk 1991, 227). Оскільки ці новоприбульці не мусили вкладати так багато енергії в розбудову шкіл і церков, як це робили іммігранти перших хвиль, вони могли пильніше зосереджуватися на громадській діяльності (Luciuk 1991, 203-204).

Українська мова в канадському середовищі

Багато можна довідатися про українську громаду 1960-х рр., якщо проаналізувати ситуацію збереження української мови. Інформація, отримана з матеріалів канадського перепису 1961 р., показала, що 473 337 канадців заявили про своє українське походження. З цієї групи 361 496, або 64,4% вказали, що українська мова є їхньою рідною. До перепису 1971 р. ці цифри знизилися до 309 860 зі 580 660, або до 48,9%. В 1971 р. лише 132 535 або 22,8 % зазначили українську як мову спілкування вдома. Це було новим запитанням перепису 1971 р., а тому подібна інформація в попередніх переписах відсутня (Darcovych and Yuzuk 1980, 221-239).

Цифри ілюструють, що хоч спілкування українською мовою було важливим показником українськості на початку 1960-х рр., воно стало помітно менш важливим на початку наступної декади. Проте, взаємодія між різними угрупованнями в українській громаді, для яких спілкування українською мовою знаходилося на різних щаблях важливості, в цей час створила умови для найбільш інноваційного розвитку української музики, який коли-небудь був у Канаді.

“Мікі і Банні” та “Д-Дріфтерс-5”

На початку 1960-х рр. подружній співочий дует “Мікі і Банні” виступав з програмою кантрі в клубах по всьому Вінніпегу. Модест Склепович (“Мікі Шепард”) (Modest Sklepowich, “Mickey Sheppard”) був фармацевтом, а його дружина Оріся Іванчук (“Банні Еванс”) (Orysia Ewanchuk, Bunny Evans) — шкільною вчителькою. Склепович грав у ансамблі “Сини золотого Заходу” (Sons of the Golden West) в своєму рідному містечку Етелберт (Ethelbert), в Манітобі, працював дискжоке-

єм на одній із радіостанцій Давфіну (Dauphin) Манітоба, і сформував великий репертуар українських народних пісень, зібраних і відшліфованих музикантами під час виступів на танцювальних okazіях. Мікі і Банні почали записувати свою музику з того часу, коли власник вініпезької студії звукозапису Алекс Грошак (Alex Groshak) почув їхню програму кантрі у виконанні англійською мовою. Грошак запропонував їм записати декілька версій їхньої музики українською. З відкриттям таланту Мікі і Банні, Грошак започаткував нову марку платівок “V-Records”, яка на початках призначалася для українських артистів.

Мікі і Банні потоваришувалися з молодим вініпезьким музичним ансамблем, знаним під назвою “Д-Дріфтерс-5”. До складу гурту входили Давид Романишин (Дейв Роман) (David Romanishyn, Dave Roman), лідер, акордеон і електричний бас; Антон Романишин (Тоні Роман) (Anton Romanishyn, Tony Roman), електрична гітара і бас; Ігор (Йогі) Клос (Igor (Yogi) Klos), скрипка; Михайло (Майк) Клим (Mike Klym), барабани; і Андрій Пахолинський (Ел Теннер) (Andy Pacholinski, Al Tenner), саксофон. Гурт виступав на громадських забавах і грав на українських весіллях у Вінніпегу. Коли М. Склепович запропонував їм ідею всеканадського турне і можливостей запису, “Д-Дріфтерс-5” погодилися бути музичним супроводом для дуету.

Звук

У Мікі і Банні були дві переваги: уміння виконувати традиційні українські пісні та, водночас, вміння талановито відтворювати українською мовою сучасну музику кантрі й хіти рок-н-ролу. Важливо, що Мікі і Банні могли легко переходити з англійської мови на українську в одній і тій самій пісні. Вони з великим успіхом застосовували цю техніку в своїх виконаннях тогочасних популярних пісень кантрі. Нерідко, розпочавши пісню англійською, вони переходили до куплетів, перекладених українською. Однією з найпопулярніших пісень гурту був твір “Це наша земля, це наше поле...”, що є адаптацією знаної американської пісні “This Land Is Your Land” на слова Вуді Гатрі (Woody Guthrie). Спочатку канадський гурт “The Travelers” адаптував цю пісню, замінивши назви американських місць на канадські, а Мікі і Банні, в свою чергу, переклали деякі куплети канад-

ської версії на українську мову. Приспів українською мовою звучав так: “Це наша земля, це наше поле, / Від Галіфаксу до другого моря, / Це наша земля, це наше поле. / Це є наш новий край”. Дует Мікі і Банні дав життя виразу “half напів” (“half” по-англійськи означає “половина”), який став широкоживаним серед українських канадців для опису будь-якої макаронічної манери співу чи розмови (Oryshchuk 1965).

Українські переклади Мікі і Банні були надзвичайно близькими до англійських оригіналів. Дует ретельно дотримувався правил української граматики і синтаксису, одночасно зберігаючи забарвлення англійської версії. Більшість перекладів були здійснені самим дуєтом, часто з допомогою батька Мікі Василя Склеповича.

Мелодії Мікі і Банні були варіацією стилю бакерсфілд (bakersfield) в музиці кантрі. Їхні інструменти включали барабани і електричний бас з участю скрипки й електричної гітари під час перегри. В більшості випадків бас гітара виконувала більш складні мотиви. Це допомагало гуртові змагатися з неукраїнськими ансамблями, які виконували музику кантрі, за концертні аудиторії і час в радіоєфірі.

Стиль співу Мікі і Банні відповідав стилю музики кантрі, яку вони наслідували. Вони обоє найчастіше відтворювали свого роду носову “гугнявість”, переносячи цей стиль співу навіть на свою інтерпретацію українських народних пісень, що стало їхньою особистою торговою маркою. Мікі і Банні часто співали в терції, з додатковими вокальними партіями, виконуваними членами “Д-Дріфтерс-5”.

Хоча Склепович був головною рушійною силою цього ансамблю, належне за унікальність його звуку потрібно віддати “Д-Дріфтерс-5”. Гурт не лише грав супровід, але також виконував українські варіанти сучасних їм хітів рок-н-ролу і розвинув свої унікальні версії українських народних мелодій. Хоча “Д-Дріфтерс-5” були серед перших гуртів, що додавали електронні звуки до української музики (генеровані переважно електричним акордеоном “Cord-o-Vox”), їхні аранжировки та репертуар українських народних пісень і танцювальних мелодій залишилися досить точним аналогом пісень зі старого краю. Їм також вдавалося додавати до свого репертуару переконуючі версії хітів “Бітлз” і інших рок-груп буквально лише невдовзі після того, як пісні ці з’являлися на світ.

Турне

Успіх Мікі і Банні великою мірою був збудований на їхніх постійних публічних виступах серед українських спільнот, особливо в західній Канаді. В 1964 і 1965 рр. вони організували декілька турне по українських поселеннях в Манітобі, Саскачевані й Альберті, виступаючи здебільшого в малих містечках і сільських околицях. Перший тур відбувся в той час, коли ці громади ще були відносно ізольованими одна від одної. Мікі і Банні знайшли тут велику аудиторію, спраглу на розваги.

Гладачі Мікі і Банні отримували найповнішу розважальну програму. “Д-Дріфтерс-5” найчастіше розігрівали публіку кількома польками. Головну “концертну” частину програми найчастіше вели диктори місцевого радіо. Після концерту аудиторію запрошували залишитися на танці під музику “Д-Дріфтерс-5”, в той час як Мікі, користуючись нагодою, проходився серед публіки, продаючи платівки і сувенірні книги.

Виступи Мікі і Банні задумувалися як імітації кантрі і рок-н-рольних шоу. Всі виконавці, окрім барабанщика, грали стоячи. Музиканти могли змінювати позиції на сцені, особливо під час виконання сольних партій. Це доповнювалось різноманітними сценічними ефектами, такими як кольорове освітлення, підвищення для барабанів і спеціальні завіси, чого до цього українські ансамблі не робили.

Записи

Звукозапис був ще одним чинником, що працював на популярність Мікі і Банні. Між 1964 і 1966 рр. вони записали два альбоми перекладів кантрі і західних хітів, один альбом перекладів англійської сакральної музики, два альбоми різдвяних колядок (один — традиційних українських колядок, а другий — перекладених англійських), і один альбом “Симуляції Живого Виступу”. В цей самий час “Д-Дріфтерс-5” записали два альбоми українських народних пісень, один — українських танцювальних мелодій, і ще один — “Бітлз” та інших рок хітів, перекладених на українську мову. Ці записи були створені в студії, розташованій в підвалі дому М. Склеповича.

Оскільки “V-Records” є малим сімейним бізнесом, важко отримати точні дані щодо кількості проданих платівок з кожного альбому Мікі і Банні. Проте є інформація, яка свідчить, що їхні альбоми продавалися десятками тисяч (Klymasz 1980, 94).

На базі цього успіху в Західній Канаді розвинулася велика індустрія українського звукозапису. Каталог "V-Records" зріс до понад 150 одиниць, а такі конкуруючі фірми як "Heritage", "Galaxy", "U. K.", "Sunshine" and "Baba's Records", всі почали видавати альбоми західноканадських українських артистів (Fredriksen 1985, 227-298).

Властиві ідеї

Музика, створена трупю Мікі і Банні між 1964 і 1966 рр., віддзеркалює життя української спільноти в Канаді на той час. Незмінне виконання великого корпусу українських народних пісень і популярних перекладених з англійської композицій підкреслювало важливість для виконавців української мови, яка зберігала свою значимість у громаді. Водночас, залучення нового репертуару і нових виконавських технік було відгуком на зміни всередині громади. Інтеграція українських слів в північноамериканські музичні стилі збігалася з інтеграцією українського населення в північноамериканське суспільство.

Як ми вже зазначили, до кінця 1960-х рр. спілкування українською мовою послаблювалося серед канадців українського походження. Кінець цієї декади також відзначився спадом зацікавленості до видів музики, яку виконували Мікі і Банні. Проте, за період своєї популярності гурт Мікі і Банні допоміг провести міст між тими, хто говорив українською мовою і тими, хто не говорив. На їхніх живих концертах старші члени громади, які хотіли чути пісні Старого Краю, і їхні внуки, які надавали перевагу "Бітлз", могли бути задоволеними водночас. Однією з цілей гурту було популяризування української мови серед молодшої генерації (Brown 1965). Цю ініціативу особливо цінували ті, хто хотіли, аби їхні діти говорили українською мовою (Oryshchuk 1965).

Музика Мікі і Банні також допомогла об'єднати українців різних хвиль імміграції. В той час, як іммігранти третьої хвилі проявляли глибокий пошанівок до народного мистецтва, вони також хотіли ознайомити свої молодші покоління з класичною культурою (Subtelny 1991, 228). Це часто створювало напругу, коли порівнювали легші форми розваги, яким надавали перевагу перші дві хвилі іммігрантів (див. Rohorecky 1984, 130). Члени трупи Мікі і Банні були нащадками двох перших хвиль. Проте, зі своїми виступами на національному телебаченні (Brown 1965) і стату-

сом "зірок" звукозапису (Klymasz 1980, 92), вони створили образ, до якого тяжіла уся українська спільнота.

Успіх Мікі і Банні допоміг започаткувати нову тенденцію в діяльності інших музичних гуртів, особливо в галузі звукозапису. Проте, цей успіх з часом мав і негативний ефект. Там, де спів народних пісень був свого часу динамічним компонентом української культури, поява якісно записаних комерційних платівок перетворила аудиторію з активного учасника на пасивного глядача/слухача (Klymasz 1980, 92).

Інша важлива тенденція в українсько-канадській музиці вийшла з ізольованої української громади в Монреалі, провінція Квебек.

Український Монреаль в 1970-х роках

Як етнічна громада українці Монреалу були змушені виживати в умовах, які дещо відрізнялися від ситуацій в інших частинах Канади. Українці в Західній Канаді стали помітною і поцінованою частиною канадського суспільства, на що вплинула масовість і час їхнього поселення (до того ж в однорідних блоках), а також їхня активна участь у розвитку сільськогосподарської системи прерій. Українці в урбаністичних центрах, особливо Торонто, також мали силу завдяки своїй чисельності. Щодо українців Монреаля, то відносно мала громада (приблизно 19 000 в 1981 р.) і її позиція в контексті надзвичайно вібруючої франкомовної культури змусили їх розвивати нові культурні моделі для того, щоб проявити себе в цьому контексті (Bertiaume-Zavada 1994, 176-180; Myhul and Issacs 1980, 226; Kelebay 1980).

В 1970-х рр. українське культурне обличчя Монреалу було представлене решті Північної Америки значною мірою через музичну діяльність. Громадські урочистості зосереджувалися на вшануванні річниць історичних подій і постатей, релігійних святах, виконанні сезонних обрядів, з весіллями і забавами, де найчастіше можна було почути інструментальну танцювальну музику. Природа цієї танцювальної музики була унікальною.

Кожна хвиля української імміграції до Канади транспортувала ту версію української культури, яка була характерною в тому європейському контексті, який вони покидали. Українці ранніх хвиль імміграції привезли зі собою акустичну струнну музику, оскільки вона була домінуючою в час пере-

селення з сіл Західної України. Третя хвиля імміграції (багато представників якої, власне, оселилися в Монреалі) прибула з іншого середовища. Їхня музична культура була вже значно більш космополітичною. Транспорт, засоби масової інформації, не кажучи вже про масові переселення в результаті війни, дали можливість ознайомлення з численними культурними жанрами. Відповідно, смаки цієї групи людей на час їхнього прибуття до Канади відрізнялися від уподобань представників попередніх хвиль. У поєднанні з елементами урбаністичної французької культури, яка їх оточувала, українці Монреаля створили музичний гібрид, яких охоплював не лише традиційні польки і вальси, але й також пристрасть до особливо популярних латинських танцювальних ритмів, таких як танго, румба і фокстрот. Музичні гурти, які виконували цей тип гібридної музики, були популярними серед українців з часу їхнього прибуття в пізніх 1940-х і аж до кінця 1960-х рр. (Bertiaume-Zavada 1994, 201-202)¹.

Другим чинником, який вплинув на музичні гурти 1970-х рр., була потреба зберегти українську культуру, а також і українську мову як вагому її частину. Українці Монреаля створили мережу недільних шкіл для навчання української мови і культури, а також декілька літніх таборів, де впроваджувалися інтенсивні освітні програми (схожі структури створювалися в інших частинах Канади також). Потрібно відзначити, що у Квебеку етнічні меншини зберігають свою рідну мову до більшої міри, ніж в решті частини Канади (Bourhis 1994, 327; Myhul and Issacs 1980, 227). В той час, як українці в інших провінціях Канади переживали деяке послаблення у спілкуванні українською мовою, ця мова значно активніше вживалася в Квебеку.

Однією із стратегій заохочення спілкуватися українською була її популяризація через музику. Тому школи і табори присвячували чимало часу вивченню українських народних і популярних пісень. Хори також були важливим компонентом громади (Bertiaume-Zavada 1994, 190). Цей корпус пісень і хорове середовище, в якому вони часто виконувалися, створили базу для багатьох гуртів монреальської культурної арени 1970-х років.

¹ В. Веселовський (J. Weselowsky), український композитор, чий оригінальні танго були надзвичайно популярними серед українців по всій Північній Америці, поселився і працював в Монреалі в післявоєнний період.

Рушничок

Яскравим явищем цієї арени був популярний гурт “Рушничок” (Bertiaume-Zavada 1994, 201). “Рушничок” був квартетом, який складався з акордеону, гітари, електричного басу і барабанів. Члени гурту Євген Осідач (Eugene Osidacz), Андрій Гарасимович (Andrij Harasymowycz), Юрко Штик (Yurko Szytk) і Степан Андрусак (Stepan Andrusiak), друзі дитинства, з раннього віку були залученими до українських культурних організацій. В грудні 1969 р. вони створили ансамбль, інаугураційний виступ якого відбувся на Новорічній забаві того ж року. Спочатку гурт виступав в танцювальному середовищі Монреаля та його околиць. Спалахом популярності “Рушничок” завдячує своєму виступу на одній з українських okazій в Оттаві, після якого звістка про гурт облетіла всю Північну Америку. Їх надалі запрошували на Український національний фестиваль в 1972 р. в Давфін (провінція Манітоба), в Союзівку² в Кергонксоні (Kerhonkson) (штат Нью Йорк, США) в 1973 р., і на мистецький фестиваль “Garden State Arts Festival” в Голмделі (Holmdel) (штат Нью Джерсі, США) в 1974 р., де вони виступали перед більш ніж 10-тисячною аудиторією³. Ансамбль продовжував виступати на багатьох інших фестивалях і танцювальних okazіях по Північній Америці і випустив чотири довгограючі платівки.

Декілька чинників зумовили популярність “Рушничка”. Зокрема і візуальний аспект використання гуртом фольклорних і національних символів, які підсилюють усвідомлення етнічних витоків.

Ім'я

Символічність імені “Рушничок” є множинною. Рушник є багатофункціональним обрядовим і національним атрибутом українців. Він був важливим предметом найбільших обрядів життєвого циклу в Україні: новонароджену дитину клали на рушник; рушником об'язували руки молодого і молодої під час весільної церемонії; рушником накривали померлого під час похорону тощо. В діаспорі рушник продовжував бути важливим обрядовим, релігійним і навіть національним символом. Його широко ви-

² Союзівка — це освітньо-культурна українсько-американська інституція, яка діє з 1952 року.

³ З реакцією на перший виступ ансамблю “Рушничок” в Америці можна ознайомитись в статті “Рушничок — нове музичне явище” (Свобода, 1973, 1 листопада).

користували для вбирання церков, ним обрамляли в домівках ікони і картини сакральної тематики (Mushynka 1993).

Також відомо, що в українській народній культурі молодому чоловікові, який покидав дім, мама або наречена давала рушник. Цей сюжет став темою пісні, створеної Платоном Майбородою на слова Андрія Малишка, яка здобула велику популярність в Україні (Гордійчук 1964, Неділько 1977). Саме ця пісня вплинула на вибір імені для монреальського “Рушничка”, і цей символ став однією з торгових марок гурту.

Репертуар і звук

“Рушничок” опирався на ресурси того культурного середовища, в якому члени ансамблю виростили. Оскільки хоровий спів був важливою частиною музичної мозаїки української громади в Монреалі, репертуар “Рушничка” переважно налічував твори, які склалися з кількох вокальних партій. Цей фокус на багатоголосі досить відрізнявся від музики попередників. До цього часу центральними елементами музики ансамблів були мелодія і танцювальний ритм. Якщо ця музика включала спів, то він завжди виконувався одним або двома співаками. Члени “Рушничка” використали свої знання хорового репертуару і застосували цей матеріал для побудови своїх танцювальних програм.

“Рушничок” також інкорпорував матеріал з популярного пісенного репертуару тогочасної України, виконуючи твори, наприклад, українського композитора Володимира Івасюка. Члени гурту виконували всі ці пісні під супровід електричної гітари, електричного басу і електричного акордеонного акомпанементу, щоб надати їм більш сучасного звучання.

Презентація

Інший аспект, яким “Рушничок” привертав увагу урбаністичного юнацького ринку, це зовнішній вигляд на сцені. Всі чотири члени гурту були молодими чоловіками з модним на той час довгим волоссям. Їхнє розташування на сцені не відрізнялося від інших поп і рок ансамблів. Музиканти стояли біля мікрофонів на авансцені, а барабанщик знаходився на підвищенні на задньому плані.

“Рушничок” започаткував нові тенденції в сценічному костюмі українських ансамблів. В той як час

“Д-Дріфтерс-5” одягалися в костюми класичного крою згідно з тогочасним стилем, “Рушничок” вирішив створити свій сценічний імідж на основі відомих українських образів. Члени ансамблю носили козацькі строї з вишиваними сорочками, шароварами, жупаном, поясом і високими чоботами. Цей образ відразу засвідчував, що гурт був більш українським, ніж його попередники, а також співзвучнішим “автентичній” українській культурі (Rushnychok 1995).

Розвиваючи стиль свого “українського” сценічного костюма, “Рушничок” неминуче повпливав на всі генерації, які слідували за ним. Деякі інші ансамблі адаптували козацькі костюми, а комбінація чорних штанів і вишитих сорочок стала широкорозповсюдженим одностроєм для багатьох українських гуртів.

Українські образи

“Рушничок” також інкорпорував інші знамі українські образи як у сценічних виступах, так і в художньому оформленні своїх платівок. Забавляючись власною назвою гурту, вони зав’язували вишиті рушники до стояків своїх мікрофонів. В цей спосіб вони трансформували культурний знак, який свого часу був наповнений обрядовим чи релігійним значенням, в нову свого роду ікону етнічної ідентичності. На деяких світлинах члени гурту одягнуті в гуцульські строї з топірцями, що пов’язують їх ще з одним пластом української культури. Такого роду елементи не використовувались виключно через їхню естетичну привабливість, але ще й тому, що вони є “тотемами чи відзнаками відмінності або визначної якості для публічного показу” (Stein and Hill 1977, 215-6).

Хоч музика, яка створювалась на Монреальській арені в 1970-х рр., була спрямована на молодь, багато пісень і символів продовжували експлуатувати образи сільського життя в Україні XIX-го століття. Етнічне відродження або ренесанс часто пов’язані з відтворенням або створенням нових культурних і політичних форм, які базуються на ідеї “Золотого Віку”, відділеного від сьогодення періодом злиднів або нещастя. Ангажування образу молодості має подвійну функцію “мобілізації етнічності у поєднанні з викликанням особистої і культурно-історичної молодості”, завдяки яким фольклор набуває значимості (Dubinskas 1983, 34). Це схоже до того, що Г. Ганс називає

символічною етнічністю: “Ностальгічна відданість культурі покоління іммігрантів... любов і гордість за традицію, яка може бути відчутною, навіть якщо не є інкорпорованою в щоденну поведінку” (Gans 1979, 9).

Ф. Дубінскас порівнює роль фольклорного виконання для різних поколінь в контексті етнічної спільноти. Він відзначає, що для старших членів громади “фольклорне виконання символізує молодість, яку вони пам’ятають, і відтворює її атмосферу через символічні дії”, а для сучасних підлітків “виступи і репетиції є частиною молодіжної соціалізації, відпочинку і залицання. Виконавці-підлітки не відтворюють минулу атмосферу настільки, наскільки вони насолоджуються ‘фольклором’ як моментальним задоволенням” (Dubinskas 1983, 119). Творча молодь Монреала перетворила традиційний фольклорний матеріал, успадкований від батьків, в таку форму, яка є ближчою до смаків і потреб молодшої генерації.

Коли Монреальські гурти почали подорожувати преріями зі своїми виступами, деякі західноканадські ансамблі відчули потребу адаптувати схожий

стиль, щоб втриматися на плаву. Це особливо стосувалося західних урбаністичних центрів, які спостерігали за ростом популярності гуртів східного стилю. Такі ансамблі як “Думка” (Dumka) в Едмонтоні, “Ясени” (Yaseny) в Саскачевані і “Воля” (Volya) в Вінніпегу з’явилися в 1970-х рр. (Klymasz 1982, Yevshan 1998). Ці гурти моделювали себе за взірцем східно-канадської естетики. Зокрема, їхні репертуари включали багатоговокальні партії і перевага надавалася духовим і електронним інструментам над скрипкою і цимбалами, які до цього були найбільш поширеними на Заході. Помітною в цих змінах є роль аудиторії, що складалася великою мірою з урбанізованих українців, прихильників розвиненої на сході музики. Навіть імена цих ансамблів вказують на віддалення від попередніх західноканадських норм, відображаючи сильніший вплив літературної української мови і образів. В той час як багато музичних гуртів старого часу залишалися дуже активними, ця нова когорта музичних ансамблів заклала фундамент для наступної хвилі музикантів, на яких вплинули інші інноваційні течії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Гордійчук М. Платон Іларіонович Майборода: нарис про життя і творчість. – Київ: Мистецтво, 1964.
- Неділько В. І. Вивчення творчості Андрія Малишка: Посібник для вчителів. – Київ: Радянська школа, 1977.
- Оришук М. Виступ ансамблю ‘Мікі і Бані’ // Гомін України. – 1965. – № 17 (49).
- Andrusiak, S. 1995. *Rushnychok: Ukrainian Music and Friends*. (Відеокасети). Charlottetown, PEI: Landrus Productions.
- Bertiaume-Zavada, C. 1994. *Le chant ukrainien, une puissance qui défie les pouvoirs*. Ph.D. diss., Université de Montréal, Montréal.
- Bourhis, R. Y. 1994. “Ethnic and Language Attitudes in Quebec,” in *Ethnicity and Culture in Canada: The Research Landscape*. J. W. Berry and J. A. Laponce, eds. Toronto: University of Toronto Press, 322-360.
- Brown, S. 1965. “They Put the Smile in Ukrainian Music”. *Hamilton Spectator*. November.
- Darcovich, W., and P. Yuzyk. 1980. *A Statistical Compendium on the Ukrainians in Canada 1891-1976*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Dubinskas, F. A. 1983. *Performing Slovenian Folklore: The Politics of Reminiscence and Recreating the Past*. Ph.D. diss., Stanford University, Stanford.
- Fredriksen, B., ed. 1985. *Audio Key: The Record, Tape and Compact Disc Guide* Winnipeg: Audio Key Publications.
- Gans, H. J. 1979. “Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Culture in America”. *Ethnic and Racial Studies* 2 (1): 1-20.
- Greene, V. 1992. *A Passion For Polka: Old Time Ethnic Music in America*. Berkeley: University of California Press.
- “John Zelisko”. 1980. In *Dreams and Destinies: Andrew and District*. Andrew: Andrew Historical Society, 633-634.
- Kelebay, Y. 1980. “Three Fragments of the Ukrainian Community in Montreal, 1899-1970: A Hartzian Approach”. *Canadian Ethnic Studies* 12 (2): 74-87.
- Klymasz, R.B. 1982. “The Fine Arts,” in *A Heritage in Transition: Essays in the History of Ukrainians in Canada*. M. R. Lupul, ed. Toronto: McClelland and Stewart, 281-295.
- Klymasz, R.B. 1980. *Ukrainian Folklore in Canada*. New York: Arno Press.
- Luciuk, L. Y. 1991. “This Should Never Be Spoken or Quoted Publicly”: Canada’s Ukrainians and Their Encounter with the DPs,” in *Canada’s Ukrainians: Negotiating An Identity*. L. Luciuk, and S. Hryniuk, eds. Toronto: University of Toronto Press.
- “Maga, John and Angeline”. 1980. In *Dreams and Destinies: Andrew and District*. Andrew: Andrew Historical Society, 443-444.
- “Metro, Radomsky”. 1980. In *Dreams and Destinies: Andrew and District*. Andrew: Andrew Historical Society, 505-506.
- Mushynka, M. 1993. “Rushnyk,” in *Encyclopedia of Ukraine*. D.H. Struk, ed. Toronto: University of Toronto Press.
- Myhul, I., and M. Issacs. 1980. “Postwar Social Trends Among Ukrainians in Quebec,” in *Changing Realities: Social Trends Among Ukrainian Canadians*. W. R. Petryshyn, ed. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 225-240.
- Nettl, B. 1978. *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.
- Pohorecky, Z. 1984. “Ukrainian Cultural and Political Symbols in Canada: An Anthropological Selection,” in *Visible Symbols: Cultural Expression Among Canada’s Ukrainians*. M. R. Lupul, ed. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, 129-141.
- Savich, A. 1980. “John Savich Family,” in *Memories of Mundare: A History of Mundare and Districts*. Mundare: Mundare Historical Society, 457-459.
- Stein, H. F. and R. F. Hill. 1977. *The Ethnic Imperative: Examining the New White Ethnic Movement*. University Park and London: Pennsylvania State University Press.
- Subtelny, O. 1991. *Ukrainians in North America*. Toronto: University of Toronto Press.
- Yevshan Ukrainian Catalog. 1998. Beaconsfield, Quebec: Yevshan Communications.