

УДК 780.071.2СтахівО.(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-4-55-2>

Батеньова Наталія Борисівна

випускниця аспірантури,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0008-7554-9918>

БАНДУРА В ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ ЗВУКОВОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ОСТАПА СТАХІВА: ДО 70-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ АРТИСТА)

У статті розкривається творчий і просвітницький внесок відомого бандуриста-співака Остапа Стахів у відродження питомої культурної традиції в Україні, а також у репрезентацію українського музичного мистецтва в Сполучених Штатах Америки. Його багатогранна плідна діяльність розглядається в аспекті життєтворчості на тлі інтенсивних процесів інформаційної глобалізації, зокрема в царині музичного мистецтва. Беруться до уваги не лише досягнення митця як віртуоза-бандуриста і співака, а і як організатора та учасника багатьох креативних проєктів, що відроджують історичну пам'ять, залучають широке демократичне коло учасників і слухачів до пізнання неповторного художнього феномену фольклорної та професійної бандурної спадщини. Завдяки діяльності талановитих музикантів, зокрема вихованців класу професора Василя Герасименка у Львівській консерваторії (національній музичній академії) ім. М. В. Лисенка, до яких належить і О. Стахів, бандура переросла межі лише фольклорно характерного інструмента. Виокремлюють деякі найбільш значні новаторські творчо-просвітницькі ініціативи О. Стахів, які отримали широкий розголос в Україні й США. Особлива увага звертається на багатоманітність трактування музикантом бандурного репертуару і в суто фольклорному, і в академічному, і в естрадному, і в театралізовано-історичному аспекті. Остап Стахів належить до тих представників бандурного мистецтва України й української діаспори, які розширюють ареал сприйняття та застосування народного інструменту до універсального рівня в сучасному глобалізованому просторі.

Ключові слова: бандура, народне інструментальне мистецтво, процеси глобалізації, культура української діаспори, життєтворчість, Остап Стахів, академічне виконавство.

Batynova Natalia. Bandura in the Globalized Sound Space of Modernity (on the Example of Ostop Stakhiw's Life Creativity: to the Artist's 70th Anniversary)

The article reveals the creative and educational contribution of the famous bandura player-singer Ostop Stakhiw to the revival of a specific cultural tradition in Ukraine, as well as to the representation of Ukrainian musical art in the United States of America. His multifaceted fruitful activity is considered in the aspect of life creativity against the background of intensive processes of information globalization, including in the field of musical art. Not only the artist's achievements as a virtuoso bandura player and singer are taken into account, but also as an organizer and participant in many creative projects that revive historical memory, attract a wide democratic circle of participants and listeners to the knowledge of the unique artistic phenomenon of folk and professional bandura heritage. Thanks to the activities of talented musicians, in particular students of Professor Vasyl Gerasymenko's class at the Lviv Conservatory (National Academy of Music) named after M. V. Lysenko, to whom O. Stakhiw belongs, the bandura has outgrown the framework of a folk instrument. Some of the most significant innovative creative and educational initiatives of O. Stakhiw are highlighted, which have received wide publicity in Ukraine and the USA. Special attention is paid to the diversity of the musician's interpretation of the bandura repertoire in both a purely folk, academic, pop, and theatrical-historical aspect. Ostop Stakhiw

belongs to those representatives of bandura art in Ukraine and the Ukrainian diaspora who are expanding the area of perception and application of the folk instrument to a universal level in the modern globalized space.

Key words: *bandura, folk instrumental art, globalization processes, culture of the Ukrainian diaspora, life creativity, Ostap Stakhiw, academic performance.*

Вступ. Прагнення композиторів ХХ – початку ХХІ сторіччя максимально розширити темброво-звукову палітру для втілення інноваційних ідей та образів спричинило залучення у виразовий арсенал композиторської техніки не лише електронних джерел звуку чи шумових позамузичних ефектів. Пошук нових звучань викликав закономірний інтерес до низки інструментів, які традиційно пов'язували з певними цивілізаційними ареалами, були символами того чи іншого культурного шару. Їх конвергенція з інструментами, традиційними для європейської (чи, точніше, європоцентричної) традиції, стала однією з істотних ознак сучасної тембральної палітри. Уже звичними стали, наприклад, екзотичні поєднання китайського янцзиня з фортепіано, впровадження в партитуру симфонічного оркестру великого африканського барабана джемби чи маракасів. Якщо говорити про специфічні європейські інструменти, як-от шотландська волинка, ірландська арфа чи фінський кантеле, то вони хоч і надалі плекаються як національні музичні символи, усе ж більше репрезентуються у власному фольклорному репертуарі, звучать на фольклорних фестивалях, а виконавство і навчання на них винесене поза межі спеціальних музичних закладів.

У цьому контексті звертаємо увагу на те, що серед інших національно-характерних інструментів бандура отримала виняткову суспільно-мистецьку інтерпретацію і на Батьківщині, і в культурних осередках української діаспори. Перш ніж виокремити заслуги Остапа Стахів як одного з яскравих виконавців і організаторів, що, поруч з іншими ентузіастами бандурного мистецтва, відіграв важливу роль у піднесенні цієї сфери національної духовної спадщини, слід зазначити кілька ключових позицій, необхідних для розуміння феномену бандури в сучасному мистецько-суспільному просторі. Це насамперед її унікальна позиція в збереженні історичної пам'яті як символу національної ідентичності, що формувалась у ХХ ст. всупереч тиску радянської ідеології, а також репрезентативна функція в середовищі діаспори, насамперед у США, Канаді та Австралії.

Матеріали та методи. Теоретична база статті охоплює наукову літературу різного спрямування, оскільки в представленні постаті Остапа Стахів в широкому контексті культурно-історичних процесів в Україні та українській діаспорі в США авторка спиралася як на праці, присвячені процесам глобалізації у сфері музики (К. Утц), на роботи, присвячені категорії «життєтворчості» (В. Андрущенко, О. Джура, Н. Богданова), так і на дослідження музичної культури української діаспори (монографії і статті Г. Карась, В. Дутчак), специфіки розвитку бандури та зокрема творчої та педагогічної діяльності В. Герасименка (наукові розвідки І. Зінків, Л. Кияновської, О.-К. Созанської). Необхідними для дослідження виявилися біографічний метод в огляді життєтворчості О. Стахів, історичний у виявленні специфіки розвитку музичного мистецтва доби глобалізації та місця бандури у ньому, компаративний, застосований для виявлення різних вимірів використання бандури у творчо-просвітницькій діяльності Остапа Стахів.

Результати. Глобалізований звуковий простір сучасності присвоює собі численні нові форми й тембри, винахідливо використовуючи їх для втілення оригінальних авторських ідей і задумів. У тому сенсі ставлення до національно-характерних інструментів чи то азійського, чи африканського, чи європейського походження насамперед виявляє інтерес

до самої природи їх тембру, до можливості отримати незвичний, вражаючий ефект, а також використати нові ритмоінтонаційні звороти, притаманні «чужинному» фольклору. Як указує К. Утц, у процесі глобалізації відбувається, з одного боку, подолання «європоцентризму», який надто довго вважався беззаперечною художньою вартістю, а з іншого – залучення нових художніх ідей, що походять з позаєвропейських країн¹.

У цьому сенсі бандура становить як для самих українців на своїй землі, так і для української діаспори значно глибший духовний символ й елемент прадавньої традиції, отримує в суспільному сприйнятті унікальне значення. І. Зінків слушно стверджує, що «будучи атрибутом як матеріальної, так і духовної культури, музичний інструмент водночас є своєрідним кодом, що несе інформацію про складні космогонічні, релігійні уявлення, багату міфологію, фольклор, рівень розвитку науково-технічного прогресу суспільності»². Невипадково радянська репресивна машина застосовувала всі засоби впливу, щоби спочатку знищити автентичних носіїв кобзарської традиції в 1930-х роках та розстріляти таких талановитих бандуристів, як Гнат Хоткевич, а згодом здійснити підміну понять і запропонувати «симулякр бандури»³, тобто змусити виконувати псевдонародні пісні з ідеологічно «правильними» текстами. Проте незважаючи на всі зусилля комуністичної влади спотворити сутність одного з найпотужніших джерел української духовності – бандурного мистецтва, це їм не вдалося.

Найважливішими осередками збереження бандурної традиції та її розвитку відповідно до сучасного рівня музичного життя стали дві авторські школи, які діяли впродовж пів століття: школа Сергія Баштана в Києві та Василя Герасименка у Львові. Саме у львівській консерваторії, згодом національній музичній академії ім. М. В. Лисенка, у класі професора В. Герасименка сформувалася потужна плеяда талановитих музикантів, провідних виконавців на бандурі, серед яких на увагу заслуговує і Остап Стахів. Оскільки окремих публікацій, присвячених його виконавству і організаційним ініціативам, поки що немає, окрім статті у Вікіпедії⁴, то подана стаття є першою спробою узагальнити значний творчий доробок митця в категорії життєтворчості, тобто у здійсненні «життєвого проєкту». Так, видалося необхідним звернутися до фактів і міркувань, отриманих в особистому інтерв'ю, яке авторка взяла в Остапа Стахова й розшифрувала в додатку.

Його творча біографія є вельми типовою для багатьох яскравих творчих та наукових особистостей України. Уродженець мальовничого прикарпатського села Мельна на Івано-Франківщині, до музики він прийшов так само природно і спонтанно, як це відбувалося з багатьма талановитими самородками. У цьому контексті подана як основна в статті дефініція «життєтворчості» видається винятково придатною, позаяк власне Остап Стахів може слугувати переконливим прикладом послідовного й відданого втілення свого генерального «життєвого проєкту». В американській гуманістиці часто розглядається феномен *self-made man*, тобто «людини, яка створила себе сама» і досягла вершин

¹ Utz Ch. Musical Composition in the Context of Globalization. *Music and Sound Culture*. 2021. Vol. 43. P. 10–25.

² Зінків І. Бандура як історичний феномен. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. 2004. Т. CCXLVII. С. 392.

³ Див. про це: Созанська О.-К. Симулякр бандури в історичних реаліях становлення української незалежності. *Українська музика* : науковий часопис. Львів : Видавничий дім «Гельветика», 2023. № 1 (44). С. 65–72.

⁴ Остап Миколайович Стахів. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Стахів_Остап_Миколайович (дата звернення: 31.10.2025).

в обраній галузі діяльності. В українській філософії ця категорія розглядається ширше, аніж прагматична здатність досягати поставленої мети і робити професійну кар'єру, а набуває вищого духовного сенсу: «Культура життєтворчості особистості розглядається, з одного боку, як вибір власного шляху та створення умов для його реалізації у запропонованих умовах, а з іншого, як втілення в процес самоздійснення творчого початку, який зумовлює і створення себе, і творче перетворення навколишніх обставин»⁵.

Дуже цікавим виявляється у становленні творчої особистості Остапа Стахів його перший етап. У пошуку своєї особливості дороги музиканта в дитинстві й ранній юності переплелися два протилежні чинники. Першим з них була природна потреба співати, музикувати, виступати на сцені, що належить до однієї з питомих ментальних рис українства (як згадує сам митець: «...наш народ, як і всюди в Україні, був співочий, тож і я зростав у цій традиції. Дуже хотів співати, відколи себе пам'ятаю, в школі, на шкільних концертах, декламував вірші, співав пісні»). Другим, нав'язаним радянською ідеологією чинником, що штучно переривав давню історичну традицію, було майже цілковите зникнення бандури з культурно-освітнього життя, витіснення її акордеоном, а практично – баяном, який насаджувався і в школах, й у ЗВО як символ російської культури. Натомість якщо вже бандура і потрапляла в музичні школи, то лише як обмежений «жіночий інструмент», на якому хлопцям не личило грати.

Тому й шлях юного таланта до питомого козацького й навіть «гетьманського» інструмента був таким тривалим і непростим. В інтерв'ю музикант дуже яскраво і дотепно описує всі перипетії, які йому довелося витримати на шляху до свого творчого й професійного утвердження.

Переломним моментом, завдяки якому О. Стахів збагнув своє істинне покликання і «сродну працю» в музиці, стала зустріч з професором Василем Явтуховичем Герасименком і навчання в нього спочатку у Львівському музичному училищі, а потім у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка. Особистість з винятковою харизмою, з різносторонніми талантами композитора-аранжувальника, виконавця, співака, майстра бандур, вимогливого й вдумливого педагога, Герасименко зумів гармонійно розвинути здібності свого студента, який до того ж виявився одним з перших хлопців-бандуристів на курсі і в училищі, і в консерваторії. Очевидно, і глибшим розумінням того, яку національну історичну традицію втілює бандурне кобзарське мистецтво, О. Стахів завдячує своєму видатному наставнику.

А ще В. Герасименко всім своїм учням передавав ставлення до бандури не лише як до фольклорного, а і як до універсального інструмента, здатного конкурувати з багатьма академічними інструментами. «Важлива і новаторська ініціатива Герасименка – трактування звучання бандури не просто як акомпанементу до співу, що притаманно українській кобзарській традиції, а розширення його виконавських можливостей до самостійного концертного інструменту. Герасименкові бандури доводять, що цей оригінальний інструмент у руках справжнього майстра здатний перерости вузькорегіональну «етнографічну екзотику» і сприйматися в усьому багатстві тембрових переливів»⁶. Невипадково також, що більшість відомих учнів В. Герасименка опанували вельми широкий репертуар, в останні десятиріччя бандура звучить і в суто фольклорних, і в академічних, і в естрадно-популярних програмах.

⁵ Андрущенко В., Джура О., Богданова Н. Культура життєтворчості особистості і освіта. Київ : «МП Леся», 2017. С. 16

⁶ Кияновська Л. Лицар бандури. Львів : ТеРус, 2007. С. 22.

Уповні скористався універсальними можливостями бандури і один з перших випускників професора Остап Стахів. Завершивши навчання у Львівській консерваторії в 1981 році, він природно поставив перед собою запитання щодо майбутнього розвитку свого життєвого проєкту. Те, що його творчість і виконавство мають служити українській культурі, він не сумнівався ні на мить. Але в якій формі? І ось тут проявилась одна з вельми важливих рис життєтворчості, вповні притаманна Остапу Стахову: пошук різних творчих доріг і сфер вияву своєї особистості, не обмежуючи себе традиційним «табелем про ранги», що належить, а що не належить робити випускникові консерваторії.

Тому першим колективом, з яким молодий музикант пов'язав свої творчі плани, став естрадний ансамбль «Ватра». На початку 1980-х років під керівництвом Ігоря Білозіра, він був відомим далеко за межами Львова, виступав на телебаченні, випускав платівки, а концерти колективу завжди проходили з аншлагом. Звичайно, виступати з таким колективом було захопливо і престижно, до того ж принципова національна позиція музикантів не змінювалася ні в часи брежнєвської стагнації, ні в хисткі перебудовні часи. Але Остап Стахів не просто природно влився в стихію української популярної пісні, яка домінувала в програмах, – як високопрофесійний бандурист, він збагатив художню панораму репертуару кобзарськими мотивами. І так у програмі ансамблю з 1984 року прозвучала «Дума про козака-бандуриста» у його виконанні, та й у пізніших концертах, частина (на жаль, надто невелика!) яких збереглась у записах, привертає увагу яскраво фольклорно забарвлена манера його інтерпретації народних пісень. Ці програми «Ватри» увійшли в золотий фонд української культури як зразки дивовижного й абсолютно органічного синтезу питомої фольклорної інтонації і сучасних естрадних ритмів, і Остап Стахів вписав у їх створення свою неповторну сторінку.

Однак часи змінювалися – друга половина 1980-х років приносить поступове усвідомлення неминучості краху комуністичної системи, тому піднімає на поверхню дедалі більш владну потребу утверджувати свою національну ідентичність, тривалий час жорстоко переслідувану комуністичною ідеологією. Багато митців звертаються до заборонених тем української історії та обрядовості, про які ще нещодавно навіть не сміли мріяти. У вирі цих перемін О. Стахів знову зважається на крутий поворот своєї творчої долі, причому ще до здобуття Україною Незалежності. Сам музикант обґрунтовує свій радикальний крок прагненням відродити, врятувати від забуття і повернути для широкої демократичної аудиторії приховані пісенні скарби української духовної спадщини. Музикант згадує: *«Ми з моїм колегою-журналістом Федором Коником почали готувати патріотичні програми, наприклад, „Пісня і дума. Душа народу”, програми „Пісні на слова Василя Симоненка”, „Пісні на слова Тараса Григоровича Шевченка” та інші. У добу перебудови можна було дещо більше собі дозволяти в презентації української культури і музики, то ми цим скористались, давали сотні концертів з патріотичними українськими програмами».*

Рух культурно-національного відродження особливо активно відбувався у Львові та інших галицьких містах, які ще надто добре пам'ятали різноманітні культурні події і осередки передвоєнного часу, які були знищені радянською окупацією. Будуючи мости між сучасністю та минулим, музиканти, актори, художники засновують низку колективів відповідного «ностальгійного» спрямування. Вони відверто декларували промоцію національних традицій, демонстрували свою окремішність від радянських стандартів, тож природно викликали підвищений інтерес і всезагальне схвалення не лише місцевої інтелігенції, а й значно ширшого суспільного загалу. «На Західній Україні цей рух

(відходу від радянських наративів – Н. Б.) почав поступово стрімкішати, процеси демократизації тут, як і в Прибалтійських республіках, означали умовну „вестернізацію” і водночас націоналізацію мислення, зокрема бажання реконструювати передвоєнну Галичину або ж реанімувати її міф»⁷.

У цьому руслі молоді митці відроджували традиції і галицьких кабаре (як естрадний театр-кабаре «Не журись»), і українських музичних колективів (як численні новостворені хори з історичною назвою «Боян»), і осередків «Просвіти» та народних домів. Тож Остап Стахів теж задумав долучитися до цього потужного руху повернення історичних цінностей народу. На Львівському телебаченні, яке від початку підтримувало національне мистецтво, записав цикл програм «Грай, моя бандуро», у якому виконав не лише популярні, а й давні козацькі пісні, через багаторічну заборону їх «націоналістичного змісту» призабуті.

У 1985 році став солістом створеного при Львівській філармонії фольклорного ансамблю «Дримба». Назва для гурту була обрана символічно, оскільки дримба – це один із найдавніших інструментів, поширених на західних теренах України, насамперед у гуцулів і лемків. Отже, так колектив нагадував сучасному суспільству про споконвічну музичну традицію, пісні, танці й обряди.

Відтоді нові художні задуми і їх успішні реалізації в професійно-творчій кар’єрі співака й бандуриста посипались як з рогу достатку. Уже сам їх стислий перелік справляє вельми переконливе враження і свідчить про те, що О. Стахову вдалося знайти свою культурно-суспільну нішу в національно-культурному процесі перших десятиліть Незалежності. У 1987 році митець реалізує наступну сміливу ініціативу – засновує і керує Фольклорним театром календарно-обрядової творчості при Львівському палаці культури ім. Г. Хоткевича, де перед тим виступав. На суд публіки виноситься фольклорне дійство «На Івана – на Купала» в Музеї народної архітектури і побуту «Шевченківський гай». Як згадує він сам, «почали ми в 1987 р. скромніше – з програми щедрівок, а потім гаївок, у Шевченківському гаї, на Русалчин Великдень, на Івана Купала». А потім, натхненні великим успіхом, який випав на долю перших дійств, для наступної вистави найулюбленіший багатьма поколіннями українців обряд вертепу. Її «ми підготували програму „Вертеп”, яка містила наші давні релігійні коляди, що прославляли Ісуса Христа, Діву Марію, показали вертеп з усіма його традиційними героями. Це було 25 грудня 1988 року – на той час вельми відважний крок». Модне слово «перформанс» тоді ще не увійшло в український мистецький обіг, але його суспільно-мистецьку сутність у цій програмі Остап Стахів уловив дуже тонко. Із цим колективом О. Стахів здійснив зарубіжні гастролі в Польщу і Чехію, що пройшли з надзвичайним успіхом.

Крім актуалізації обрядових архетипів, не менш важливим завданням митець уважав наближення до сучасності найважливіших історичних подій, насамперед визвольних змагань ХХ ст. Тому наступна акція фольклорного театру в 1988 році – театралізовано-концертна програма патріотичних пісень «Гей, ви, Стрільці Січовії» на стадіоні «Україна». Цікаво спостерігати, як поступово розширюється простір організованих О. Стаховим видовищ: від залів філармонії і палаців культури до пленерної вистави в гаю-музеї і до стадіону, який уміщав кілька тисяч глядачів. Пам’ятаючи про те, як запекло комуністична ідеологія прагнула очорнити пам’ять про борців за волю України:

⁷ Голик Р. Традиція і модернізація: постаті, коди й практики в західноукраїнській літературній та культурній пам’яті. *Модернізм в українській літературі ХХ – початку ХХІ століття: пам’ять, коди, практики*: монографія / відп. ред. Тарас Пастух. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича. Львів, 2023. С. 153.

спочатку Січових Стрільців, а потім повстанців УПА, ініціатива О. Стахів була не просто сміливою, а конче необхідною просвітницькою акцією. Формат театралізованої вистави фольктеатру був обраний цілеспрямовано.

Адже на переконання Остапа Стахова, *«коли на сцені розгортаються історичні події, учасники у відповідних одностроях ведуть діалоги, то публіка отримує набагато сильніші враження. Ми пошили костюми і навіть зробили дерев'яні карабіни, які виглядали як справжні, – одного разу міліція до нас прийшла і перевіряла, чи це у нас справжнє зброя. Але головним досягненням було те, що ми співали пісні січових стрільців, повертали їх на концертну естраду після багатьох років заборони і переслідувань національних українських традицій»*. За кілька років з не меншим успіхом була реалізована ще одна історична театралізована програма, присвячена повстанцям УПА і їх незаслужено викресленій з мистецького обігу пісенній спадщині.

Високий художній рівень, професійність, продумані концертні програми відкрили перед О. Стаховим і учасниками його фольктеатру шлях у великий світ. Укотре доля робить різкий поворот і приводить його за океан, у середовище української діаспори, а потім і в ширше канадсько-американське коло. Гастролю в Новому Світі, розширення аудиторії увінчується у 2001 році виступом на Світовому чемпіонаті виконавських мистецтв (The World Championship of Performing Arts) у Лос-Анджелесі, де О. Стахів завоював золоту та срібні медалі за спів і виконання творів на бандурі.

З позиції філософії життєтворчості це яскравий приклад прояву «самоздійснення творчого початку, який зумовлює і створення себе, і творче перетворення навколишніх обставин»⁸. Ця характеристика згадалася не просто тому, що талановитому музикантові вдалося добитися заслуженого успіху поза межами своєї країни, а й ще щодо іншого: впродовж майже тридцяти років живучи і творячи на двох континентах, О. Стахів використовує кожну можливість, щоб пропагувати неповторну музичну традицію, насамперед бандуру, символ незнищенності українського духу.

Успішна діяльність митця в США і Канаді, окрім артистичного таланту і професіоналізму, мала ще й своє історичне підґрунтя. Звертаючись до музичної діяльності українців у діаспорі, спостерігаємо виняткову роль бандури як одного з архетипових знаків національної традиції. В об'ємній монографії Г. Карась, присвяченій музичній культурі української діаспори, наводяться численні факти винятково шанобливого, навіть «сакрального» ставлення до бандури. Зокрема дослідниця вказує: «У повоєнний період на американському та австралійському континентах створюються осередки бандуристів, започатковуються школи гри на інструменті, ансамблі. Видатною групою в США стає капела бандуристів ім. Т. Шевченка з Детройта, започаткована в Україні ще 1918 р. Частина первісного складу капели з диригентом Григорієм Китастиком у 1949 р. прибула до Америки. З 1984 р. колективом керував В. Колесник. За понад півстолітнє творче життя на чужині капела дала сотні концертів, виконали понад п'ятсот творів. Значущою для розвитку жанру була творчість видатних музикантів-бандуристів Василя Ємця, Зіновія Штокалка, Володимира Луціва. Авторами творів для бандури стають музиканти-професіонали Віктор Мішалов, Юрій Олійник, Юрій Фединський, Юліан Китастикий, Рута Явна»⁹.

⁸ Андрущенко В., Джура О., Богданова Н. Культура життєтворчості особистості і освіта. Київ : «МП Леся», 2017. С. 16.

⁹ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. С. 198.

Її особливе місце в суспільній свідомості діаспори підтверджує і низка інших фактів: у США впродовж понад сорока років, з 1981 року, виходить літературно-музичний щоквартальник «Бандура», заснований Миколою Чорним та за підтримки головної редакторки Ольги Герасименко, у публікаціях якого особливе місце посідає аналіз творчості й виконавства для національного інструменту; у всіх країнах і на всіх континентах, де утворились українські громади, видано десятки методичних праць, самовчителів та збірок для навчання бандури; засновано спеціальні школи, регулярно проводяться курси, фестивалі й конференції. Справедливо визначити поширення бандури в середовищі зарубіжного українства як культурний феномен у світовому вимірі, позаяк важко назвати інший специфічний національний інструмент, що посідав би настільки значне місце в збереженні традицій інших народів, які компактно проживають на чужині.

Можна припустити, що причиною такого виняткового сакрального сприйняття бандури в діаспорних колах стало кілька чинників. З одного боку, помічена всіма дослідниками українського етносу музикальність, з іншого – прив'язаність до питомих національних цінностей, як-от обряди, звичаї, елементи побуту, яка посилювалася ще свідомістю втрати Батьківщини, куди через радянську окупацію неможливо було повернутися. Дуже влучну метафору для цього світовідчуття митця на чужині знайшов свого часу видатний композитор Мирослав Скорик, який, попри всі привабливі пропозиції і успішні виступи в США, не захотів там залишитись і повернувся в Україну: «Композитору важко увійти в іншу національну традицію. Тому що кожна місцина має свою особливість. Для того щоб увійти в 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»¹⁰.

Під цими словами, вочевидь, міг би підписатись і Остап Стахів. Тому протягом десятиліть він живе на дві країни: активно виступає в США та Канаді, але регулярно повертається на рідні терени, концертує в Україні й навіть на певний час долучився до великої політики, прагнучи так підтримувати національну культуру. У 2010–2015 рр. був депутатом Львівської обласної ради VI скликання, працюючи в комісії з питань культури, історико-культурної спадщини, духовного відродження та засобів масової інформації.

Тепер уже його інноваційні творчі ідеї здійснюються в значно ширшому просторі – не лише географічному, а й тематичному, бо ці ідеї вдало узгоджуються з глобалізованим інформаційним полем, у якому діють зовсім інші закони привернення уваги до артефакту, створення public relation. У межах стислої статті немає можливості представити повністю цікаві й сміливі ініціативи О. Стахіва останніх десятиліть, тому варто виокремити провідні напрями, у яких музикант репрезентує бандуру як невід'ємний елемент сучасного звукового простору.

Звісно, театралізоване представлення обрядів й історичних подій зберігає актуальність, надто в час воєнного протистояння, коли звернення до героїчного минулого чи до архетипових знаків національної традиції отримує сильніше емоційне забарвлення в реакції публіки. доцільною залишається демонстрація єдності національних митців у розгорнутих публічних акціях. Однією з перших зарубіжних акцій за участі О. Стахіва був Міжнародний фестиваль бандурної музики *Бандура-2000* в Торонто. «Окрасою цього фестивалю став відновлений ансамбль під назвою „Львівська консерваторія

¹⁰ Мирослав Скорик, композитор: Тіні забутих і незабутих предків живуть у композиторі. URL: <https://rozмова.wordpress.com/2018/10/20/myroslav-skoryk-17/> (дата звернення: 06.11.2025)

в еміграції“¹¹, до складу якого ввійшли випускники цього закладу з України, а також ті, що нині проживають у різних штатах США та в Канаді – Оксана Герасименко (Львів), Люба Романко та Наталія Гіль (Торонто), Алла Куцевич (Нью-Йорк), Романа Василевич (Міннеаполіс), Ольга Стащишин (Неварк), Ольга Герасименко-Олійник (Сакраменто), Олег Созанський та Тарас Лазуркевич (Львів), Остап Стахів (Клівленд)»¹¹.

Та водночас музикант постійно освоює нові незвідані звукові території. Наприклад, не вагається прийняти виклик альтернативного фестивалю «Мазепа-Фест» у Полтаві у 2008 р, майже підтверджуючи цим декларовану ним відкритість бандури до різних стилів. Цю ж художню сферу бандурного мистецтва розвиває створений митцем у 2007 році оркестр сучасної народної музики, що в естрадному ключі інтерпретує колядки та інші фольклорні зразки. На цих засадах створені концертні програми «Різдво у Львові», «Дух України», що зібрали численну аудиторію.

Надзвичайно популярний у сучасному музичному житті формат перформансу О. Стахів теж використовує своєрідно, зокрема, винахідливо поєднує з промоцією архітектурних пам'яток – і так у 2013 р. народжується проєкт етнофестивалю «П'ятничанська вежа», унікального артефакту, розташованого неподалік його рідного села.

У США його громадські ініціативи насамперед пов'язані з діяльністю в межах Всеамериканської громадської організації «Нова українська хвиля». Ця організація опікується українськими емігрантами четвертої хвилі, від 2014 року, а особливо від початку повномасштабного вторгнення постійно проводить різноманітні акції, найбільше ж – концертно-мистецькі, прибутки з яких спрямовуються на підтримку України.

Висновки. Яскрава творча особистість Остап Стахів і надалі сповнений нових творчих планів, задумів, ідей. Майже півстолітній артистичний марафон триває, реалізуючи основну мету його амбітного життєвого проєкту – перетворюючи себе, змінювати на краще світ довкола.

Література

1. Андрущенко В., Джура О., Богданова Н. Культура життєтворчості особистості і освіта. Київ : «МП Леся», 2017. 228 с.
2. Голик Р. Традиція і модернізація: постаті, коди й практики в західноукраїнській літературній та культурній пам'яті. *Модернізм в українській літературі XX – початку XXI століття: пам'ять, коди, практики*: монографія / відп. ред. Тарас Пастух. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2023. С. 50–189.
3. Громадська Л. Стрітвіська школа кобзарського мистецтва — скарбниця духовності української нації. *Націоналістичний портал*. 17 березня 2017. URL: ukrnationalism.com/publications/2622-stritivska-shkola-kobzarskoho-mystetstva-skarbnytsia-dukhovnosti-ukrainskoi-natsii.html (дата звернення: 01.10.2025).
4. Дутчак В. Творча діяльність Ольги Герасименко-Олійник у контексті бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2008. Вип. XIV. С. 143–152.
5. Зінків І. Бандура як історичний феномен. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*. 2004. Т. CCXLVII. С. 392–401.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
7. Кияновська Л. Лицар бандури. Львів : ТеРус, 2007. 60 с.
8. Мирослав Скорик, композитор: Тіні забутих предків живуть у композиторі. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2018/10/20/myroslav-skoryk-17/> (дата звернення 06.10.2025)

¹¹ Дутчак В. Творча діяльність Ольги Герасименко-Олійник у контексті бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай, 2008. Вип. XIV. С. 149.

9. Остап Миколайович Стахів. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Стахів_Остап_Миколайович (дата звернення: 31.09.2025).
10. Созанська О.-К. Симулякр бандури в історичних реаліях становлення української незалежності. *Українська музика*. 2023. № 1(44). С. 65–72. <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2023-1-44-7>.
11. Utz Ch. Musical Composition in the Context of Globalization. *Music and Sound Culture*. 2021. Vol. 43. P. 10–25.

Інтерв'ю Остапа Стахіва

Розмовляла Наталія Батеньова

Н. Б. Що стало головним поштовхом для занять музикою в дитинстві, що спонукало вас звернутися до бандури? Якесь родинні традиції? Хтось із друзів чи близьких?

О. С. Я народився на Рогатинщині, наше село Мелна – останнє село району – розташовувалося дуже далеко в лісі. Навіть дорога була лише ґрунтова, до найближчого села треба було йти 4 кілометри, а до найближчого районного центру – Нових Стрілок – 5 кілометрів. Але наш народ, як і всюди в Україні, був співочий, тож і я зростав у цій традиції. Дуже хотів співати, відколи себе пам'ятаю – у школі, на шкільних концертах, декламував вірші, співав пісні. У нас удома була гармонія, то тато послав мене до знайомого музиканта, щоб навчив грати. А голос мав з дитинства дуже сильний, дитячий дискант. Але коли я почув, як грає на акордеоні хлопець, що приїхав зі Львова і вчився там у музичній школі, то заповзався, що я теж мушу навчитися так грати. І коли пішов уже в шостий клас середньої школи, то наполіг на тому, щоб поїхати в музичну школу. Найближча музична школа була в містечку Бібрка Львівської області. І треба було від Нових Стрілок ще доїжджати 30 кілометрів до Бібрки. А потім ще до нашого села треба було йти пішки.

Н. Б. То це дійсно була дуже велика любов до музики, щоб зважитись на таке випробування.

О. С. Так, я був дуже захоплений музикою, коли ми прийшли в музичну школу, я сказав, що хочу вчитися грати на акордеоні. Директор попросив заспівати, і я як заспівав, то він вибіг з кабінету і кудись побіг. Прибіг з бандурою і каже: «Ти маєш такий добрий голос, мусиш грати на бандурі, бо бандуристи мають і грати, і співати». Тоді я вперше побачив бандуру, але не дуже хотів на ній грати. Адже в той час на бандурі грали лише дівчата (*примітка Н. Б. – одним зі способів радянських ідеологічних служб, щоб знищити історичну традицію бандури, була повна «фемінізація» навчання на народному інструменті*). Директор пробував переконувати, що й хлопці грають на бандурі, на ній ще козаки грали, але я тоді цього не розумів. Тоді директор вдався до хитрощів і запропонував: «Адже вже жовтень, ти пізно приїхав, всі вчителі акордеона зайняті, тому починай на бандурі, а потім на другий рік ми переведемо тебе на акордеон». То я з тяжким серцем згодився грати на бандурі. На наступний рік довелося мене перевести до Рогатина в школу-інтернат, бо інакше ніяк не вдавалося відвідувати музичну школу. І знову виникли перипетії з моїми інструментами: як я не впирався, що хочу грати на акордеоні, а залишили мені основним інструментом таки бандуру. Мені це вже навіть сподобалося, тому що я єдиний хлопець грав на бандурі серед 20 дівчат. А ще я багато співав, бо моїм кумиром був Дмитро Гнатюк, то я переспівав весь його репертуар. А коли закінчив дев'ятий клас середньої школи і четвертий клас музичної, постало питання, де ж мені вчитись далі. І моя вчителька бандури порадила їхати до Василя Герасименка до Львова, бо він найкращий фахівець.

Н. Б. У Львові ви були учнем славетного Василя Герасименка, отримали солідну академічну школу. Як проходило ваше навчання в професора?

О. С. За порадою моєї вчительки ми приїхали до Василя Явтуховича на початку навчального року. Я навіть нічого не загравав йому на бандурі, тільки заспівав, і професор погодився мене підготувати до музичного училища. Насправді він втішився, що врешті буде якийсь хлопець, а не лише дівчата, навчатися на бандурі, до того ж із сильним голосом. Рік я їздив до нього на консультації з Рогатина, щоп'ятниці сідав в автобус і їхав кілька годин до Львова, там дві години займався з професором, готував серйозну програму для вступу, він навіть спеціально для мене виготовив нігті. Так вдалося мені вступити в училище, а потім, після закінчення, – і в консерваторію, у клас професора Герасименка. Тоді в класі Василя Явтуховича з хлопців були тільки я і Орест Баран, уже пізніше вступили в його клас Тарас Лазуркевич і Олег Созанський, потроху повернулася традиція виконання бандурного репертуару чоловіками, як це споконвіку велось.

Дуже важливою новацією, уже після здобуття Незалежності, було освоєння харківського типу бандури, який був знищений у 1930-х роках, коли всіх носіїв цього мистецтва було розстріляно за наказом НКВД. Але в діаспорі харківська бандура збереглася, і щойно настала Незалежність, то Василь Явтухович Герасименко, що вже до того робив вартісні оригінальні інструменти, освоїв цю нову конструкцію – на ній стали грати його учні.

Н. Б. Активно концертуючи за кордоном, чи зустрічались ви зі зневажливим ставленням з боку неукраїнців до бандури як до «примітивного» інструмента? Чи взагалі бували моменти негативної реакції на український фольклор? І чи виконують музиканти на бандурі не лише українські, а й пісні інших народів?

О. С. Ні, такого ніколи не траплялося! Навпаки, бандура завжди викликає величезний інтерес іноземців, бо надто довго, особливо в радянські часи, нас ідентифікували як росіян, а виявляється, це зовсім не так: ми маємо і свою неповторну музичну традицію, і свої інструменти, притому такі складні, як бандура, яка має 64 струни. То американці з подивом сприймали нашу бандуру і говорили, що це має бути висококультурний народ, який має такі досконалі народні інструменти. Тепер, коли я десь концертую перед представниками інших народів в Америці, то по-англійськи розповідаю про історію нашого інструмента, про традиції виконання на ній нашими предками, це завжди викликає в них справжнє зацікавлення. Вони іноді порівнюють нашу бандуру з арфою або й з іншими національними інструментами, наприклад, з індійським сітаром. Але і відзначають, що бандура має набагато складнішу конструкцію і більше струн, тому й ширший діапазон звучання.

Щодо виконання фольклорних зразків інших народів на бандурі, то не дуже цим захоплююсь, бо справді не просто переносити зразки іншої культурної традиції на бандуру. Хіба що різдвяні пісні, як-от «Jingle bells», але загалом нам і своїх пісень цілком вистачає, лише було б бажання і сили їх переспівати!

Н. Б. Після закінчення консерваторії ви кілька років працювали з надзвичайно популярним у ті роки ансамблем «Ватра», виступали з іншими естрадними колективами, заснували свій фольктеатр. Чи вважаєте ви, що бандура може з однаковим успіхом використовуватись у різних жанрах – не лише автентичних, а й академічних та навіть естрадних?

О. С. Я в цьому абсолютно переконаний. І навіть якось у телепрограмі «Життя за пів години» розповідав, що після того, як переграв дуже багато автентичних народних пісень, вирішив спробувати грати на бандурі т. зв. молодіжну музику. Але не будь-яку, а пісні, побудовані на

інтонаціях українського фольклору, і такий репертуар має успіх у різних вікових категоріях. Адже якщо в сучасному світі бандура буде використовуватися тільки в автентичі, вона може втратити свою життєвість, стати «музейним експонатом», чого ніяк не можна допустити.

Тому кожну свою програму, ще від перших моїх програм у 1980-х роках, я намагався будувати з якимись яскравими сюжетами, щоби вона викликала сильні враження, сприймалась як невід'ємна частка давніх традицій, важливих історичних подій, у зв'язку з нашими найбільшими геніями. Про цю свою працю можу найбільше розповісти, бо вона була не тільки для мене особисто дуже важливою, а й допомагала відродженню нашої національної ідентичності, доносила наші справжні цінності для широкої аудиторії. У 1987 р. я почав співпрацювати з Львівським об'єднанням молодіжних клубів. Це була неприбуткова організація, яка на той час вела концертну діяльність. І ми з моїм колегою-журналістом Федором Коником почали готувати патріотичні програми, наприклад, «Пісня і дума. Душа народу», програми «Пісні на слова Василя Симоненка», «Пісні на слова Тараса Григоровича Шевченка» та інші. У добу перебудови можна було дещо більше собі дозволяти в презентації української культури і музики, то ми цим скористалися, давали сотні концертів з патріотичними українськими програмами.

У 1987 р. я став керівником та солістом фольклорного ансамблю «Дримба», ми виступали здебільшого у Львівському палаці культури імені Гната Хоткевича (тоді ще імені Миколи Кузнецова). Почали ми в 1987 р. скромніше – з програми щедрівок, а потім гаївок, у Шевченківському гаї, на Русалчин Великдень, на Івана Купала. А вже в 1988 році ми підготували програму «Вертеп», яка містила наші давні релігійні коляди, що прославляли Ісуса Христа, Діву Марію, показали вертеп з усіма його традиційними героями. Це було 25 грудня 1988 року – на той час вельми відважний крок. Але нам все вдалося, і відтоді почалася діяльність нашого фольклорного театру.

Крім обрядових програм, задумали ми показати на театральній сцені найважливіші події української історії. І так постала театралізовано-концертна програма патріотичних пісень «Гей, ви, Стрільці Січовії», що вперше була поставлена в жовтні 1988 року, тобто це все ще відбувалося за радянської влади. А після здобуття Незалежності ми підготували нову програму Фольклорного театру з пісень українських повстанців, уже з періоду діяльності УПА.

Я переконаний, що коли на сцені розгортаються історичні події, учасники у відповідних одностроях ведуть діалоги, то публіка отримує набагато сильніші враження. Ми спеціально пошили костюми і навіть зробили дерев'яні карабіни, які були на вигляд як справжні, – одного разу міліція до нас прийшла і перевіряла, чи це в нас справжня зброя. Але головним досягненням було те, що ми співали пісні січових стрільців, повертали їх на концертну естраду і в музичне життя після багатьох років заборони та переслідувань національних українських традицій. Щоправда, тоді не можна було співати гімну «Ще не вмерла Україна», але все робилося поступово. Уже в 1990 році ми співали наш гімн з усіма чотирма куплетами, співали й патріотичну пісню Дениса Січинського «Не пора, не пора, не пора, Москалеві й ляхові служити», а також стрілецький Славень «Гей ви, стрільці молодії». Дуже багатий репертуар, який раніше суворо заборонявся, ми відроджували для широкої публіки.

Важливо було також те, що поступово нас стали випускати за кордон, у 1987 році відбулася наша перша поїздка, ще тільки в країни т. зв. соціалістичного табору, до Польщі і Чехії. Але в Польщі була дуже велика українська діаспора, то вони приймали наші програми з великим захопленням. А потім рік за роком ми їздили з нашими театралізованими історичними й обрядовими програмами в різні європейські країни, і врешті запросили нас до Америки і Канади. Вперше ми потрапили туди наприкінці 1990 року,

у різдвяний час. Не можу передати, з яким ентузіазмом нас приймали, як раділи, що, незважаючи на десятиліття радянського гноблення, коли, здавалося, знищили всі пам'ятки нашої духовності, українці все ж зберегли свою пісенну традицію. Відтоді я вже регулярно концертував у Новому Світі, наші концерти завжди користувалися великим успіхом, їх чекали і на них збиралися величезні аудиторії.

Н. Б. Знаю, що в США ви мали важливу місію – з 2000 до 2010 року були Національним директором Світового чемпіонату виконавських мистецтв від України, тож доводилося кожного року формувати нашу національну мистецьку делегацію для презентації в Лос-Анджелесі, у Голлівуді. Вашим завданням було представити наші таланти в різних мистецьких вимірах. Відомо також, що українці неодноразово посідали на цьому чемпіонаті призові місця.

О. С. Так, це була відповідальна місія, бо чемпіонат мистецтв у Лос-Анджелесі, а власливо в Голлівуді, є вельми престижною акцією. З'їжджаються туди представники з понад 50 країн світу, генеральним директором є відомий американський продюсер, експерт і організатор багатьох масових шоу Гріфф О'Ніл. Я виконував функцію директора від України на цьому чемпіонаті з 2000 до 2010 року. Тоді для України як молодій державі було важливо мати нагоду виступати на такий сцені й представляти нашу країну. Адже американці не надто багато знали, якою є наша культура, наскільки ми обдаровані в різних мистецьких сферах, які наші молоді українці талановиті та головне – голосисті, так що мали унікальну можливість проявити себе якнайкраще. Тому такий культурний обмін між двома країнами, до того ж у Голлівуді – фабриці зірок, мав не просто мистецький сенс, а й державний вимір. Як директор цього чемпіонату від своєї країни я повинен був готувати мистецьку делегацію для поїздки на цей світовий чемпіонат. Тож я розглядався за талановитою молоддю, дітьми й за старшими митцями, бо чемпіонат не має вікових обмежень. А оскільки нерідко був членом журі музичних конкурсів в Україні, то й мав нагоду обирати best of the best. Крім суто музичних номінацій вокалу та інструментального виконавства, були й інші: номінація танцю, моделінгу, акторського мистецтва, комедійного жанру. На кожен конкурс з України вдавалося залучити десь у межах 20 осіб. В одному з перших конкурсів виступав я з бандурою як інструменталіст, а також Оля Герасименко. Дуже гарно показали себе діти в номінації вокал: Ярина Шуст, Христина Гриньох, Марта Спіженко, Тетяна Мельник, Яна Лонгвенець, що проявились у модельному бізнесі. Зі Львова приїхав танцювальний ансамбль «Галичина», який дуже гарно виконав гопак. Навіть адміністрація чемпіонату попросила, щоб обов'язково представили цей унікальний танець.

Н. Б. Якщо вже говоримо про молоде покоління, то відомо, що ви певний час викладали в alma mater, проте доволі швидко полишили цю справу. Чи займаєтесь ви зараз педагогічною працею?

О. С. Так, справді, я почав викладати бандуру у Львівській консерваторії в 1989 році, а вже в 1992-му завершив свою викладацьку кар'єру. Однією з причин були, звісно, матеріальні проблеми: зарплату не платили, а мені треба було утримувати родину і двох малих дітей. Але була й інша причина: для мене завжди надто важливою була концертна діяльність, я хотів виступати, сцена завжди мене вабила. Якраз у перші роки Незалежності почалися наші активні гастролі, зокрема й за кордон, що тривали іноді місяць або й довше. Ми виступали тоді з колосальним успіхом на багатьох європейських і на американських сценах, особливо нас чекали українці діаспори, які раділи здобуттю Незалежності України, як і ми. Таких великих перерв у педагогічній праці не можна було робити, тому я і вимушений був її завершити і повністю присвятитися концертній діяльності.

І зараз, у США, я не переходжу на педагогічну ниву, бо розумію, що треба цій роботі повністю присвячуватися, а я інколи на довший період виїжджаю з концертами чи по Америці, чи по Канаді, чи їду в Україну, тому постійних учнів і не маю. Натомість тут, в Америці, зокрема, у Клівленді, Пенсильванії, Нью-Йорку, а також у Канаді, дуже популярними стали літні табори для молоді, вони тривають тиждень-два і збирають від 30 до 50 дітей. І ось у таких літніх таборах я часом викладаю. Загалом же бандура стала тепер дуже популярною в Америці, завдяки тому, що, особливо в останні роки, приїхало досить багато бандуристок і бандуристів з України, засновуються спеціальні школи, зокрема велика школа відкрилась у Торонто, тому вже зараз навчанням на бандурі нікого не здивуєш.

Н. Б. Чи кооперуєтесь ви з іншими діаспорними українськими музикантами чи з нашими гастролерами, які приїжджають у США чи Канаду в концертних виступах?

О. С. Так, зокрема, підтримую творчі контакти з відомим бандуристом української діаспори Віктором Мішаловим. Не раз доводилося виступати і з Юліаном Китастиєм, сином видатного бандуриста Григорія Китастого й талановитим сучасним виконавцем. Коли приїжджав ансамбль «Ватра», у якому я був солістом ще тоді, коли ним керував Ігор Білозір, то з ними теж зустрічалися й мали спільні виступи.

Н. Б. Яку перспективу розвитку бандурного мистецтва ви вбачаєте і хто, на вашу думку, зараз є провідним бандуристом в Україні і світі?

О. С. Зараз молодь почувається набагато вільніше у прояві своїх творчих ідей і задумів у мистецтві бандурної гри. Спостерігаю те, що багато молодих людей музикує на бандурі просто «для себе», навіть не отримуючи якоїсь серйозної фахової підготовки. Це теж, вважаю, потрібно, і свідчить, що бандура є інструментом не лише сценічним, а й «домашнім». Мені подобається також, що представники інших народів цікавляться бандурою. Переконалий, що якщо хтось бере в руки бандуру, то вже переймається українським духом. От знаю одного японця, що дуже вправно грає на бандурі, то він вже для мене наполовину українець.

А в професійному плані, упевнений, що бандура повинна розвиватись у різних напрямках – і в історично найдавнішому, автентичному репертуарі, і в академічному звучанні, і в молодіжній культурі, тоді вона, як наш духовний символ, продовжить своє життя не як історичний експонат, а як актуальний сучасний інструмент, що може виражати почуття й образи, що близькі людям різних поколінь та вподобань.

Н. Б. І останнє, особливо болюче запитання для всіх українців. Що змінилося в США і Канаді в ставленні до української музики, зокрема до бандури, від 24 лютого 2022 року?

О. С. Змінилося дуже багато, насамперед у ставленні до самої України. Тепер в усіх новинах Україна звучить постійно, щоденно. У США приїхало дуже багато людей з України, серед них немало артистів, зокрема бандуристів. Постійно відбуваються благодійні концерти на користь українського війська, я особисто теж беру участь у цих концертах, коли є така можливість. Іноді за один такий концерт ми можемо зібрати до 25 тис. доларів на потреби наших вояків. Американці дуже співчутливо ставляться до наших краян, особливо до тих, хто приїжджає на протезування, хто був на фронті, захищав нашу землю, а тепер потребує серйозної медичної допомоги. Щомісяця організовується щонайменше 2–3 концерти українськими артистами, кошти з яких спрямовують на нашу Перемогу. Не тільки представники діаспори, а й багато інших людей тут дуже вмотивовані допомагати українцям у їхній справедливій боротьбі за свою державу.

Дата надходження статті: 31.10.2025

Дата прийняття статті: 25.11.2025

Опубліковано: 22.12.2025

