

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

МИСТЕЦТВО
КУЛЬТУРА
ОСВІТА

Випуск 1

освітаМистецтвокультура
МистецтвоМистецтво
Мистецтвокультураосвіта
культураМистецтво
culture art education art culture
art education culture art

Івано-Франківськ
2019

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

МИСТЕЦТВО КУЛЬТУРА ОСВІТА

Збірник наукових праць

Випуск 1

**Івано-Франківськ
Фоліант, 2019**

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

Головний редактор

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Фабрика-Процька Ольга – кандидат мистецтвознавства, доцент (Івано-Франківськ, Україна).

Рецензенти:

Довгалюк Ірина – доктор мистецтвознавства, професор Львівського національного університету імені Івана Франка;

Черепанин Мирон – доктор мистецтвознавства, професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

М 65 **Мистецтво. Культура. Освіта: збірник наукових праць Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Випуск 1.** Івано-Франківськ: Фоліант, 2019. 84 с.
ISBN 978-617-7496-78-5

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

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

Адреса редакційної колегії:

*76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,
Навчально-науковий Інститут мистецтв*

ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

Статті публікуються в авторській редакції.

Редакційна колегія не завжди поділяє позицію авторів.

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

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

© Видавництво «Фоліант», 2019.

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

ART CULTURE EDUCATION

Almanac of scientific papers

Edition 1

**Ivano-Frankivsk
Foliant, 2019**

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

Editor in Chief

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

Редакційна колегія:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Fabryka-Protka Olga – PhD in Arts, docent (Ivano-Frankivsk, Ukraine).

Reviewers:

Dovhaliuk Iryna – Doctor of Arts, professor of Ivan Franko Lviv National University;

Cherepanyn Myron – Doctor of Arts, professor of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

M 65 Art. Culture. Education: almanac of scientific papers of Educational-Scientific Arts Institute in Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Edition 1. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2019. 84 p.
ISBN 978-617-7496-78-5

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

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

Editorial board address:

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

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

МИСТЕЦТВО

УДК 7.04 Мазепа: 477; 314.743

Ганна Карась (Україна)

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ГЕТЬМАНА ІВАНА МАЗЕПИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Постать гетьмана Івана Мазепи як державотворця залишається актуальною для створення художніх образів у різних видах мистецтва впродовж трьох останніх століть. **Мета дослідження** полягає в аналізі образу гетьмана Івана Мазепи в образотворчому мистецтві української діаспори. **Методологія дослідження.** Компаративний аналіз, компетенція якого тепер обіймає як один із аспектів синтезу, взаємодію мистецтв. Досягнення мети зумовлює вирішення **таких завдань**: виявити і проаналізувати твори образотворчого мистецтва української діаспори, в яких створено яскравий художній образ Івана Мазепи. **Основні результати і висновки дослідження.** Розглянуто особливості творення художнього образу українського гетьмана Івана Мазепи в образотворчому мистецтві української діаспори. З цією метою проаналізовано твори українських митців. Виявлено, що художній образ Мазепи в образотворчому мистецтві української діаспори має патріотичне освітлення гетьмана як державотворця. Інтерпретації цього образу в історичній, ідеологічній, національній, естетичній площинах не контрастують між собою. Ця активна взаємодія творить композицію, яка є важливим засобом для розкриття ідейно-емоційного змісту проаналізованих творів.

Ключові слова: художній образ Івана Мазепи, твір, образотворче мистецтво, українська діаспора.

Постановка проблеми. Постать гетьмана Івана Мазепи (1639–1709) привертає увагу вчених і митців вже впродовж трьох століть. Валерій Шевчук вважає, що «...особистість цього суспільного та державного діяча була ніби роздвоєною: існували Мазепа реальний та його тінь, і в тих чи інших ситуаціях він міг ставати поперемінно тим чи тим» [15, с. 5]. З плином часу ця історична персона переростає у літературно-художній персонаж, який стає легендарним та міфологізованим. І тут спостерігаємо роздвоєння – творення образу Мазепи відбувається як в позитивному, так і негативному світлі. Ця двоїста іпостась притаманна художньому образу гетьмана в українському та зарубіжному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженню епохи Мазепи, творення його художнього образу присвячено надзвичайно багато літератури [10], тому зайвим буде здійснювати її загальний огляд. У нашій розвідці ми зупинимось лише на декількох джерелах, найбільш дотичних до порушеної нами проблематики. Валерій Шевчук розглядає Івана Мазепу як будівничого Козацької держави і як літературного героя [15], виокремлюючи його ознаки, серед яких: інтелектуально розвинута особистість, що здобула ґрунтовну освіту, володіла кількома іноземними мовами, любила мистецтво, дбала про розвиток освіти, церкви, інтереси держави ставив вище особистих [15, с. 18–19]. Розмислюючи над проблемою «Мазепа і національна ідея» Валерій Шевчук приходить до однозначного важливого висновку, що гетьман «...мав в ідеалі таки незалежну Україну» [15, с. 86]. Тетяна Таїрова-Яковлева дає відповідь на найактуальніше питання, що стосується діяльності гетьмана: був він зрадником чи ні [14]. Утвердження Мазепою суверенізації України, яка вела до самоусвідомлення нації, стала загрозливою для Москви. Учена наголошує, що «...в концепцію Російської імперії, яка все чіткіше вимальовувалася в голові царя, автономія Українського гетьманства ніяк не вписувалася» [14, с. 260]. Саме прагнення за допомогою шведів створити незалежне князівство зумовило союз Мазепи з королем Карлом XII. Зрештою це привело до однієї з найбільших українських національних катастроф і трагедії самого Мазепи. «Для Російської імперії Мазепа перетворився на ненависний символ українського сепаратизму, для прибічників української національної ідеї став ідеалізованим борцем за вольність» [14, с. 294]. Монографія Ольги Ковалевської, яка присвячена іконографії Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ століття [8], монографії та вибрані публікації Святослава Гординського [1; 12; 13], Івана Кейвана [7] про митців і мистецтво української діаспори найбільш дотичні до порушеної нами проблематики. Джерельною базою дослідження обрано твори образотворчого мистецтва української діаспори ХХ століття, представлені в окремих виданнях [1; 2; 4; 5; 8; 12; 16].

© Карась Г., 2019.

Мета статті полягає в аналізі образу гетьмана Івана Мазепи в образотворчому мистецтві української діаспори.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналізуючи творення образу Мазепи в літературі і прозі, Валерій Шевчук наголошує, що «Іван Мазепа єдиний з українських історичних діячів, котрий доступився честі стати героєм коли не світової, то європейської літератури. Особливо був люблений романтиками, яких приваблював як його патріотичний чин щодо визволення рідного народу з іноземного ярма, та й його, і це передусім, героїчно-любовна небуденність. При цьому чимало творів, можна сказати переважна більшість, спиралася не на реальні підстави, а на легенди та перекази про гетьмана. <...> з бігом часу Мазепа все більше й більше переходив у літературний міт» [15, с. 406].

Якщо у французькому живописі романтизму цей образ (Мазепа-коханець) є уособленням романтичної агонії (Т. Жеріко), втіленням романтичної меланхолії (Е. Делакруа) або романтичного страху (О. Верне), зображенням романтичної алегорії (Л. Буланже) чи віддзеркаленням романтичної елегії (Т. Шассеріо) [11], в європейській літературі (Д. Байрон, В. Гюго) – «прометеїзується», героїзується, то в російській літературі (О. Пушкін) він подається крізь великодержавну призму як зрадник. Художній образ Мазепи, як відзначає Н. Лупак, «насичений різновекторними словесними інтенціями, грою «своїх» і «чужих» сенсів, оцінок, акцентів. Такий діалогізований образ виникає внаслідок «конфлікту інтерпретацій» в історичній, ідеологічній, національній, естетичній площинах» [9, с. 8].

На основі аналізу різноманітних описів зовнішності І. Мазепи Ольга Ковалевська таким чином визначила його загальний вигляд: «...середнього зросту, худорлявої статури, суворе, продовгувате обличчя зі жвавими, блискучими очима, рудоволосий (наприкінці життя – сивий), з бородою та довгими вусами (бороду іноді голів), з тонкими, білими, повними грації руками, елегантний. Загальне враження від його вигляду було приємне, видавало високу культуру та освіченість гетьмана» [8, с. 12].

Інтерес до Мазепинської теми в українській діаспорі проявився в 1959-му році, коли відзначалося 250-річчя Мазепинського зриву (1709-го року). У Нью-Йорку з цієї нагоди було створено Мазепинський комітет, що замовив у художників твори з мазепинською тематикою. «С. Литвиненко виконав у бронзі погруддя гетьмана Мазепи, П. Адрусів – олійний портрет гетьмана, І. Кейван – гравюру «Гетьман Іван Мазепа», Р. Пачовський створив композиції «Бій під Полтавою» та «27 червня 1709 року», а В. Сімянцев – медальйон із зображенням гетьмана Мазепи» [7, с. 33]. Всі ці твори експонувалися на багатьох виставках містами США. Особливою була Виставка українського мистецтва у Детройті (1960-ий рік), яка мала світове значення. Вона відбулася за участю 78-ми митців, значна частина з яких були визнаними не тільки в українському мистецтві, а й європейському та світовому. Отож, святкування ювілею І. Мазепи «...спонукало митців до чергового осмислення постаті гетьмана-державника та гетьмана-символа боротьби за незалежність, що знайшло своє віддзеркалення у зображенні виразу його обличчя, постави, формуванні зовнішньої композиції твору та передачі його внутрішнього драматизму» [8, с. 39].

Типологізуємо мазепіану діаспори за видами образотворчого мистецтва.

Живопис. Портрети Мазепи авторства Аріадни Стебельської (1919–2002), Мирона Левицького¹ з Канади, Бориса Крюкова з Аргентини (1895–1967), Максима Окопного (1915–?) з Австралії, на думку Ольги Ковалевської, не відображають портретних рис гетьмана і є плодом творчої уяви авторів [8, с. 105–108]. Портрет «Гетьман Іван Мазепа» Сергія Макаренка із США відзначається вірним схопленням зовнішніх та психологічних рис портретованого. Іван Кейван вважає, що це один з найбільш вартісних творів у мазепинській «іконографії» [7, с. 85].

Історичний, сакральний та жанровий живопис представлений творчістю Надії Сомко², яка в американський період проявила себе в історичних композиціях, зокрема з доби козаччини. Серед них багата і ускладнена композиція «Гетьман Іван Мазепа в храмі Св. Софії в Києві» (1940–1960-ті рр.) [8, с. 146]. Відомо, що гетьман дбав про розвиток церкви: вкладав великі кошти у розбудову українських храмів, підтримував тісні контакти є ієрархами. По-особливому він ставився до храму св. Софії –

¹ Левицький Мирон Миколайович (1913–1994) – живописець, графік. Закінчив Академію красних мистецтв у Кракові. Під час Другої світової війни емігрував з України на Захід.

² Сомко (Макаренко) Надія Дмитрівна (1916–1997) – живописець, архітектор. Навчалася живопису у Харківському і Київському художніх інститутах. Під час Другої світової війни виїхали в еміграцію (Югославія, Італія, Аргентина), від 1960-го – у США. Працювала у жанрах батального і жанрового живопису.

постійно підтримував матеріально і фінансово. Сюжет Н. Сомко є поодиноким прикладом такої тематики в художній мазепіані, оскільки більше в українському живописі не повторювався. Друге полотно художниці «Виїзд гетьмана Мазепи з Батурина» (1985 р.) [8, с. 152], яке передає момент його виїзду на зустріч з Карлом XII, сповнене передчуття трагедії: чорний кінь, такого ж кольору одяг гетьмана. «Як відомо, зустріч щасливо відбулася під Гірками, але повернення вже було не до фортеці та гетьманської резиденції, а до згарища та безлічі трупів, бо 2 листопада 1708 р. за відсутності І. Мазепи Батурин було знищено за наказом О. Меншикова, а мирне населення вирізано, розстріляно, зґвалтовано та вбито» [8, с. 29].

Представниця Краківської групи **Марія Гарасовська-Дацишин** із Чикаго виконала низку картин олійними фарбами на історичну тематику, серед яких особливу увагу привертає «Гетьман Іван Мазепа», «де виразно підкреслені мотиви доби козацького барокко» [7, с. 60].

Роман Пачовський³ малював картини «... на теми козацьких дум, історичного та баталістичного змісту...» [7, с. 62], тому композиції «Бій під Полтавою» та «27 червня 1709 року», присвячені гетьману Мазепі, органічно вписуються у його мистецькі уподобання.

Петро Андрусів⁴ належить до когорти найбільш відомих художників української діаспори. Святослав Гординський писав про його творчість: «Він створив проекти для низки настінних розписів, іконостасних ікон, мозаїк та вітражів для трьох філіальних церков, дав велику кількість складних ілюстрацій, переважно на історичні теми, для дитячих видань, а крім цього встиг почати серію великоформатних картин на теми з української мітології й історії» [12, с. 9]. Останні привертають увагу, оскільки як в діаспорі, так і в Україні не було необхідних умов для розвитку цієї ділянки мистецтва. Історичні картини потребують великої підготовчої роботи, солідних студій історичного матеріалу, одягу та атрибутів тієї чи іншої доби, тривалої рисункової роботи над композицією полотна, часу і академічної підготовки. Саме ці якості були притаманні Петру Андрусіву. Історичні картини митця «... осяяні його любов'ю до славного минулого України» [12, с. 10] і демонструють глибокі знання і широку уяву художника.

Серед історичних масштабних полотен митця виокремлюємо «**Зустріч гетьмана Мазепи з кошовим Гордієнком**» (1968). Художника приваблювали дві епохи – княжа і козацька. Минуле за «...своїм характером лицарства і героїзму стало вже напів-легендою, чимсь, на чому наша сучасність повинна взоруватися» [12, с. 10]. Полотно має чітку композицію з панорамним розгортанням, щоправда, як підмічає С. Гординський, є недолік – статичне, статуарне розміщення фігур [12, с. 10]. Критик вказує на збереження реальності предметів, які не змальовані з натури, а ідеальні, стилізовані, і тим самим підпорядковані вимогам ритму. Вибрана митцем тематика зумовила стиль і засоби творчого вислову митця: «багатофігурність – а водночас змагання до композиційного ладу, завдяки якому дана тема стає не тільки вдало зааранжованою театральною сценою, а скомпонованою картиною, де тема-ілюстрація перетворюється в мистецький твір» [12, с. 11].

Сюжет картини ґрунтується на дуже важливій історичній події – переходу запорізьких козаків на чолі із кошовим отаманом на бік гетьмана Мазепи та приєднання їх до українсько-шведського війська під Великими Будищами у 1709-му році. «Рішення козаків мало не лише стратегічне, але й велике морально-психологічне значення, особливо після трагічної загибелі Батурина. Тому художник і відобразив у картині радість та позитивні емоції, які переповнюють українців у момент цієї зустрічі» [8, с. 29]. Підняті високо у руках шапки головних історичних осіб – Мазепи і Гордієнка свідчать про щирі вітання один одному. Цю повагу підкреслюють похилені голови коней. Чорні круки у небі немов би передрікають поразку Мазепи, яка стала трагедією не тільки для нього, а й для України. На передньому плані художник помістив фігуру козака з торбаном. Як свідчить знавець українських народних інструментів, професор Віолетта Дутчак, «...інструмент зображений по-військовому закинутий за плечі для зручності ходьби та їзди верхи. Інструмент як торбан можна класифікувати, виходячи з кількох ознак:

- лютневидної продовгуватої симетричної форми (не асиметричної як у бандури, і не круглої як у кобзи);
- довгого грифу;

³ Пачовський Роман (1911–1968) – відомий в діаспорі художник, син українського поета Василя Пачовського. Малярства навчався у США.

⁴ Андрусів Петро Степанович (1906–1981) – відомий художник української діаспори. Навчався у Варшавській академії мистецтв. Вивезений до Німеччини у 1944-му році, у 1949-му емігрував до США. З 1952-го року належав до засновників «Об'єднання Мистців Українців в Америці» (ОМУА), брав участь у виставках об'єднання, був співтворцем журналу «Нотатки з мистецтва».

- подвійної грифової головки;
- наявності окрім басових струн, ще й приструнків (струн по деці) – типово української ознаки;
- кількість струн – басів орієнтовно 8, приструнків орієнтовно 11 – умовна, художник не ставив

мету достеменне копіювання інструмента, проте підкреслив його багатострунний показник. Хоча деякі історики ставлять під сумнів володіння Мазепою саме грою на торбані, проте художник хотів підкреслити і дух епохи, і приписуване гетьману авторство пісень» [6].

Тут слід відзначити, що художник дуже уважно вивчав атрибутику епохи, у тому числі музичні інструменти. Про те, що Мазепа володів грою на торбані пише історик Тетяна Таїрова-Яковлева: «Серед його особистих речей збереглися «торбани». <...> Один з них був із палісандрового дерева, оброблений слоновою кісткою. На ручці інструмента був герб гетьмана з інкрустованою слоновою кістки. Це дає змогу припустити, що гетьман сам грав на ньому...» [14, с. 174]. Мабуть саме цей інструмент репродукований Михайлом Грушевським у його «Люстрованій історії України» [3, с. 380], «...на якій проставлено гетьманського герба. Бандура цікава, двогрифна, лютнеподібна, тобто наближена до того типу, який звався «торбан», отже, була інструментом багатострунним і належала до того типу бандур, які використовувалися у панських дворах» [15, с. 346].

Отож, зображення торбана на передньому плані картини свідчить не тільки про особисті музичні уподобання гетьмана, але й про те, що у його війську та війську запорізьких козаків були музиканти, які виконували кілька функцій: духовну, виховну, бойову, розважальну.

Щодо портретної схожості із справжнім зображенням Мазепи, то воно відмінне від тих портретів, які збереглися. І тут художник створює власний художній образ гетьмана – із пишною посивілою шевелюрою, вусами.

Іван Кейван так характеризує митця: «В своїй основі Петро Андрусів реаліст, проте в олійних творах його реалізм своєрідний: кольорит його картин соняшний, прекрасно згармонізований, і можна його навіть назвати кольоровою розкішшю. Півтони, світлотіньові ракурси та рефлексії ще більше підкреслюють самотність митця» [7, с. 57].

Святослав Гординський⁵, здійснюючи розпис собору Покрови Пресвятої Богородиці і св. Апостола Андрія Первозванного у Мюнхені (Німеччина, 1979 р.), виконує масштабну поліхромію, яка включала головні церковні образи в центральній наві та розписи на історичну тематику. Один з них, масштабний стінопис «Київська митрополія» (5х3,30 м), був розміщений на задній стіні собору при вході. Серед фігур історичних осіб (князів, церковних ієрархів, духовних учителів нації) по центру справа художник розмістив єдину постать у військовому спорядженні та з булавою – символом світської влади – гетьмана Івана Мазепу [4, с. 190]. «Художник навмисно зробив акцент саме на цю постать, поставивши біля його ніг щит із гербом «Курч». <...> Головне, про що йшлося митцеві, це показати І. Мазепу як керівника козацько-гетьманської держави, оборонця та мецената православної церкви, що йому і вдалося» [8, с. 30].

Станкові графічні портрети Мазепи авторства митців з Канади **Миколи Бідняка** (1930–2000) – два варіанти картини «Гетьман Іван Мазепа» (1959), **Івана Кейвана** (1909–1992) з аналогічною назвою (1959), **Олекси Булавицького** (1916–2002) із США [8, с. 201–204] портретних рис гетьмана не відображають і є плодом творчої уяви художників. М. Бідняк створив еkleктичний образ Мазепи, зобразивши гетьмана «...у середньовічних латах, з якимось римським шоломом на голові та неймовірною булавою. Вираз обличчя написаного персонажа сумний і трагічний, що аж ніяк не в'язалося з ідеєю певної глорифікації І. Мазепи, яку втілювали майже всі урочисті заходи української діаспори» [8, с. 39]. Така фантазія художника не давала уявлення сучасній людині про справжній вигляд гетьмана і вносила сум'яття у створення його образу.

Один із найчільніших українських митців, графік, гравер **Василь Масютин**⁶ мав міжнародне визнання, оскільки був митцем оригінальним і неповторним. Український період його творчості припадає на 1930-ті роки, коли під впливом участі у мистецьких виставках Асоціації Незалежних Українських Мистців (АНУМ) у Львові в 1930-х роках він «...створить свої знамениті гравюри з портретами Б. Хмельницького, Мазепи, гетьмана П. Скоропадського, С. Петлюри, починає серію різьб з портретами наших історичних постатей...» [13, с. 319]. Графічний портрет «Іван Мазепа»

⁵ Гординський Святослав Ярославович (1906–1993) – відомий український художник, графік, мистецтвознавець. Живопису навчався у Берліні, Парижі. У 1944 емігрував на Захід (Німеччина, згодом – у США). Брав активну участь у виставковій діяльності. Автор мозаїк і розписів понад 30-ти українських церков по всьому світу.

⁶ Масютин Василь (1884–1955) – український графік, який більше 35-ти років жив і творив у Берліні. Мистецьку освіту здобув у московському училищі «живописи, ваяння и зодчества» (1909–1914). У мистецькому доробку: більше шестидесяти медальйонів українських історичних осіб, офорти, гравюри, дереворити.

В. Масютина (1933 р., папір, мідьорит?) – одна із найкращих графічних робіт мазепіани [8, с. 197]. О. Ковальська припускає, що він був виконаний на замовлення гетьмана Павла Скоропадського, який так само, як і В. Масютин, в той час проживав у Німеччині. Цей гравірувальний портрет зберігався в родині гетьмана П. Скоропадського до його смерті, потім перейшов у власність його доньки Олени Отт-Скоропадської, на початку 1990-х переданий в дар Музею гетьманства в Україні [8, с. 37].

На полотні «Гетьман Мазепа» **Віктора Цимбала**⁷ (виконаний в аргентинський період творчості, 1960 р. (?), папір, рисунок, вугіль) художній образ гетьмана сповнений сили, могутності, рішучості, владності [16, с. 166; 8, с. 205]. Припіднята вверх гетьманська булава передає рішучість Мазепи у побудові української держави, а міцно стиснута шабля – готовність відстоювати її у боротьбі. Майже всі графічні роботи В. Цимбала виконані новою технікою, яка виникла у 1920-ті роки, – «...ритування на білому картоні. Тут митець покривав потрібну поверхню тушем і на ньому вискоробував голкою або долітцем потрібні йому лінії і форми. Ця техніка вискоробування дає дуже гостро окреслені форми, ідеальні для репродукції» [1, с. 10]. С. Гординський вважає, що його графіка тяжить до неореалізму. Митець схоплював найосновніші, найтиповіші риси особи «системою чорно-білих рисок, що творять світ світла і тіней» [1, с. 15].

Характеризуючи роботи І. Кейвана і В. Цимбала, Ольга Ковалевська відзначає високу техніку виконання портретів, «...що засвідчувало високий рівень технічної підготовки та неабиякий досвід цих знаних українських графіків, які вже мали за плечима не один десяток років праці у видавничій сфері та великий творчий доробок» [8, с. 39].

Графіка. Книжкова ілюстрація представлена роботами Миколи Бідняка, який виконав обкладинку та 12 ілюстрацій до книги для дітей «Життя гетьмана Мазепи» (1959) [5]. В цих своєрідних «комікасах», виконаних у дво- або триколірових літографіях, відображено основні віхи біографії гетьмана

Монументальна скульптура. Проект пам'ятника Івану Мазепі (1960-ті рр.) **Ярославом Паладієм**⁸ із США, який був представлений громадськості засобом журналу «Нотатки з мистецтва» (1966, № 5, с. 9) залишився не зреалізованим [8, с. 336]. О. Ковалевська підкреслює, що «...сама ідея та сміливий задум скульптора варті нашої високої оцінки» [8, с. 72].

Сергій Литвиненко⁹ створив у 1990-х роках пам'ятник Мазепі для українського культурного центру «Союзівка» (м. Кергонстон, США [16, с. 164; 8, с. 339]. Іван Кейван визначає його стиль як класичний [7, с. 36].

У жанрі **вітражу** працював відомий скульптор **Леонід Молодожанин**¹⁰. Для українського греко-католицького собору Святих Володимира і Ольги у Вінніпегу (Канада) він виконав кілька тематичних вітражів, у тому числі вітраж «Доба Мазепи» (1972–1977), який складався із шести окремих сюжетно-тематичних картин, одна з яких присвячена Мазепі [8, с. 72, 337]. В медальйоні представлений портрет гетьмана, будівля Могилянської академії, чотири зразки церковного будівництва часів Мазепи – українського бароко, які були побудовані за часів гетьманування Мазепи (Всіх Святих, Богоявленський собор, Миколаївський військовий собор і Кирилівська церква [2]. С. Гординський писав: «Тут усе побудовано на грі барв повного насичення, їх контрастних зударів, сміливих майже абстрактних або й суто абстрактних гармоній і дисгармоній, завданням яких є давати очам феєрію барв» [13, с. 971]. Отож, «автор у своїх задумах про основу ідею зображення зосередився на меценатській діяльності гетьмана, підтримці ним православної церкви. <...> Очевидно, під час створення вітражу художник керувався біблійною істиною «воздасться кожному за справи його», намагаючись своїм твором ушанувати гетьмана і віддячити йому від імені нащадків за його праведні справи. <...> Щодо самого образу І. Мазепи, створеного українським скульптором, то він вийшов витриманим, шляхетним та іконографічно оригінальним. <...> Обличчя у гетьмана суворе, він сповнений гідності й водночас

⁷ Цимбал Віктор (1902–1968) – відомий український графік. Воював у рядах армії УНР, перебував у таборах інтернованих у Польщі, мистецьку освіту (оволодіння графічними техніками) здобув у Празі (Чехо-Словаччина). Від 1928-го року працював у країнах Південної Америки (Аргентині), Англії, у США – від 1960-го року. Брав активну участь у виставковій діяльності, нагороджувався за свої роботи.

⁸ Паладій Сергій (1910–1977) – український скульптор і графік. Навчався в Академії мистецтв у Бухаресті. У 1945-му емігрував на Захід (Австрія, США). Брав постійно участь у виставках.

⁹ Литвиненко Сергій (1899–1964) – відомий український скульптор. У 1949–1964 рр. проживав і творив у США. У жанрі камерної скульптури створив більше 30-ти творів.

¹⁰ Молодожанин Леонід Григорович (Лео Мол; 1915–2009) – видатний український скульптор, художник, графік. Вивезений на примусові роботи до Німеччини під час Другої світової війни. Навчався в Ленінградській академії мистецтв, Відні, Берліні, Гаазі. Від 1948-го року в Канаді. Автор багатьох пам'ятників, бюстів, вітражів.

дещо стривожений, ніби бачить крізь віки, яка доля чекає його Батьківщину після полтавської катастрофи 1709 р. і яким довгим буде її шлях до незалежного життя» [8, с. 72, 73].

Малі скульптурні форми. Петро Капшученко (1915–2006) створив бронзове погруддя «Гетьман Іван Мазепа» (2005 р.) [8, с. 373]. Валентин Сімянцев¹¹ – автор плоскорізьби із зображенням гетьмана Івана Мазепи, яка виконана в характері старовинних медальйонів [7, с. 38].

Кожен з медальйонів Василя Масютини, на думку Святослава Гординського, «... дає індивідуальний портрет даної особи в її найбільш характеристичних рисах, – це справжні психологічні портрети...» [13, с. 320]. Критик відзначає, що «проблема портретної автентичності історичних осіб на противагу ідеалізованому образу, що його творить митець, є одвічною проблемою мистецтва...<...> Мазепа не нагадує якогось відомого зображення гетьмана, бо тут митець створив свою власну трагічно-демонічну візію Мазепи. Це вже стара людина на краю свого життя, з розвіяним волоссям, мов грива сивого коня. А проте ця людина з великою напругою дивиться в майбутнє, наче прочуваючи, що її ідеї ще відживуть у новому вогні і вирі народного пориву» [13, с. 978].

Висновки. Відомий художник і мистецтвознавець Святослав Гординський вважав, що завданням українського митця на рідній землі чи в еміграції є задоволення духовно-естетичних потреб свого суспільства, вплив на його духовне формування [13, с. 377]. Тому українська діаспора доклала багато зусиль для дослідження біографії гетьмана Івана Мазепи, видання книг, присвячених цьому періоду української історії, організації і проведенню різноманітних культурних акцій (концертів, театральних вистав, виставок, спорудження пам'ятників та інше). Художній образ Мазепи як феномен взаємодії виразових засобів образотворчого мистецтва має патріотичне освітлення гетьмана як державотворця. Митці діаспори намагалися втілити велич та непересічність особистості І. Мазепи, його величезний внесок у процес державотворення та розвиток культури українського народу. Інтерпретації цього образу в історичній, ідеологічній, національній, естетичній площинах не контрастують між собою. Ця активна взаємодія творить композицію, яка є важливим засобом для розкриття ідейно-емоційного змісту проаналізованих творів. Історичні події спонукають художників створювати полотна, які співзвучні сучасній епосі.

Література

1. Віктор Цимбал. Маляр і графік: монографія / за ред. С. Гординського. Нью-Йорк: УВАН, 1972. 135 с.
2. Вітражі катедри св. Володимира й Ольги. Вінніпег, 1977. 22 с.
3. Грушевський М. Ілюстрована історія України. Нью-Йорк: Вид-во Чарторійських, 1967. 578 с. (перевидання: Київ–Відень: Дніпросоюз, 1921).
4. Жила В. Поліхромія собору Покрова в Мюнхені. Нотатки з мистецтва. Філадельфія. 1987. № 27. С. 13–20.
5. Життя гетьмана Мазепи / малюнки Миколи Бідняка, текст Левка Ромена, передмова В. Луціва. Торонто: Ластівка, 1959. 28 с.
6. Інтерв'ю з професором, доктором мистецтвознавства Віолеттою Дутчак 20 червня 2019 року. Архів Ганни Карась.
7. Кейван І. Українські мистці поза Батьківщиною. Едмонтон, Монреаль, 1996. 227 с.
8. Ковалевська О. Іконографія Івана Мазепи в образотворчому мистецтві ХХ – початку ХХІ століття. Київ: Темпора, 2013. 420 с.
9. Лупак Н. Літературно-музичне буття образу Мазепи: монографія. Тернопіль: Карт-бланш, 2007. 200 с.
10. Мазепіана : матеріали до бібліографії (1688–2009) / упоряд. та авт. передм. О. О. Ковалевська; відп. ред. О. А. Удод. Київ: Темпора, 2009. 248 с.
11. Пеленська Х. Образ Мазепи у французькому мистецтві романтизму. Львів: АПРІОРИ, 2018. 324 с.
12. Петро Андрусів. Маляр і графік : монографія за редакцією Святослава Гординського. Нью-Йорк, 1980. 127 с.
13. Святослав Гординський про мистецтво / упоряд. Х. Береговська. Львів: АПРІОРИ, 2015. 1023 с.
14. Таїрова-Яковлева Т. Іван Мазепа і Російська імперія. Історія «зради». Вид. 3-є / переклад з рос. о. Юрія Мицика. Київ: ТОВ «Вид-во «Кліо», 2017. 403 с.

¹¹ Сімянцев Валентин (1899 –?) – скульптор, старшина Армії УНР. Навчався у Празі. До США емігрував у 1949 році. Брав участь у виставках.

15. Шевчук В. Просвічений володар. Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой. Київ: Либідь, 2012. 464 с.
16. Шонк-Русич К. Історія українського мистецтва в ілюстраціях. Нью-Йорк, 1978. 300 с.

Hanna Karas (Ukraine)

ARTISTIC IMAGE OF HETMAN IVAN MASEPPA IN THE ART OF THE UKRAINIAN DIASPORA

The figure of Hetman Ivan Mazepa as a state-maker has remained relevant to the creation of artistic images in various forms of art during the last three centuries. The purpose of the study is to analyze the image of Hetman Ivan Mazepa in the art of the Ukrainian diaspora. Research methodology. Comparative analysis, the competence of which now embraces synthesis, the interaction of the arts as one aspect. The achievement of the goal determines the following tasks: to identify and analyze the art works of the Ukrainian diaspora, which created a bright artistic image of Ivan Mazepa. The main results and conclusions of the study. The author considered features of the creation of the artistic image of the Ukrainian Hetman Ivan Mazepa in the art of the Ukrainian diaspora. For this purpose, the author analyzed the art works of Ukrainian artists. It is revealed that Mazepa's artistic image in the art of the Ukrainian diaspora has a patriotic illumination of the Hetman as a state-maker. The interpretations of this image in the interaction of word and music in the historical, ideological, national, aesthetic planes do not contrast among themselves. This active interaction creates a composition that is an important instrument of revealing the ideological and emotional content of the analyzed works.

Key words: *Ivan Mazepa's artistic image, work, art, Ukrainian diaspora.*

Ілюстративний додаток



Стебельська Аріадна «Гетьман Мазепа», 1959 (?)



Левицький Мирон «Гетьман Іван Мазепа», 1959 (?)



Крюков Борис «Портрет Івана Мазепи», 1959 (?)



Окопний Максим «Портрет Івана Мазепи», 1983



Сомко Надія «Гетьман Іван Мазепа в храмі Св. Софії в Києві» (1940–1960-ті рр.)



Сомко Надія «Виїзд гетьмана Мазепи з Батурина» (1985 р.)



Андрусів Петро «Зустріч гетьмана Мазепи з кошовим Гордіснком» (1968)



Андрусів Петро «Зустріч гетьмана Мазепи з кошовим Гордієнком» (1968)
(фрагмент)



Гординський Святослав стінопис «Київська митрополія», 1979



Масютин Василь «Іван Мазепа», 1933



Кейван Іван «Гетьман Іван Мазепа», 1959



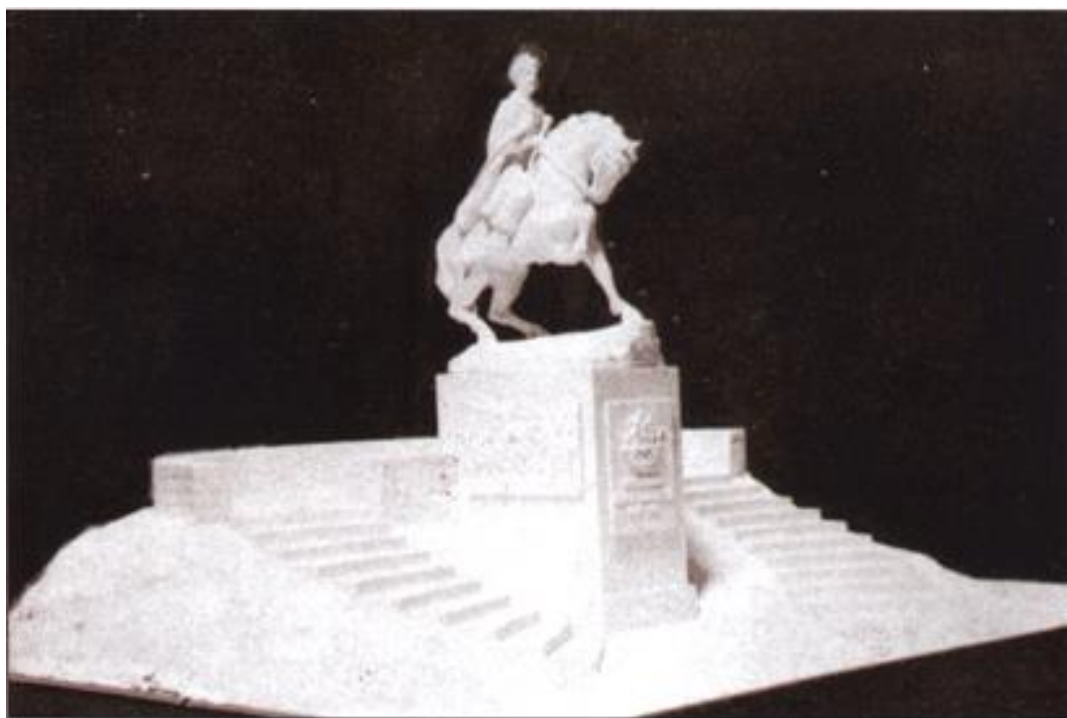
Цимбал Віктор «Гетьман І. Мазепа», 1960 (?)



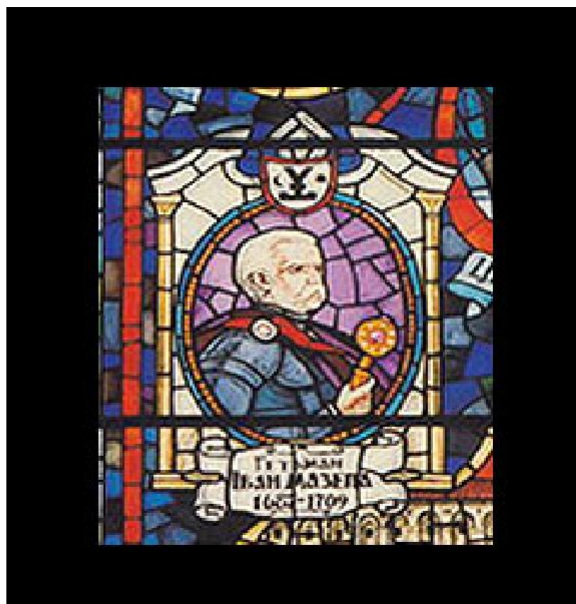
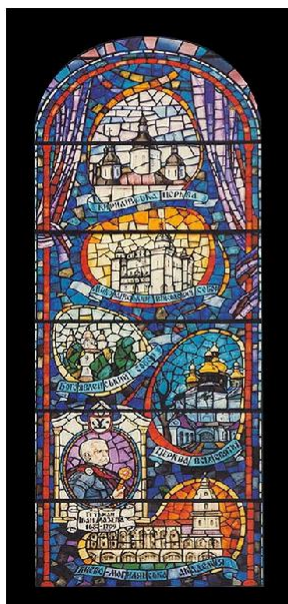
**Бідняк Микола Ілюстрації до книги для дітей
«Життя гетьмана Мазепи» (1959)**



Литвиненко Сергій пам'ятник Мазепі для українського культурного центру «Союзівка» (м. Кергонстон, США)



Паладій Ярослав Проект пам'ятника Івану Мазепі (1960-ті рр.)



Молодожанин Л. (Лео Мол). Велика вітражна робота
«Мазепинська доба (1687–1709)», 1972–1977



Капшученко Петро «Гетьман Іван Мазепа»



Василь Масютин. Медальйон «Іван Мазепа»

2005

ТВОРИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У ПРАЗІ: ЗВ'ЯЗОК ТРЬОХ СТОЛІТЬ

У статті зазначено причини, які не втратили своєї актуальності щодо вивчення українського народного мистецтва минулих століть. Увагу зосереджено на невідомій науковій спільноті і широкому загалу поціновувачів мистецтва колекції чеського діяча Франтішека Ржегоржа, яка сформована ним для музею Напрстків у 1879–1899 рр. Впродовж ХХ ст. збірка зазнала складних випробувань і навіть забуття, а тепер належно зберігається у фондосховищах Національного музею у Празі.

Ключові слова: українське мистецтво, музей Напрстків, Франтішек Ржегорж, Національний музей у Празі.

Постановка проблеми. Українське мистецтвознавство впродовж останніх десятиліть суттєво розширило поле дослідницької діяльності не лише у вирішенні суміжних міждисциплінарних наукових проблем, а й територіально, активно поширюючись поза межі держави. Основною обставиною, що заохочує вивчати непізнану тематику, стали виразні глобалізаційні процеси, які з одного боку полегшують доступ вітчизняним ученим до невідомих скарбів українського мистецтва зарубіжжя, з іншого – спонукають поспішно вберегти своєрідність етнічної ідентичності від уніфікації культури у міжконтинентальному масштабі. Ще одним чинником, який звертає особливу увагу на незнані мистецькі колекції української діаспори, твори яких причетні до рідної етно-ойкумени, є їх слабка або хибна атрибуція. Третя важлива причина, що потребує аналізу пам'яток українського мистецтва минулого, – вивчення розвитку традиції матеріальної культури впродовж тривалого періоду із використанням в основному історико-компаративного і формально-аналітичного методів. Це уможливило краще пізнати мистецтво українців другої половини ХІХ ст. Насамкінець важливим залишається завдання уведення маловідомих пам'яток до широкого наукового обігу.

Стаття присвячена окремим творам малознаної української колекції з Національного музею у Празі, яка у ХІХ ст. належала музею подружжя Напрстків. Певний відсоток їх збірки був сформований видатним чеським діячем Франтішеком Ржегоржем (1857–1899 рр.).

Мета статті – оприлюднення окремих результатів початкового етапу дослідження українських знакових творів народного мистецтва, зібраних Франтішеком Ржегоржем в останній чверті ХІХ ст.

Методика дослідження. Вивчення колекції Ф. Ржегоржа, як, зрештою, й інших українських пам'яток Національного музею у Празі, складається із усталених у науці стратегічних підходів: опрацювання доступних речових артефактів та критичний огляд літератури, яка стосується діяльності чеського етнографа, його кола однодумців, а також публікацій про самі твори. Тобто використано усталені експериментально-теоретичні методи дослідження, насамперед емпіричний із його необхідними у мистецтвознавстві історико-порівняльним підходом та методом аналогій [1, 138–149].

Сучасний стан дослідження. Відомо поки що приблизну кількість одиниць колекції – понад 1200 пам'яток, які він збирав особисто або йому допомагали українські видатні постаті, серед них Володимир Шухевич, Ольга Кобилянська, Гермін Озаркевич, Наталія Кобринська [11]. До результатів дослідницької діяльності Ф. Ржегоржа також належать світлини, скляні негативи, фотокартки, придбані ним у відомих тогочасних фотографів Галичини, – загальна кількість таких зображень становить, згідно тверджень попередніх дослідників, 553 одиниці [3, 28–29; 4, 127; 5, 207].

Твори ужиткового мистецтва, які зберігаються у головному корпусі Етнографічного музею підпорядкованому Історичному музею при Національному музеї у Празі, а також у фондосховищах в Терезині й представляють українську культуру ХVІІІ – ХІХ ст., досі ґрунтовно не опрацьовані вченими. Колекція експонувалася ще під час існування Чеського промислового музею подружжя Напрстків в останніх десятиліттях ХІХ – початку ХХ ст.

Згодом, у 1926 р. деякі пам'ятки були опубліковані вже після смерті збирача та власників колекції в альбомі С. Маковського «Народное искусство Подкарпатской Руси», тобто Закарпаття [7]. У альбомі представлено художні вироби з дерева, мосяжу, рогу, кераміки, ткацтва, вишивки і компонентів одягу. Серед них значну частину посідають вироби з побуту гуцулів, бойків (верховинців), мешканців рівнинного Закарпаття.

© Болюк О., 2019.

Однак, С. Маковський, опублікував одинадцять ілюстрацій, на яких зображено експонати із Етнографічного музею у Празі, що успадкував їх з реорганізованого музею Напретків, для якого впродовж кінця 1870-х – кінця 1890-х рр. збирали Ф. Ржегорж та його однодумці. Пам'ятки репрезентують творчість майстрів Галицької Гуцульщини в альбомі, присвяченому мистецтву Закарпаття. Необхідність їх уведення в альбом пов'язано із побіжним, але влучним аналізом локальних ознак художніх ужиткових творів Гуцульщини по обидва схили Карпат. Власне тому перевидання альбому С. Маковського зі вступною статтею М. Селівачова набуло назви «Народне мистецтво Карпат», а не тільки Закарпаття [6, 20, 21, 24, 32–39].

Після тривалого забуття про чесько-українські зв'язки, аж у 1954 р. дослідникові спадщини Ф. Ржегоржа М. Мольнарові вдалося організувати симпозіум, присвячений 55-літтю від дня смерті чеського діяча останньої чверті XIX ст. Тоді ж була представлена етнографічна збірка Ф. Ржегоржа. Щоправда на даний момент нам невідомо чи усі та які саме пам'ятки були представлені для огляду.

Початковим етапом сучасного дослідження став анонс теми україно-чеського науково-дослідного проекту «Колекція творів українського народного мистецтва у фондосховищах Національного музею в Празі: класифікація та атрибуція», який прозвучав у доповіді автора статті під час проведення Міжнародної наукової конференції «Дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем» (до 160-річчя від дня народження Франтішека Ржегоржа) у залі засідань Інституту народознавства Національної академії наук України 12 жовтня 2017 р. [2, 105–111.] У виступі було відзначено цінність активної діяльності й, відповідно як результат, – доробок чеського дослідника 1880–1890-х рр. для мистецтвознавства початку XXI ст., в чому вбачається тісний часовий зв'язок. Адже, завдяки збереженій спадщині українського народного мистецтва у Національному музеї у Празі, можна пізнати малознані пласти матеріальної і духовної культури тогочасних галичан та буковинців. Збір речових артефактів Ф. Ржегорж, попри його емоційне захоплення українським мистецтвом, провадив з погляду іноземця, вихованого в умовах іншого етнічного середовища.

У рамках означеного науково-дослідного проекту була також заявлена індивідуальна дослідницька програма Олени Федорчук, яка веде пошук колекції українських бісерних прикрас та вишивок, зібраних Герміною Озаркевич-Величко [9, 95–104]. Наукова інтрига полягає у тому, що дослідниці пощастило знайти й вивчити розпорошені частини цієї збірки у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького і Музеї етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України. Проте це не уся колекція. Сліди ведуть до її третьої частини, яку подарувала Г. Озаркевич промисловому музею Напретків у Празі. Немає сумніву, що у недалекому майбутньому О. Федорчук вдасться виявити, опрацювати та увести до наукового обігу значну кількість незнаних науковцям пам'яток.

Попри немалий масив спеціальної літератури про Ф. Ржегоржа, усе ж потрібно зауважити, що самі українські твори ужиткового мистецтва доки ще ґрунтовно не досліджено. Щоправда у 1990-их рр. найповніше інформацію про колекцію вивчала, як вже згадувалося, Н. Валашкова, уклавши певні статистичні результати [10, 155–168; 11]. Продовжив досліджувати спадщину Ф. Ржегоржа Є. Топінка [8]. Проте жоден з учених не проводив ретельний аналіз кожної пам'ятки, оскільки вони мали перед собою інші завдання, обумовлені власними спеціалізаціями.

Отож, нами зроблено висновок, що спорадичне зацікавлення у XX ст. колекцією, сформованою Ф. Ржегоржем та подружжям Напретків у 1879–1899 рр., не задовільняє вимоги сучасного мистецтвознавства.

Після тривалого листування із працівниками Національного музею у Празі автору цієї статті та його колезі О. Федорчук вдалося побувати у короткотривалому відрядженні у квітні 2018 р. й ознайомитися з низкою експонатів та інвентарними картками до них. Інформативно стислі рукописні записи у цих документах повідомляють, що пам'ятки зареєстровано 1889 р., тобто це є орієнтиром крайньої верхньої межі часової атрибуції колекційних предметів. У паспорті твору відсутній розгорнутий опис: час і місце походження трапляється лише в окремих випадках.

Виклад основного матеріалу. Серед доступних українським ученим низки речових артефактів було опрацьовано пам'ятки ужиткового мистецтва галицьких і буковинських українців. Предмети відображають різні види діяльності: від господарського реманенту до церковних творів. Для автора статті особливий інтерес представляють твори церковного мистецтва, насамперед вироби сницарства.

Одним із датованих і габаритних експонатів колекції Ф. Ржегоржа є ікона Св. Миколай Мирлікійський у кіоті з 1774 р. (інв. № 1137). З інвентарної картки нам поки що відоме походження пам'ятки – зі с. Річка Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Очевидно, ікона облаштовувала інтер'єр дерев'яної церкви Святителя Василя Великого.

Детальнішої інформації про цю пам'ятку у спогадах чеського етнографа допоки не вдалося розшукати. Очевидно, в архівних матеріалах Ф. Ржегоржа повинні бути зафіксовані хоча б якісь відомості про знахідку і можливість йому викупити цей твір, оскільки збирач був людиною досить уважною і ретельно фіксував із коментарями усе, що вдалося виявити.

Найвірогідніше, що ікона з кіотом-надбудовою є частиною намісного ряду іконостасу. Хоча також припускаємо про ймовірність її призначення як бічного вівтаря. Така неоднозначність у визначенні ікони в топографії церковного інтер'єру спричинена не повністю збереженим кіотом.

На користь локації ікони у вівтарній перегороді переконує напис на антаблементі золатою фарбою на глибоко-синьому тлі: «Прав[и]ло вер[ы] и образ кротости» – початкове звернення у тропарі Святителю. Цей напис ймовірніше властивий для іконостасів, аніж бічних вівтарів. Відомі імена донаторів ікони завдяки напису під іконою: «Сей обра[з] сооружил раб б[о]жий Петро Миронякъ, женою своєю Мариєю, Р. Б. αΨΟΔ» (1774).

Ритмічний ряд стилізованих китиць ягід, пагонів та листя напівколонок кіоту вирізано у техніці ажурно-рельєфної різьби. Рослинний мотив укладено так, що нагадує спіральні колони, притаманні епосі Бароко. Пластика самої різьби та її опорядження, зокрема позолота по левкасу дозволяють припускати походження виробу із потужного осередку сницарства, ймовірно, із Скиту Манявського або підпорядкованого йому монастирів.

З цієї ж церкви у колекції Напрстків збереглися ще два експонати (висотою 61 см) – фігурки пристоячих Богородиці (інв. № Н-4 S1200) та Івана Богослова (інв. № Н-4 S1199) із композиції Розп'яття, яка увінчувала іконостас. Їх датуємо також останньою чвертю XVIII ст. Плоскорельєфні фігурки приваблюють своїми рисами: делікатні носи й підборіддя, невеликі очі, повні щоки диспропорційні по відношенню до витончених фаланг пальців, тоненьких ніжок і стрункості постатей. Навіть рівномірні бганти хітонів, мафорію та гіматію візуально підкреслюють опецькуваті лики. Такий прийом композиційного акценту нагадує готичні скульптури й, водночас, спрямовує до пошуку аналогів серед народної фігуративної пластики.

Коротко проаналізовані церковні твори зі Східної Галичини є цінним набутком для Національного музею у Празі. Окрім них у фондосховищах цієї інституції зберігаються інші вироби християнського мистецтва, які представляють не менші історико-етнографічну, культурно-мистецтвознавчу, художню цінності. Про результати їх обстеження – первісні аналітичні заключення й науково обґрунтовані припущення автор має намір опублікувати в одному із періодичних видань.

Окрім творів сницарсько-церковного мистецтва Східної Галичини в колекції колишнього музею Напрстків окреме місце займають реалії сімейно-обрядового ужитку. Ф. Ржегорж придбав для чеського музею речі, пов'язані із весільною обрядовістю.

Доволі оригінально представлено невелику збірку дерев'яного посуду з Гуцульщини для обряду другого дня весілля – «півниці» («пропюю»). Обряд полягає в зборі коштів із побажаннями любові та злагоди подружжю. Раніше подекуди гроші після «півниці» забирали батьки, так як вони готували весілля й витратилися на гостину. Тепер зібрані кошти належать молодій сім'ї як початковий капітал їх спільного життя. У супроводі музикантів старший дружба оголошує гостям початок обряду і бере відносно широку тацу, на який ставлять келих-«півницю». Із наливою у келих горілкою дружба обходить гостей, а ті «пропивають» напій та кладуть на тацу гроші або вручають інші дари.

У празькому Етнографічному музеї було обстежено ритуальний весільний посуд. Кльошеподібну тацу на ніжці – «подоницю» датуємо 1880-ми рр. (інв. № S 1316). Локація її виготовлення – Галицька Гуцульщина. Цілком ймовірно «подоницю» виточили й оздобили випалюванням у с. Річка Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Така версія обумовлена походженням значної кількості предметів, оздоблених випалюванням штампами, які виготовляли династія народних майстрів Грималюків. Посудину ошадно оздоблено випаленими косими хрестиками, «сонічками», «зубчиками». В інвентарній карті зазначено рік поступлення експонату «1889», а в найменуванні фігурує «Піднос «півниця», що не цілком точно.

Було обстежено три келихи-«півції», кожна з яких має оригінальні декоративні рішення. Такий келих використовують також при «півниці» для медової горілки. Корпус «півції» становить виточені на токарному станку чаша та ніжка із розширеною основою-«п'ятою». Одна із «півцій» (інв. № 1312) досить лаконічна у художньому сенсі: її оздоблюють згруповані по чотири лінії-«пасочки», які оточують саму чашу. Збережено ритм і поміж пасками.

Інший келих (інв. № 1314) – навпаки: майже цілком заповнений «сухою» (плоскою) різьбою. Особливо виразно помітно елемент оздоблення – «колосок». Застосування колоска, який зазвичай властивий для різьби періоду сецесії, початок якої вважається від дати заснування віденського

сецесіону 3 квітня 1897 р., переконує, що гуцули активно використовували цей мотив у творчих практиках раніше, принаймні, у 1880-их рр. він був уживаний. Поміж «колосками» центральне місце на чаші «порції» займає рівнобічний «козацький» хрест, трикутники якого заповнені «ільчастим письмом» – навскіс ритими лініями, які, перехрещуючись, утворюють сіточку ромбиків.

«Порція» (інв. № 6175) також оздоблена мотивом «колосок», проте він тут оточений різьбленою пентаграмою, контур якої додатково увиразнено бісером-«пацьорками» глибоко-блакитного відтінку. Припускаємо, що автором цього твору є різьбяр зі с. Річки Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Марко Мегединюк. Адже саме він започаткував спосіб декорування дерев'яних виробів «впусканем»-інкрустацією бісеринами. У 1880-их рр. найвірогідніше М. Мегединюк у своїх виробих міг використовувати бісер. Його своєрідний почерк полягає в ощадній інкрустації «пацьорками» вишуканих відтінків, які підпорядковуються загальному художньому ладу і не створюють враження строкатості площини, як це можна спостерігати у сучасних виробих Гуцульщини.

Черговий з колекційних келихів (інв. № 1313) особливий тим, що тут простежується творчий пошук майстра у komponуванні орнаменту: на тлі «ільчастого письма» чітко вирізняються ромби розділені вертикалями із трипалими закінченнями з обох боків. Немає сумнівів, що прототипом останнього елемента став розквітлий хрест, лише без горизонтальної поперечини.

Стислий аналіз окремих пам'яток показує, що у другій половині XIX ст. на території Галицької Гуцульщини, зокрема у с. Річка, що на Косівщині, вже активно діяв осередок художньої обробки дерева, майстри якого працювали над вдосконаленням художньо-естетичних ознак своєї продукції й, водночас, експериментували над втіленням нових творчих ідей.

Висновки. Важливо констатувати, що вивчення збірки Франтішека Ржегоржа у форматі українсько-чеського науково-дослідного проекту розпочалося. Першочерговими завданнями цієї співпраці та їх вирішеннями стало поступове нагромадження інформації щодо експонатів колекції, введення їх у класифікатор етнографічних пам'яток, розгорнутий опис творів. До слова, чеські колеги працюють з українськими вченими синхронно, постійно узгоджуючи окремі дискусійні моменти атрибуції. Варто наголосити, що консультації з українською стороною значною мірою допомагають працівникам Етнографічного музею у Празі осмислити особливості української культури загалом й народного мистецтва Східної Галичини зокрема.

У недалекій перспективі планується публікація низки колективних й індивідуальних міждисциплінарних статей про музейні артефакти як джерела вивчення традиційної культури бойків, гуцулів, лемків, підгорян, ополян, покутян, подолян – ареалу збиральницької й дослідницької діяльності Ф.Ржегоржа.

Зібрані в останній чверті XIX ст. українські твори народного мистецтва галичан та буковинців, призабуті у XX ст., стануть основою нових сучасних досліджень, підтверджень й відкриттів, які уже віднині є спільним надбанням для обидвох європейських народів.

Література

1. Болюк О. (2018). Теоретичний інструментарій пізнання феномену церковного художнього дерева: до питання основних понять. *Народознавчі зошити*, 1 (139). 138–149. URL: <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2018-1/19.pdf>
2. Болюк О. (2017). *Актуальність українсько-чеського науково-дослідного проекту «Колекція творів українського народного мистецтва у фондосховищах Національного музею у Празі: класифікація та атрибуція»* в: «Дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем»: Франтішек Ржегорж у парадигмі українсько-чеських культурних взаємин: збірник наукових праць: до 160-ліття від дня народження Франтішека Ржегоржа. Львів: Вид-во «ГАЛИЧ-ПРЕС». 105–111.
3. Валашкова Н. (2007). Франтішек Ржегорж та його колекція світлин з Галичини. *Український журнал*, 4. 28–29.
4. Власенко О. & Ткачук О. (2014). Чехи на Волині: історія та сучасність: збірник наукових праць (Ред. Березюк О. & Власенко О.). Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка.
5. Кріль М. (2002). [Рецензія]: Valášková N. FRANTIŠEK ŘENOŘ (1857–1899) A JEHO ETNOGRAFICKÁ ČINNOST (S ukázkami článku F. Řehoře z Haliče). Praha, 1999. 167 s.+ 15 il. *Проблеми слов'язознавства*, 53. 207.
6. Народне мистецтво Карпат (Ред. Савчук Л.). Харків: Видавець Олександр Савчук, 2019.
7. Народное искусство Подкарпатской Руси (Ред. Маковский С.). Прага. Издательство Пламя, 1925.

8. Топінка Є., Шебеста Й., Байгарова І. та ін. (2007). Збірник статей та документів до історії чесько-галицьких стосунків. Львів: Центр Європи.
9. Федорчук О. *Невідомий пласт етнографічної колекції Франтішека Ржегоржа (до питання збірки Герміни Озаркевич)* в: «Дала нам Чехія чоловіка з золотим серцем»: Франтішек Ржегорж у парадигмі українсько-чеських культурних взаємин: збірник наукових праць: до 160-ліття від дня народження Франтішека Ржегоржа. Львів: Вид-во «ГАЛИЧ-ПРЕС». 95–104.
10. Valášková N. (2000). Etnografické poznatky z královéhradecka a češi v Haliči (z pozůstalosci Františka Řehoře). *Český lid*, 2 (vol. 87). 155–168.
11. Valášková N. (1999). František Řehoř (1857–1899) a jeho etnografická činnost (S ukázkami článků F. Řehoře z Haliče). Praha: Etnologický ústav AV ČR.

Oleh Bolyuk (Ukraine)

**PIECES OF UKRAINIAN FOLK ART IN PRAGUE:
THE THREE-CENTURY SPAN**

The article presents the reasons which have not lost their relevance in the study of the Ukrainian folk art of the past centuries. The attention focuses on the unknown collection of the Czech public figure and ethnographer František Řehoř, which he collected for the Náprstek Museum in 1879–1899. During the 20th century, the collection experienced difficult times and oblivion, but it is now properly stored in the repositories of the National Museum in Prague.

Keywords: *Ukrainian art, Náprstek Museum, František Řehoř, National Museum in Prague.*

СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ СТІНОПИСІВ МИРОНА ЛЕВИЦЬКОГО В УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКВАХ АВСТРАЛІЇ

У статті розкривається прогресивні тенденції у образно-стилістичних вирішеннях стінописів Мирона Левицького в українських церквах Австралії у другій половині ХХ століття. Відзначено історико-культурні обставини створення пам'яток церковного малярства. Зроблено необхідний аналіз загальних стилістичних тенденцій у церковному живописі діаспори. Наголошено на суспільно-культурних обставинах існування церковного мистецтва у культурі української діаспори.

Ключові слова: церковне малярство, модернізм, діаспора, стінописи.

Постановка проблеми. Українське церковне малярство ХХ ст. все ще належить до недостатньо опрацьованих тем у мистецтвознавстві, а стилістичний аналіз стінописів церков української діаспори мало привертає увагу дослідників з багатьох причин. Це обумовлюється найперше тим, що професійні науковці в цій галузі не завжди мають можливість відвідати об'єкти, що розкидані по всьому світу й особисто їх обстежити, а наявні публікації малоілюстровані. Крім того, недостатньо вивчено складні історико-культурні процеси, що відбувалися довкола церковного мистецтва української діаспори.

Трансформаційні зміни у образно-стилістичній мові церковного малярства ХХ ст. (як й інших жанрів образотворчого мистецтва) відбувалися відповідно до нових модерністських та постмодерністських тенденцій, що існували у світовому мистецькому просторі. Однак український сегмент церковного мистецтва існував у складних історико-культурних обставинах і не завжди світові зміни відбувалися синхронно з українськими. Питання розвитку стилістики стінописів та іконопису діаспори другої половини ХХ ст., критичний аналіз таких творів в контексті інтер'єрів храмів, особливості авторської інтерпретації образів митцями вважаємо важливим і необхідним.

З'ясувати особливості цих процесів та визначити риси модернізму у поліхроміях на прикладі окремих пам'яток Австралії у виконанні М. Левицького й намагатимемося у цій статті. Це й накреслить орієнтири дослідникам при вивченні подібних об'єктів у інших об'єктах української діаспори.

Аналіз останніх публікацій та досліджень. На сьогодні різноаспектних досліджень щодо образотворчого мистецтва діаспори вже є достатньо багато. Для нашої розвідки найважливішими в контексті загально-мистецьких питань стилістики, жанрів, персоналій живопису діаспори стали праці Галини Новоженець [4], [5]. Питання розвитку релігійної культури діаспори другої половини ХХ ст., а серед них і класифікація напрямів розвитку, висвітлені у дисертації Тетяни Прокопович [7]. Аналіз архітектури церков діаспори провів Руслан Галишич, де, зокрема, частково торкався й питань мистецьких елементів інтер'єрів [1]. Важливим стало також довідкове видання «Українські церкви Австралії», упорядковане Романом Павлишином [6], де автор детально описує історію створення кожної церкви, намагається класифікувати споруди за архітектурними особливостями, вказує осіб причетних до будівництва, мистецького оформлення тощо. Статті С. Кузьменка [3] та В. Костюка [2] дозволили глибше зрозуміти деталі біографії та творчої натури М. Левицького. Історії храму у Сідней детально виклав у монографії отець іван Шевців [8]. Однак комплексного аналізу сюжетів та мистецьких аспектів поліхромій М. Левицького в контексті загального ансамблю храму бодай у декількох австралійських церквах у цих та інших виданнях немає.

Мета статті. Розглянути стилістичні та образні особливості стінописів М. Левицького у австралійських церквах та проаналізувати їх в контексті трансформаційних змін у стилістиці українського церковного малярства другої половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Під час Другої світової війни відбувається третя наймасовіша, хвиля української еміграції серед якої було багато художників, музикантів, письменників. В радянській Україні в цей час продовжуються утиски Церкви, тому релігійна культура перебуває фактично у підпільному стані. Отже можемо говорити про діаспору, як про місце збереження і розвитку релігійної культури. Саме діячі діаспори зробили багато для тогочасної української культури загалом і для церковного мистецтва зокрема. Т. Прокопович зазначає щодо цього, що концентрація творчості у релігійній сфері є, власне, суттєвою прикметою їхньої української вдачі [7, с. 20].

Творчість художників діаспори говорить про численні стилістичні й тематичні паралелі між живописом діаспори і вітчизняним. Їх місією було не лише збереження національної мистецької традиції, ідентичності поза Батьківщиною, але й продовженням паростків авангарду національного мистецтва. Досліджуючи живопис діаспори Г. Новоженець приходять до наступних висновків: «Можна провести певну паралель між етнонаціональним історизмом і ностальгійним романтизмом у мистецтві діаспори з політико-агітаційним замовленням соцреалізму. Кожна сторона хотіла бачити свій образ «ідеальної» України. Треба зауважити, що при цьому найкращі взірці образотворчості і діаспорного, і радянського мистецтва піднімалися над ідеологічними канонами до загальнолюдських духовно-етичних сенсів» [4, с. 306–307].

Такий, притаманний творчості митців-емігрантів, стан меланхолії та самозаглиблення нерідко мав яскраво виражене релігійне спрямування. Це виражалося у міфологічних, магічних, містичних мотивах, християнській іконографії (інтерпретації християнських образів Богородиці, архетипи Матері-Природи, Неньки-України тощо). Зауважимо, що подібні мотиви притаманні й митцям-нонконформістам в Україні. Митці діаспори у таких пошуках мали, так би мовити, пробу пензля для подальшого продовження стилістично-образних експериментів у жанрі церковного малярства.

Процес творення пам'яток церковного мистецтва у діаспорі мав суттєву творчу свободу у порівнянні з митцями радянської України. Але художники-емігранти також мусіли узгоджувати стилістику, бюджети робіт із священиками та парафіянами. Тому зіткнення думок і концепцій було неминучим, а задля задоволення побажань громади архітектори й митці знаходили прийнятні компромісні форми та образи. Священики діаспори також мали свої мистецькі уявлення та смаки, сформовані ще на Батьківщині, проте виховані переважно на еклектиці не завжди високого гатунку.

Таким чином склалися три напрями розвитку релігійної культури діаспори: консервативний, синтезуючий і трансформуючий. Консервативна тенденція має на меті точне збереження канонічних жанрів і стилів вітчизняного релігійного мистецтва, а синтезуюча намагається виявити компроміси в поєднанні національної традиції предків і сучасної художньої культури. В той же час нечисленні пам'ятки трансформуючого напрямку представляють тенденцію перетворення національної традиції в художній культурі української діаспори на основі рис модернізму.

Загалом у церквах діаспори переважають пам'ятки напрямку синтезу. При використанні еклектичного підходу у проектуванні ансамблів храмів набагато простіше досягти ефекту багатства й пишності екстер'єру та інтер'єру. Такий симбіоз стає прийнятним компромісом і логічно продовжує західноукраїнські тенденції пер. пол. XX ст., а джерелами інспірацій стають візантійська, ренесансна, барокова стилістики. Таке своєрідне звернення до історизму уособлює прагненням візуалізації національної самобутності українського народу та легітимізації його присутності на цих землях. Популярною для синтезу є візантійська естетика (візанто-ренесансна, візанто-класична, візанто-модерна). Серед візанто-ренесансного напрямку можемо виділити поліхромії та ікони М. Бідняка, Ю. Буцманюка, С. Гординського, Ю. Козака, М. Осінчука, П. Холодного (молодшого), і відзначаємо, що більшість цих митців мали усталені мистецькі уподобання і вишкіл ще з часів перебування в Україні (вплив бойчукізму та діяльності митрополита А. Шептицького).

До авторів, які інтерпретували візанто-класичні пам'ятки іконопису, відносимо Х. Дохват, В. Лазарович, Ю. Мокрицького та ін. Але не завжди цим митцям вдається досягти вдалого співіснування між інтер'єром та екстер'єром храму. Серед візанто-модерного напрямку виділяємо твори Є. Новосельського, О. Мазурика, Р. Глуква, які власне й відносяться до трансформаційного напрямку.

Лише у 1970–1990-их рр. з'являються спроби переосмислення традиційної християнської іконографії, стилістики іконопису на основі рис модернізму. Небагато храмових концепцій мають довершений художній образ і в такий спосіб відкидають консерватизм у жанрі церковного малярства. Логічним фактом творчого поступу митців діаспори постає те, що вони розгортають власні пошуки в площині сміливих творчих експериментів, але керуючись ідеями християнської віри.

Художник та архітектор добирає власний спосіб сприйняття національної культури, ніби творчим особистісним пережиттям українських цінностей намагається сконцептуалізувати світоглядні орієнтири [7, с. 126]. Це неодмінно супроводжується суттєвою трансформацією традиційного образу й виробленням нової художньо-образної мови. Маляр інтерпретує мистецтво XX ст. відповідно до власного творчого вибору й бажання. Храми, пов'язані з іменами Якова Гніздовського та архітектора Радослава Жука (Святої Трійці в Кергонксоні (США); Єжи Новосельського (Різдва Богородиці, Білий Бір, Польща); Мирона Левицького (Св. Андрія, Ліндкомб, Австралія) є найяскравішими прикладами цього.

Ім'я М. Левицького, відомого графіка та живописця, уродженця Львова, випускника у школи О. Новаківського широко відоме серед мистецьких кіл діаспори, а з 1990-их рр. й в Україні. Його творчі студії графіки в Краківській академії мистецтв та праця ілюстратором у львівському видавництві «Батьківщина», часописі «Ми і світ», викладання у Мистецько-промисловій школі стали вагомим підґрунтям для доволі вдалого творчого старту за океаном у Канаді. У Вінніпезі митець працює редактором часопису «Комар» (1948–1950), «Українського клубу книжки», видавництві Івана Тиктора тощо.

Його робота мистецьким керівником кінематографічної фірми «Орбіт» дозволила йому часто подорожувати по світу та задокументувати матеріали про українські поселення, зробити багато замальовок, пейзажів різни країн тощо. Окремо слід згадати й про два роки творчого життя в Парижі, де в галереї Рор Вольмар відбулася його перша самостійна виставка (1958). Роки, проведені в Парижі, стали визначальними для творчого методу Левицького. Г. Новоженець, досліджуючи паризький мистецький осередок діаспори, відзначає, що для Левицького це місто стало каталізатором засвоєння і трансформації традицій українського релігійного та народного мистецької традиції у співзвучності з модерним французьким мистецтвом [5, 179].

Власне у ці роки було остаточно сформовано власну стилістичну концепцію малярства митця. Її основою стали зіставлення кольорових площин, переважно плавного обрису, та вкраплення контурних ліній. Так, В. Костюк зауважує: «Лінія у мистця лаконічна аж до аскетизму, протиставлена яскравій щедрій палітрі. За рахунок цього його твори поєднують у собі графічність і живописність водночас» [2]. Типові кольорові зіставлення М. Левицького легкі, чисті, експресіоністичні, домінують в палітрі зелені, червоні, жовті холодні та жовтогарячі барви. Це можна пояснити й рисами характеру митця. За згадками С. Кузьменка, це була особлива постать у мистецькому товаристві діаспори: «...де б не з'являвся М. Левицький, він завжди приносив з собою добрий настрій <...> Витончений мистець. Естет. Вічний шукач у житті краси, знаходячи її навіть там, де, здавалося б, її зовсім не було» [3]. Г. Новоженець вбачає у доробку митця вдале поєднання візантизму з кубізмом і експресіонізмом [5, с. 132].

Творчість художника жанрово багатогранна: портрети, пейзажі, побутові сюжети, філософсько-міфологічні, релігійні сюжети, ікони та церковні розписи, але всі вони одразу впізнавані, адже вирізняються творчим почерком. В контексті пошуків у релігійній тематиці варто відзначити такий біографічний факт: художник мав можливість вивчити львівські колекції старовинних ікон, адже працював художником у Історичному музеї та відділі археології АН УРСР. У перші роки життя у Канаді художник брався за розписи церков, одна ще виконував їх в угоду парафіянам та священникам у реалістичній манері. Та й власний стиль митця ще не був відпрацьований остаточно. Так, 1952 р. митець отримав замовлення на поліхромію церкви Св. Петра й Павла в Етельберті (штат Манітоба), 1954 р. виконав розпис церкви Христа Царя у Вінніпезі, згодом у катедрі Св. Йосафата в Західному Торонто.

В пізнішому творчому доробку майстра багато вдалих творчих експериментів у релігійній тематиці образотворчого мистецтва. У 1960–1970-ті рр. М. Левицький створює ряд полотен на біблійні сюжети: «Тріє царі», «Зішестя Святого Духа», «Останній пророк», «Пієта», «Розп'яття», «Ковчег Ноя». Твори відзначаються творчою уявою, символізмом, лаконізмом та експресіонізмом обраної мови та стилістики. Ці роботи стали основою для його творчих здобутків у церковному малярстві. Тому паралельно з монументальними роботами у церквах Канади й Австралії автор створює ряд ікон, у яких не сліпо йде за прототипами, а трансформує біблійні персонажі й сюжети засобами модернізму. Власне у іконах Левицький виразно розповідає засобами модерністського малярства про нематеріальність святих, містичність і символічність євангельських подій.

У 1970–1980-ті рр. в Канаді, США, Австралії українськими громадами будується багато церков. Частина авторів таких проектів намагається знайти нове обличчя для української церкви, трансформуючи його в бік модернізму, сучасних світових тенденцій у мистецтві й архітектурі. Нові об'єми споруд, нові образні концепції вимагають й нових підходів до вирішення внутрішнього простору. Тому, до прикладу, церкви, які проектував Радослав Жук суттєво вирізнялися серед інших сучасною архітектурною мовою, простими, але вишуканими силуетами, принципами komponування зовнішніх і внутрішніх об'ємів, але й відчутним зв'язком з традиційною українською архітектурою.

Так у 1978 р. відкриває двері церква Святої Євхаристії в Торонто, спроектована Р. Жуком та оформлена всередині М. Левицьким. Цей сміливий проект, а також ряд храмів у Австралії: Св. Андрія в Лідкомбі (Сідней), Святої Ольги і святого Володимира у Вудвілл (Аделаїда) можна назвати як найвизначніші у творчості Левицького-монументаліста, де він вповні розкрив свою непересічну

образно-стильову живописну манеру та вміння трансформувати традиційну християнську іконографію. Окремі монументальні твори автора є також у таких австралійських храмах Лангейм (Канберра) (Аделаїда), Вуллунгаба (Брізбена).

Про монументальні пошуки Левицького влучно зазначає В. Костюк: «Він витворив свій неповторний стиль – своєрідну готичну монументальність. Спрощеність ліній і площин у поєднанні із символічними кольорами (часто вживаний художником червоний ще з часів античності вважався своєрідним замінником білого або золотого – всі вони асоціюються зі світлом; зелений створює особливу атмосферу спокою і вмиротвореності) надає образам М. Левицького незвичайної свіжості й урочистості» [2]. Мистець у церковних поліхроміях зберіг свою яскраву життєрадісну світлоносну палітру: відтінки «морської хвилі», цитриново-жовті, «фуксієві» відтінки червоного тощо. Особливого образно-динамічного ефекту і психологічного контрапункту досягалося шляхом зіставлення теплих і холодних барв без півтіней, як у кубізмі.

Безперечно, вже у розписах церкви Святої Євхаристії в Торонто очевидні трансформаційні зміни в монументальному церковному малярстві митця, позаяк він проектує його в комплексі з низьким іконостасом (оригінальна прозора дерев'яна конструкція якого фактично не закриває вівтар та розташовану за ним домінуючу поліхромію «Євхаристія») і вдало пристосовує розписи та вітражі до особливостей архітектури приміщення храму. Але в Австралії йому вдається досягнути ще більшого гармонійного та модерністського звучання поліхромій та архітектурних об'ємів храму.

М. Левицький є автором усіх монументальних зображень та ікон у церкві Св. Андрія в Лідкомбі (1979–1980), тому на цьому об'єкті зупинимося детально. У 1960–1970-их рр. в Австралії активно будували українські храми, і хоча більшість їх розробляли не українські архітектори, вони мають риси української церковної архітектури: бані, притвори, іконостаси [8, с. 49]. Важливо, що тамтешня громада надзвичайно сумлінно підійшла до вирішення всіх питань, пов'язаних зі спорудженням цієї церкви. Досить довго проводили конкурси щодо архітектурного проекту, обговорювали й уточнювали.

Найбільш прийнятним виявився задум архітектора Е. Греня з Торонто. Проте у нього місцевими австралійськими й українськими архітекторами були внесені певні зміни й доповнення [8, с. 226]. Зведення вказаної церкви для сучасних українських громад і священників є взірцем поєднання способів створення гармонійного зовнішнього та внутрішнього мистецького опорядження. На думку фахівців, це найвдаліша за художньо-архітектурним вирішенням споруда у неовізантійській стилістиці серед храмів діаспори, хоч і має виразні риси «інтернаціонального стилю» багатьох громадських споруд др. пол. XX ст., однак у об'ємно-просторовому вирішенні собору чітко можна прочитати вплив візантійських принципів храмобудування [1, с. 112].

Храм однобанний, сучасного модерного силуету, стіни по периметру членовані видовженими вікнами, що робить середину церкви доволі освітленою. За планом має форму латинського хреста, де в середохресті нефа та трансепта вміщено баню з зашкленням барабаном, який доповнено формами у вигляді аркади з заокругленими віконними прорізами. Крім того, ззовні до центральних стін будівлі прилягають пристінні архітектурні елементи, що імітують візантійські апсиди [1, с. 115].

Оздоблення інтер'єру досить просте: стіни облицьовані охристою цеглою під розшивку й доповнені розписами, основний акцент падає на іконостас і літургійні предмети. Тобто організація простору вирішена таким чином, що стіни з фактурою відкритої цегли чергуються з потинькованими й розписними фрагментами, а стінописи зосереджені в центрі вівтарної стіни та в деяких місцях бічних стін нефа. Треба відзначити гармонійність усіх елементів обстави церкви (геометризований металевий павук і нетрадиційний низький зі скляними іконами металевий іконостас тощо), які виявляють цілком модерністичні тенденції. Будівля храму викликає відчуття легкості, адже позбавлена зайвих декоративних елементів, тут, крім того, використано багато скла й металу.

Саме таке рішення стало заслугою громади й священника, які усвідомлювали це, позаяк хотіли модерного оформлення храму. Тож вони, відповідно, залишалися надзвичайно критичними у відборі виконавців для зображень іконостаса. Геометризоване трактування локальних кольорових плям іконографії стінопису й іконостаса поєднується з каноном і досконало інтегрує в загальну структуру інтер'єру, зазначає Р. Галишич [1, с. 251].

І це не випадковість, адже було створено мистецьку комісію, яка мала керувати завершальним етапом оздоблення церкви. Її вимога — не відділяти цілком святилища від решти собору, не закривати від вірних того, що діється біля престолу [8, с. 257]. Така умовність продовжує загальну тенденцію у формуванні інтер'єру українських греко-католицьких церков діаспори, де храм вірних і святилище розмежовуються іконостасною стіною полегшеної та спрощеної конструкції [1, с. 303]. Подальшою важливою ідеєю комісії був невисокий іконостас із алюмінієвими рамами й широкими царськими

воротами, незаповненими просторами між іконами та виконання ікон як напівпрозорих вітражів. Металеві частини іконостасної стіни гармонійно співіснують із внутрішніми вітарними стінами.

За свідченнями, до конкурсу щодо проекту ікон було запрошено дев'ятьох, переважно українських, митців із різних куточків світу. Переміг М. Левицький, який загалом спроектував у натуральний розмір двадцять іконостасних ікон: шість великих намісних (ліворуч – Богородиця Одигітрія, св. Володимир, архістратиг Михаїл; праворуч – Спас Вседержитель, св. Ольга, архангел Гавриїл), чотири євангелісти, вісім празничних ікон і два декоративні символи під престол і тетрапод [8, с. 258]. За побажанням громади іконостас отримав два яруси (намісний, празничний); ікони скляні й кріпляться до металевих трубчастих елементів, а на межі першого та другого ярусів зв'язуються горизонтальною трубою. Зважаючи на специфіку конструкції форми окремих ікон підпорядковані загальній структурі іконостасної стіни (намісний ярус – ікони у формі витягнутих прямокутників, а празничний – круглі), крім того, тло більшості ікон намісного ярусу залишено прозорим. Отець І. Шевців із гордістю пише: «А все ж таки, це, мабуть, перший у світі іконостас у склогіластиковій техніці; іконостас абсолютно згармонізований з новочасною будівлею, а при тому такий типовий для української святині» [8, с. 259].

Царські та дияконські ворота іконостаса позбавлені стилізованих орнаментів: виноградної лози, кипарисів тощо. Замість невід'ємного компонента традиційного українського іконостаса – орнаментального рельєфу – царські ворота декоровані трубчатими елементами, які віялом розходяться від центру воріт. Такої ж форми, але тонші металеві елементи обрамлюють усі ікони іконостаса.

Можемо відзначити, що тут Левицький, відповідно до вимог техніки виконання, трохи змінює власні традиційні «аморфні площини» на більш упорядковані лінійно, додає у деякі зображення українські орнаменти (одяг св. Ольги) і часто використовує симетрію для празничних композицій. Таку чітку ритмічність не спостерігали у творах митця, однак вона залишається доречною в інтер'єрі названого храму та в логіці цього прозорого іконостаса. Згодом, у 1979 р., художникові доручають розпис бані храму, стелі та стін у святилищі. У півсферичному просторі бані Левицький вибудовує ритми зі стилізованих ангелів у сонячних променях і рапортів із трикутників, подібних до набутихських графічних орнаментів. Нижче виконує стрічковий орнамент із символічного винограду та хрестів у колах і робить на парусах фактично емблематичні зображення з євангелістами.

Розписи склепіння святилища та композиція Євхаристії логічно пов'язані між собою переплетінням геометричних площин. Таким чином, символічне саяво світла від постаті Христа переходить до саява голуба зі склепіння через мерехтливі трикутні площини та схематичний підсвічник. Постаті апостолів вдало відсунуті на дальній план темнішими тонами і розташуванням, що виділяє доволі світлу постать Христа з чашею у руці. У нас виникає асоціація символічного «батьківського гнізда» щодо композиції нижньої частини зображення, на якому стоїть Спаситель і до якого злітаються, наче птахи, апостоли. Обабіч Євхаристії на бічних стінах вміщено композиції «Покрова» та «Вседержитель». Пізніше, вже 1980 р., Левицькому доручають і розпис стелі над хорами (сюжети «Хрещення України», «Митрополит Андрей Шептицький і патріарх Йосиф») [8, с. 260] та збоку ще дві композиції, серед яких особливо виділяється «Розп'яття».

Не менш цікавою є програма розписів у церкві Вудвіла (Аделаїда, Австралія). Невелика церква Святих Ольги і Володимира почала будуватися у 1963 році, а в архітектурному проекті були намагання, на наш погляд не зовсім вдалі, поєднати українське бароко та принципи сучасної архітектури. Однак вирішення інтер'єру, завдяки М. Левицькому, стає помітним явищем для українського церковного монументального малярства, як, зрештою, і композиції храму в Сідней. За принципом загальне вирішення внутрішнього об'єму подібне до вищеописаного сіднейського: цегляні стіни, невисокий, мережевий, майже прозорий, іконостас, що не щільно закриває вітар, модерної форми світильники, панікадило. На центральних стінах вітаря розташовано поліхромію у зальному силуеті якої чітко прочитується український тризуб.

Символічність цього зображення є даниною державотворчій діяльності Володимира та Ольги. В центральній частині розпису зосереджені постаті Христа та патронів церкви, а обабіч ангелів. Доповнюють цей образно-символічний ряд у фронтальній частині храму великоформатні композиції «Благовіщення» та «Воскресіння» та «Різдво Христа», «Введення в храм Богородиці». Загалом поліхромії виконані у традиційній авторській манері художника, композиції формально досконалі і врівноважені. Однак загальна направленість сюжетів та елементів розпису більш розповідна та менш символічно-абстрактна у порівнянні з сіднейськими.

Висновок. Яскраво виражені впливи мистецтва модернізму вважаємо об'єктивно позитивними у трансформуючому напрямі церковного образотворчого мистецтва діаспори. Це відбулося завдяки

митцям, що прагнули осучаснити давні іконописні традиції, а не фетишизували їх. Більшість поліхромій та ікон, виконані М. Левицьким, співзвучні з тенденціями модернізму (кубізм, експресіонізм). Вони вдало вписані в інтер'єри церков Австралії, Канади і мають оригінальні композиційні й стилістичні вирішення та вторять неповторні ансамблі. Поліхромії художника, базуються на інтерпретації традицій українського релігійного і народного мистецтва та співзвучності з модерністськими тенденціями світового мистецтва. Серед вдалих храмових ансамблів виділяємо храми у Сіднеї та у Вудвілі. Митець створив у них незабутні християнські образи та сюжети за допомогою лаконічної майже аскетичної лінії, в поєднанні з контрастними та яскравими кольорами, що робить їх легкими і зрозумілими для сприйняття сучасників.

Література

1. Галишич Р. Українська церковна архітектура і монументально-декоративне мистецтво зарубіжжя. Львів, 2002. 336 с.
2. Костюк В. Мирон Левицький з перспективи девяти десятиків років. URL : http://www.infoukes.com/newpathway/Page439_2003.htm (дата звернення : 12. 02. 2017).
3. Кузьменко С. Митець М. Левицький (у першу річницю відходу у вічність). *Свобода*. 6 грудня, 1994. Ч. 231. С. 2.
4. Новоженець Г. Мистецтво діаспори в загальноукраїнському контексті: Тематичні та стилістичні паралелі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2014. Вип. 10. С. 301–307.
5. Новоженець Г. Образотворче мистецтво української діаспори 1940–1970 років: поліваріантність художнього досвіду. Львів, 2015. 280 с.
6. Павлишин Р. Українські церкви в Австралії. Мельбурн : Університет ім. Монаша, Відділ славістики, 1993. 60 с.
7. Прокопович Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ ст. : дис. к-та наук. з мистецтвознавства: 17.00.01. Рівне, 2001. 170 с.
8. Шевців о. Іван. Парафія святого Андрія в Сіднеї. Сідней, Львів, 1999. 907 с.

Iryna Dundiak (Ukraine)

THE STYLISTIC ANALYSIS OF MYRON LEVYTSKY'S MURALS IN UKRAINIAN CHURCHES IN AUSTRALIA

The article reveals progressive trends in the stylistic solutions of Myron Levytsky's murals in Ukrainian churches in Australia in the second half of the XX century. Historical and cultural circumstances of the creation of monuments of church painting were noted. The necessary analysis of the general stylistic tendencies is made in context of the church painting of the diaspora . Emphasis is placed on the socio-cultural circumstances of the existence of church art in the culture of the Ukrainian diaspora.

Keywords: church painting, modernism, diaspora, murals.

АРХІТЕКТУРА І МУЗИКА У ЖИТТІ ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАЦІ РАДОСЛАВА ЖУКА

Дослідження присвячене аналізу професійної діяльності архітектора Радослава Жука в контексті постмодерністичного дискурсу. Аналізується вплив теоретичних розробок митця та реалізованих проєктів на церковне будівництво Західної України кінця XX – початку XXI сторіччя. Наголошується на теорії сприйняття архітектором тектонічних пропорцій через музичні ритми, ролі музики у приватному житті.

Автор статті ділиться спогадами про співпрацю із Радославом Жуком у період написання магістерської праці в Українському Вільному Університеті у Мюнхені.

Ключові слова: Радослав Жук, постмодернізм, музична гармонія, сакральна архітектура, УВУ.

Постановка проблеми. Як і на початку минулого XX-го сторіччя, нині кризові явища в усіх галузях суспільного буття призводять до змін звиклих уявлень про якість архітектурної форми, втрати сталої релігійної семантики, пошуку відмінних стилістичних прийомів, використання можливостей нових матеріалів та конструкцій і, як наслідок – формулювання нової проєктної культури. Тож вивчення досвіду митців діаспори, що мали можливість розвиватись у світовому процесі, їх практичний і теоретичний спадок надзвичайно важливі для поповнення втраченого часу та пошуку власних національних форм сакрального будівництва. Діяльність Радослава Жука з цього погляду є винятковою, як зразок перетворення українсько-візантійської традиції церковного будівництва з погляду постмодерністичного світогляду.

Аналіз досліджень. Попри достатню кількість енциклопедичної та довідкової літератури, у спеціальних дослідженнях постать Радослава Жука практично не розглядається. Публіцистичні дописи переважно коротко характеризують лише його проєктну діяльність, не занурюючись у аналітику: Юрій Шевельов «Про церкви Радослава Жука» [16], Тит Геврик «Церковна архітектура українців Північної Америки: архітектор Радослав Жук» [4], «Українські храми Північної Америки» [5]. Відзначимо окремо дисертаційні дослідження Руслана Галишича «Монументально-декоративне мистецтво українських церков зарубіжжя XX ст.» [3] та Андрія Бориса «Вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця XX – початку XXI століть» [1]. Цінною є праця самого Радослава Жука «Ритмічні особливості української церковної архітектури», в якій автор викладає суть своєї тектонічної теорії [9]. Джерела, що комплексно висвітлюють музичну природу архітектурних розробок Радослава Жука, наразі відсутні.

Мета статті – на основі різноманітних джерел звести до спільного знаменника розуміння різностороннього таланту архітектора Радослава Жука. Наголосити на значенні музики у житті архітектора, музичної гармонії у його тектонічній теорії, описати його педагогічний та професійний талант.

Виклад основного матеріалу. На теренах Західної України культові споруди у стилі функціоналізму активно споруджувались у міжвоєнні роки, переважно 1930-ті. Лише у Івано-Франківську маємо декілька зразків як греко-, так і римо-католицьких храмів, одночасно синагог, що були споруджені із дотриманням модерних принципів, однак у час найбільшого злету вже постмодерністичних засад у світовій практиці будівництва в другій половині XX сторіччя, на західно-українських землях (як територій в складі УРСР, так і на території ПНР), зі зрозумілих причин, будівництво не велось. Тож після розпаду СРСР, в незалежній Україні досвід діаспори у проєктуванні сакральних об'єктів став надзвичайно важливим, а ім'я архітектора Радослава Жука в цьому контексті згадується одним із перших.

Моє знайомство із архітектором відбулось у Мюнхені, на літніх студіях Українського Вільного Університету 1998-го року, коли його спеціально запросили як куратора магістерської роботи студентки з України (Надії Бабій), яка так само, як і він, була захоплена Бароко. Тож багато з того, що викладено у цьому тексті, мені відомо із власної співпраці з цим видатним митцем протягом 1998 – 2000 років.

Радослав Жук – канадський архітектор українського походження, (13 вересня 1931, Любачев (нині Польща)). Батько, Семен, був лікарем, мати – вчителькою музики, скрипалькою, співачкою. Сестра, Люба (Любомира) народилась 1930-го року, брат Іриней – 1943. У часи II Світової війни родина виїхала до Австрії [8].

© Бабій Н., 2019.

У місті Грац Радослав отримав середню та музичну освіту. Міг стати блискучим музикантом, проте обрав архітектурний фах. Згодом родиною емігрували до Канади. Ступінь бакалавра архітектури (із відзнакою) отримав в Університеті Мак-гілла в Монреалі (1956). Його проект української церкви переміг на конкурсі дипломних робіт вищих архітектурних шкіл Канади. Окрім числених призів та бронзової медалі генерал-губернатора, стипендії та навчальної подорожі Західною Європою, Радослав отримав пропозицію роботи за фахом в Лондоні і Монреалі, де зголом долучився до проектів нового посольства США в Лондоні і нової мерії в Оттаві. Ступінь магістра архітектури Радослав Жук отримав у Массачусетському технологічному інституті в Бостоні.

Викладав архітектуру у Манітобському та Торонтському університетах, як заслужений професор і володар премії інженерного факультету Іди і Самуеля Фромсонів за видатні досягнення у педагогічній діяльності. Представляє університет на наукових конференціях, входить до екзаменаційних комісій з архітектури у провідних навчальних закладах Канади і США. Доктор h. c. УВУ у Мюнхені, почесний професор Української академії мистецтв у Києві. Дійсний член НТШ і УВАН в Канаді, Королівського архітектурного інституту Канади, Королівського товариства мистецтв. Автор проектів унікальних «пейзажних» церков у Канаді та США для української громади. Проживає в Монреалі. Разом із братом і сестрою, Радослав Жук – частий завсідник музичних та театральних імапез, фестивалів в Америці, містах Західної Європи, тощо [7].

Сестра, Любомира Семенівна Жук, – відома піаністка, педагог, музикознавець. Має науковий ступінь доктора філософії (2007), професор (1983), академік УВАН (1995), Заслужена артистка України (1999). Закінчила музичний факультет університету Мак-Гілла 1957-го року, клас Г. Блюме; Квебецьку консерваторію у Монреалі 1960-го, клас Люби Колесси. Удосконалювала майстерність у Музичній академії Моцартеум у Зальцбурзі, клас Ляйграфа та в Центрі мистецв Альбертинського університету в Баннфі, клас Б. Рубахіна. Від 1960 гастролює містами Канади, США, Європи, Далекого Сходу, від 1991 – в Україні; від 1977-го також у фортепіанному дуеті з братом Іринеем [13].

Молодший брат, Іриней Семенович, також піаніст, педагог, музикознавець. Ступінь доктора філософії здобув 1985-го року, професора – 1986-го, академіка УВАН – 1992-го. Заслужений артист України. Як і сестра, навчався у класі Люби Колесси в Квебецькій консерваторії у Монреалі (1964) та на музичному фекультеті Мак-Гіллського університету (1968). Удосконалював майстерність у Королівському коледжі у Лондоні (1965–67), інших престижних музичних школах Нью-Йорка та Балтімора. Багато гастролює містами Канади, США, Європи, Далекого Сходу, від 1991 – в Україні. Від 1974-го викладає в Університеті Квінс (м. Кінгстон, провінція Онтаріо, Канада): 1997–2003 – директор Музичного відділу університету [10].

Розглядаючи праці Радослава Жука розуміємо, що попри всі застороги глобалізації, цей митець знайшов унікальну формулу національного коду, що дозволяє вирізнити національне у космополітичному. Формулювання своєї теорії він визначив, як і теоретики Бароко, через музику: її гармонійний лад, характерний для конкретної нації, епохи, форми та конструкції творів, ритміку, динаміку, тощо.

Властиво, прочитавши ще задовго до особистого знайомства статтю Радослава Жука «Ритмічні особливості української церковної архітектури» у часописі «Пам'ятки України» (1991) [9, с. 38-45] була здивована вибору критерію музики, як визначника архітектурної форми, і лише після перших консультацій до своєї магістерської праці зрозуміла простоту його видатної ідеї: храм є простором, в антропоморфному порівнянні – грудьми, а музика – диханням, що наповнює ці груди. Кожному часові властива своя динаміка, свій індивідуальний ритм. В одному з інтерв'ю, говорячи про сучасну музику, пан Радослав зауважує, що *«Авангардний твір важко сприйняти тому, хто вихований на класиці. Але послухаєш раз, другий, п'ятий, – і вже не рідше вухо незвичне звучання, вже захоплюєшся чимсь принадно-незнаним... Так і в архітектурі... не цікаво копіювати церкви, споруджені 100–200 років тому. Хоча споруда ця специфічна, але й у ній, спираючись на історичний досвід, враховуючи географічні особливості та динамізми сучасності, можна і треба прагнути до індивідуальності. Звісно, якщо розуміти індивідуальність не як самоціль, а як ознаку того, що розум вже добре попрацював над переосмисленням архітектурних цінностей поза часом і поза простором»* [11].

Зауважмо, що думка про те, що архітектура та музика є різними формами втілення одного і того ж, не така вже й нова. До неї схилялись теоретики попередніх часів, особливо дослідники Бароко, стилю, який найбільше захоплює і Радослава Жука. І це цілком закономірно, адже релігійного досвіду, рівного пережитому в епоху бароко, далі Європа не знала. Храмобудівний бум, що спалахнув з бароко, з ним і згас.

Так, за визначенням Георга Вельфліна, *«вона (архітектура) є вираженням часу лише настільки, наскільки переводить у свої монументальні форми тілесне буття людини... – одним словом, життєвідчуття епохи, ... намагаючись показати людину такою, якою вона хотіла б бути...»* [2, с. 141–142]. Даніель Вебб писав, що *«справа музики – зображувати рух пристрастей у тому вигляді, в якому вони виливаються з душі»* [14, с. 93]. Говорячи про архітектуру, як про «музику, що застигла у камені», Гете найперше мав на увазі гармонію, властиву обидвом цим видам мистецтва, та певну гармонійну повторюваність мотивів всередині одного твору, а zarazом і стремління до вічності як великої архітектури, так і величної музики. Однак, не кожна мелодія є мистецтвом, так само не кожна споруда варта уваги мистецтвознавця.

У світовій проектній практиці період першої третини ХХ сторіччя відзначився суворою чистотою стилю, відхрещуючись від еклектики (Адольф Лоос, Ле Корбюзьє, Роберт Вантхоф, Вальтер Гропіус), але до 1960-х років ці постулати, перейшовши під захоплення абстракціонізмом та повним розчиненням у інженерному проектуванні, потребували доповнення. Криза формалізму потребувала переосмислення художньої форми та знакової системи. Одним з перших, хто порушив цю, до певної міри, абсурдську систему, став викладач Єльського університету та професор Масачусетського технологічного університету, де навчався в магістратурі Радослав Жук, Луїс Кан (Лейзер-Іцок Шмуйловський, 1901 – 1974, американський архітектор єврейського походження) [1, с. 104]. Багато експериментуючи із архітектурною формою, Кан розробив свою «теорію світла», використовуючи як основний формотворчий прийом силу світла, що руйнує чи підкреслює, трансформує архітектурний об'єкт, ефект тіней, тощо. Кан був переконаний, що опираючись на метричні розрахунки у проектуванні монументального об'єкту, архітектор має досягнути в кінцевому рахунку ефекту невимірюваності, безмежності. Створюючи простір, необхідно створювати і світло. Кану належить і музична теорія: *«Композитор записує ноти, щоб почути звуки. В архітектурі ритм створюється, щоб народилась музика відповідності між світлом та простором»* [12]. Як розуміємо, окрім цих тверджень, Жука у теорії Кана захоплювали можливості індивідуальної інтерпретації у межах інтернаціонального. Теорія світла Кана уже не давала можливості спуститись як до дрібного декорування, так і повернутись до формалізму – Жук шукав свою велику ідею, і нею стала музика: в абсолютному розумінні цього слова система музичних ритмів розглядається як матриця для архітектурного проектування. Вдосконалення цього теоретичного доробку згодом дала можливість сформулювати теорію «української пропорції» [1, с.103].

Аналізуючи творчість Ле Корбюзьє на симпозіумі у Баден-Бадені (2010), Жук наводить аналіз різних видів застосування метричних та ритмічних систем від доби Ренесансу у Альберті до догматів доби «героїчного модернізму», пов'язуючи між собою категорії гармонія – математика – музика – архітектура. Аналізуючи пропорції найзнаковіших споруд світу, архітектор пояснює їх стилістику мовою музичних термінів: розмір, октава, мінор, мажор, і т. д., що, по суті, не заперечує чітких математичних обчислень «модулора».

Переваги коцепції Ле Корбюзьє Жук бачить у простій зрозумілій обчислювальності, позбавленій складних нерівних дробових чисел, а синтезуючи їх із музичною ритмікою, прагне досягнути багатства національного звучання архітектурного образу.

Отож, з одного боку, Радослав Жук у своїх працях прагне до пошуку універсальної ідеї, пошуку естетичного ідеалу, що пов'яже його творчість та наукові праці із теоретичними розробками Ренесансу та Академічної класики, з іншого – він апелює до ідеологів «героїчного модернізму», хоч і не обмежується використанням раціональних пропорцій лише на догоду ергономічної зручності. Його теорія «музичних пропорцій» оперує категоріями космічної гармонії та всеохопливої краси, де вершиною і абсолютном є «Математика» – вищий Універсум, Космос, Краса, вмістилище усіх наук. Базована на музиці система естетичної оцінки архітектурних образів розширює Модернізм, поетизує його, надаючи мистецької вартості, як це було попередньо із теорією світла Луїса Кана.

Разом із тим, наведені вище дані говорять про те, що творчий світогляд Радослава Жука, не полишаючи ідеалу «інтернаціонального стилю», захоплений пошуками шляхів наповнення форми національним змістом, що повертає мету архітектури з індустріальної інженерії до статусу одного із видів мистецтва. На думку А. Бориса *«спроба утвердити архітектурну діяльність як частину загальної мистецької системи на чолі із музикою, можна вважати внеском Жука, хоча лише на рівні теорії, у більш широке явище (найчастіше означене як «неоексперсіонізм»)». Ця тенденція, згодом розвинулась в ряд течій та явищ, котрі по різному відповідали на поставлену мету від удосконаленого модернізму - так званий неомодернізм, до радикального розриву із всім корпусом модерністсько-індустріальних прийомів, що отримало назву постмодернізму...»* [1, с. 109].

На відміну від свого вчителя Кана, що проектував, переважно, великі громадські споруди, творчість Радослава Жука пов'язана, передовсім, із зведенням церков, а це, окрім власного творчого досвіду потребує витримання певного ряду умов, продиктованих замовником. Будучи етнічним українцем, Жук сформувався як митець уже поза межами рідного краю, на еміграції – у Європі та Північній Америці. Одночасно, початок самостійної творчості Радослава Жука співпав із проведенням II Ватиканського собору (з ініціативи [папи Івана XXIII](#) у 1962 році, тривав до 1965 року) [6].

В українській традиції церковна споруда до часів урбанізації займає панівне становище в ландшафтному середовищі – у селах розміщувалась на підвищенні, у містах замикала площу. Натомість рішеннями вказаного Собору рекомендувалось будувати сакральні споруди у функціональному стилі та вписувати їх в існуючий ландшафт, без домінуючого статусу у середовищі. Тож, з одного боку, митець був змушений до типових функціоналістичних конструкцій, з іншого – індустріальний стиль сприяв виробленню власного творчого почерку, що оминув цитування, переосмислив традицію з позиції історичного коду свого народу, сформульованого у теорії українських ритмічних особливостей [9].

Громада північноамериканської діаспори не є цілком однорідною, складається з різновікових потоків емігрантів як економічного так і політичного характеру. Одна частина намагається згармонізувати своє буття у загальному соціумі, де панують ідеї західного світу, зокрема відстороненої індустріалізації, іншій притаманна емігранським колам вічна туга «за втраченою землею». Будучи поза межами своєї Вітчизни, і ті й інші намагаються візуалізувати її присутність мистецтвом, культурним наслідуванням, в т. ч. і у спорудах, призначених для богослужіння.

Сам архітектор про свою архітектуру відгукується так: *«За своєю суттю, культурна ідентичність не є похідною від знайомих історичних стилістичних елементів, як готичні арки або барокові купола, а від більш абстрактних і основних характеристик, таких як ритми і пропорції компонентів простору, маси і площин будівлі... Тому постає завдання творити архітектуру, яка відповідає певним культурним темпераментам і традиції, але в той же час виражає дане географічне положення і динамізм сучасного світового духу»*[15].

У іншому місці читаємо також: *«Церковний будинок – не манекен. Його не треба одягати в «шати», що обходяться народові дуже дорого. Архітектура має бути вираженням часу, місця і завдання»* [11].

Висновки

Розглядаючи постать Радослава Жука як архітектора, ми стикаємось (чи не вперше) із новаторським підходом до вирішення проблеми національної ідентичності в архітектурі, де стилістика, декор і тектоніка стали обтяжуючими моментами, що не дозволяли бачити справжньої суті архітектури. Глибокі знання музики, як класики, так і авангарду, постмодерну, розуміння гармонії, властивої кожній добі, стали ключовими у визначенні універсальних математичних кодів, на які оперта система «ритмічних особливостей української церковної архітектури».

Розроблена архітектором система ритмічних пропорцій дає розуміння національного в космополітичному світі. Таке пояснення модерністської догматики, переосмисленої у метафізичних категоріях, характерне для постмодерністичного дискурсу. Графічна модель церковної споруди з теорії Радослава Жука має спільність із візуалізацією музичного ладу, представленого через еквалайзер – пристрій, що вирівнює звуковий сигнал.

Творчість Радослава Жука стала революційною для вивільнення з полону еkleктики та наслідування сучасних українських архітекторів, його педагогічна діяльність прямо чи опосередковано мала вплив на формування нового постмодерного світогляду багатьох мистецтвознавців, художників в Україні, в т. ч. і на автора статті.

Література

1. Борис А. М. (2017), Вплив творчості Радослава Жука на розвиток сакральної архітектури Західної України в період кінця XX – початку XXI століть... дис. канд. мистецтвознавства, Львів, 228 арк.
2. Вельфлін Г. Ренессанс и барокко. Санкт-Петербург: Азбука – классика, 2004. 288 с.
3. Галишич Р.Я. (2002), Монументально-декоративне мистецтво українських церков зарубіжжя XX ст., дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 186 арк.
4. Геврик, Т. (1988), Церковна архітектура українців Північної Америки: архітектор Радослав Жук, Мистецтво української діаспори, Повернуті імена, «Тріумф», Київ.

5. Геврик, Т. (1990-1991), Українські храми в Північній Америці, Пам'ятки України № 4-1, Київ, С. 8-13.
6. Другий Ватиканський собор, availadle at: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D1%83%D0%B3%D0%B8%D0%B9_%D0%92%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D1%80
7. Єфіменко А. Зальцбург 2018 (I): opera performance і opera horror. Zbruc, 12.09.2018, availadle at: <https://zbruc.eu/node/82922>
8. Жук Радослав Семенович, availadle at: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D1%83%D0%BA_%D0%A0%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
9. Жук, Р. (1991), Ритмічні особливості української церковної архітектури. *Пам'ятки України*. С. 38–45.
10. Іриней Жук. Енциклопедія сучасної України, availadle at: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18281
11. Ковальська Ванда. Симфонія церковної архітектури Радослава Жука. *День*. №139, 24 липня, 1998.
12. Луис Исидор Кан. Поэзия брутальности, availadle at: <http://designdeluxegroup.com/magazine/2011/08/05/%D0%BB%D1%83%D0%B8%D1%81-%D0%B8%D1%81%D0%B8%D0%B4%D0%BE%D1%80-%D0%BA%D0%B0%D0%BD-%D0%BF%D0%BE%D1%8D%D0%B7%D0%B8%D1%8F-%D0%B1%D1%80%D1%83%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8/>
13. Люба Жук, availadle at: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=18286
14. Макаров А. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – С. 93.
15. Радослав Жук. Місце-люди-час і архітектура: [Каталог виставки]. Видавництво Львівська політехніка, 2014. 35 с.
16. Шевельов, Ю. (1981). Про церкви Радослава Жука. *Сучасність*. Ч.1 (241). Мюнхен. С. 53–63.

Nadiya Babij (Ukraine)

ARCHITECTURE AND MUSIC IN THE LIFE AND PEDAGOGICAL WORK OF RADOSLAV ZUK

The research is devoted to the analysis of the professional activity of the architect Radoslav Zhuk in the context of postmodern discourse. The influence of theoretical development of the artist and the realized projects on the church construction of Western Ukraine at the end of XX – beginning of XXI centuries are analyzed. There is emphasizing on the theory of the architect's perception of tectonic proportions through musical rhythms, the role of music in private life.

The author shares his memories of his collaboration with Radoslaw Zhuk during his master's thesis at the Ukrainian Free University in Munich.

Keywords: Radoslav Zhuk, postmodernism, musical harmony, sacral architecture, UFU.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ МІНІАТЮР ДЛЯ КЛАРНЕТА І ФОРТЕПІАНО «СКУЛЬПТУРНІ ПТАХИ» В. БАЛЕЯ

У статті сфокусовано увагу на циклі мініатюр для кларнета і фортепіано «Скульптурні птахи» (1979–1984) В. Балея (1938 р. н.) – представника третьої хвилі української еміграції. На основі аналітичної характеристики визначено, що цей опус за своїми стильовими ознаками апелює до естетики авангардизму з притаманним йому використанням новітніх композиторських технік, як-от керована алеаторика, сонористика, пуантилізм. Аналізований цикл містить ансамблеві, виконавські та інтонаційні труднощі для партій кларнета і фортепіано, відтак, може використовуватись у концертному та педагогічному репертуарі кларнетистів.

Ключові слова: українська діаспора, творчість Вірко Балея, цикл мініатюр для кларнета і фортепіано «Скульптурні птахи», творчість для духових інструментів, виконавство на духових інструментах.

Постановка проблеми. Творчість для духових інструментів, яка представлена різноманітними жанрами – від сольних п'єс, сонат, різноманітних ансамблів до масштабних концертно-симфонічних форм, є важливою складовою української музичної культури. До темброво-семантичного потенціалу названих інструментів звернулись представники різних генерацій української композиторської школи – Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Сильванський, М. Дремлюга, Ю. Щуровський, В. Гомоляка, О. Зноско-Боровський, Ж. та Л. Колодуби, Є. Станкович, О. Костін, Д. Киценко, В. Рунчак, Л. Дума, С. Зажитко, Л. Юріна та інші. Названу жанрову галузь музичної культури поповнили й твори композиторів української діаспори, як-от Ф. Якименка, Г. Дяченка, С. Яременка, Г. Кулеша, Ю. Фіала, Х. Кузьмич, М. Кузан, Л. Мельник, В. Пюра та інших, які потребують детального дослідження. Зокрема, аналітичної характеристики вимагає цикл мініатюр для кларнета і фортепіано «Скульптурні птахи» (1979–1984) В. Балея, який розширив жанровий спектр репертуару згаданого інструмента та ширше, творчості для духових інструментів композиторів української діаспори та материкової України.

Аналіз досліджень. Основним та важливим методологічним підґрунтям пропонованої статті слугувало ґрунтовне та багатоаспектне монографічне дослідження української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття Г. Карась [5]. Зокрема, базовим для цієї розвідки став параграф 2.6., присвячений академічному інструментальному виконавському мистецтву закордонних українців. Жанровий спектр академічної інструментальної музики, зокрема, для духових інструментів, української діаспори окреслено в статті А. Калениченка [4]. Відрадно є звернення й молодих науковців – магістрантки Л. Галько до дослідження духового мистецтва української діаспори у єдності виконавського та композиторського аспектів [2].

Цінна інформація, стосовна жанрово-стильових особливостей творчості В. Балея розосереджена у вище згаданих монографії та статті «Тема голодомору 1932–1933 рр. в Україні в контексті музики постмодерну: на прикладі опери Вірко Балея» Г. Карась [6]. Необхідний для осмислення обраної проблеми фактологічний матеріал містить розвідка О. Гармеля «Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балея)» [3], а також Інтернет-ресурси [1; 9; 10].

Не зважаючи на наявність наукових розробок, стосовних творчості В. Балея, малодослідженим залишається цикл мініатюр для кларнета і фортепіано «Скульптурні птахи» В. Балея.

Мета статті – визначити жанрово-стильові особливості циклу мініатюр для кларнета і фортепіано «Скульптурні птахи» В. Балея та його значення у репертуарі кларнетистів.

Виклад основного матеріалу. В. Балея, як і М. Антонович, В. Балтарович, Я. Барнич, В. Безкорований, І. Білогруд, О. Бобикевич, С. Богатирьов, Р. Бородієвич, В. Витвицький, І. Вовк, В. Грудін, О. Залеський, І. Заяць, Г. Китастих, В. Кіпа, К. Кукловський, Р. Купчинський, З. Лисько, С. Лукіянович-Туркевич, О. Микитюк, А. Мірошник, М. Надзведський, І. Недільський, Ю. Олійник, А. Ольховський, Б. Сарамга, І. Соневицький, Ю. Фіала, М. Фоменко, В. Шуть, С. Яременко та інші українські митці, належить до Третьої хвилі (під час чи невдовзі після 2-ї світової війни) західної еміграції [4, с. 161]. Г. Карась відзначає, що представники третьої хвилі української еміграції заініціювали новий суспільний процес, підсилили попередні структури і почали творити нові.

© Палійчук І., 2019.

Саме з таборів ДП перенесені організації молоді (Пласт, СУМ, ОДУМ) та інші організаційні структури. Таким чином, саме повоєнна еміграція створила цілісну складну мережу суспільно-політичних, молодіжних, професійних та культурних організацій. Країнами масового поселення емігрантів третьої хвилі були Канада, США, Австралія, Велика Британія [5, с. 92].

Успішним діячем американської музичної культури в різних її відгалуженнях, як-от диригування симфонічним оркестром, концертно-виконавська діяльність, музикологія, педагогіка, є Вірко Балеї (1938 р. н.). Не менш дієвим подвижником він є на ниві українського музичного мистецтва: митець допомагав реформувати київське музичне життя, продюсував закордонні виконання та записи творів сучасних українських композиторів тощо. Зазначимо, що В. Балеї є одним із фундаторів Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест» (1990 р.), який щорічно відбувається в Києві. У 1996 р. він став лауреатом Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, того ж року відзначений Регентською творчою нагородою штату Невада.

Важливе місце в багатоаспектній діяльності В. Балеї займає й композиторська творчість. Митець звертається до різних жанрів (сценічна, симфонічна, камерно-інструментальна та вокальна музика, музика до українських фільмів – режисера Ю. Іллєнка «Лебедине озеро: Зона» та «Легенда про гетьмана Мазепу»), шукаючи нові виразові засоби у поєднанні тембрів інструментів, наприклад, Concerto Grosso для тромбона, труби, електроскрипки, камерного ансамблю, електроніки та оркестру. Низка творів В. Балеї відтворює українську тематику – опера «Голод» за лібрето Б. Бойчука, Думка-монолог для оркестру, присвячена А. Веделю), в яких яскраво виявляються принципи неофольклоризму.

Назви окремих композицій автора сповнені символіки, таємничості – «Маска простору снів», «Тіні», «Слова VII (Межа)», «Адамове яблуко», «Agnus Dei (Священні монументи)», «Вирізьблені птахи»... .

Як сучасний композитор, добре знайомий з авангардними традиціями світу, В. Балеї не міг уникнути їх у своїй творчості. У нього є чимало творів, які наче перегукуються з опусами відомих українських авангардистів – вокальні цикли, твори для різноманітних камерних складів, концерти для різних інструментів (як відгомін постмодернізму)¹². О. Гармель підкреслює, що В. Балеї є одним із непересічних представників української діаспори серед тих, хто активно відгукнувся на авангардні (а пізніше – постмодерні) мистецькі тенденції, пройшовши етап активного засвоєння новітньої музичної мови з подальшим переходом до етапу синтезу різних витоків, інтонацій, технік, жанрів, що покликані втілити тонку гру смислових нашарувань [3, с. 8].

У цьому річизі перебуває й цикл мініатюр для кларнета і фортепіано «Скульптурні птахи» В. Балеї, написаний за скульптурами¹³. Ця композиція, за словами автора, виникла спонтанно: «Є відомий вислів, що архітектура – це застигла музика. А я подумав: якщо архітектура застигла музика, то скульптура – теж. І, скажімо, якщо ми її «розведемо», то що з нею буде?» [1]. Композиції написані за творами різних авторів: «Птах юрського періоду» – за Девідом Смітом, «Орел» – за Олександром Архипенком, «Птах у просторі» – за Костянтином Бранкузі, а «Китайський соловей» – за колажем Макса Ернста (на жаль, цей колаж уже зруйнований – існує лише його фото). Разом ці твори утворюють, свого роду, сюїту, яка за своїм образним змістом викликає алюзії з фортепіанним циклом «Роки мандрівок Ф. Ліста», а саме, з його другим зошитом – «Італійським». Він, як відомо, містить сім п'єс, створених композитором під враженнями від творів італійського мистецтва – живопису, літератури, скульптури («Заручини» за картиною Рафаеля; «Мислитель» за скульптурою Мікеланджело та ін.).

Інструментальні п'єси В. Балеї написані сучасною мовою. Автор майстерно послуговується новітніми композиторськими техніками, зокрема, керованою алеаторикою. Її риси відразу виявляються на початку твору «Птах юрського періоду», зокрема, у зміні розміру, буквально, в кожному такті: 7/4, 5/4, 4/4, 6/4, 2/4 тощо. Відповідно, вони містять різний метроритмічний малюнок, який вирізняється примхливістю, накладанням різних тривалостей у партіях кларнета і фортепіано. У поєднанні з

¹² Відзначимо, що перебуваючи у 1974 р. на Україні, В. Балеї мав змогу познайомитись та спілкуватись із такими відомими українськими композиторами, як-от Є. Станкович, І. Карабиць, В. Губа, В. Загорцев, П. Соловкін, В. Годзяцький, Л. Дичко, В. Сильвестров.

¹³ Г. Карась констатує, що твори для духових інструментів не є частими у спадщині композиторів діаспори. Кілька композицій для цієї групи інструментів написав Ф. Якименко, Г. Дяченко, С. Яременко, І. Кулеша, Ю. Фіала, Т. Микиша, Х. Кузьмич, Л. Кузьменко, Я. Ласовський, О. Павук, М. Кузан, Л. Мельник, В. Пюра, Д. Семеген [5, с. 613–614].

агогічними особливостями – несподіваними прискореннями та сповільненнями, він створює неабиякі ансамблеві труднощі для обох інструментів.

Мелодико-інтонаційна лінія партії кларнета вирізняється несподіваними ходами на широкі інтервали, відповідно, охоплюючи різні, часто граничні, регістри інструмента. Вона звучить на тлі доволі дисонантного звучання партії фортепіано, утвореної «терпкими» секундово-квартковими акордовими вертикалями, що хаотично змінюються різноманітними пасажами. Також упродовж твору автор надає можливість піаністові самостійного вибору гармонії, яка повинна звучати певний час – дві, десять секунд, що також є рисами алеаторики.

Свого роду, кульмінацією аналізованої п'єси є спільна каденція обох інструментів, в якій композитор із щедрістю демонструє віртуозні можливості кларнета і фортепіано. Вона являє собою стрімкий пасаж, насичений різноманітними неакордовими звуками та хроматичними тонами, який звучить на тлі кластеру партії фортепіано. Зазначимо, що наявність каденцій у всіх композиціях циклу, надають йому рис концертності. Ці ознаки виявляються також і в паритетності партій обох інструментів, позначених то змаганням між собою, то звучанням у дуєті.

Окрім алеаторики, автор послуговується сонористичними ефектами. Вони досягаються, зокрема, артикуляційними прийомами – *sler*, коли язик вдарає по тростині і спричиняє специфічне звучання кларнета, видобуванням різних обертонів. Також В. Балей сміливо експериментує із регістрами обох інструментів. Так, кларнет поперемінно звучить у високому, середньому та низькому регістрах (позначених композитором у партитурі як HML), причому, в темповому відтинку *Senza Misura* (розмірено), який для цього інструмента є досить важким.

Названі риси музичної мови та виконавські особливості є характерними і для наступних п'єс сюїти. Окрім того, кожна з них має також свої специфічні ознаки. Так, «Орел» потребує від виконавців максимально точного ритмічного та інтонаційного виконання. Мелодико-тематично лінію кларнета утворюють окремі, часто не пов'язані між собою мотиви, що надають їй рис пуантилізму. Із виконавських особливостей партії кларнета слід відзначити низьке пальцеве глісандо. В каденції партія фортепіано насичується токатною технікою, що створює єдиний звуковий потік.

«Птах у просторі» характеризується імпровізаційністю, вільним темповим розгортанням музично-тематичного матеріалу, позначеного вибагливими ритмічними фігурами – пунктирним та ломбардським ритмом із заліговою тривалістю тріолі, форшлагами на зменшену октаву, спонтанними прискореннями та сповільненнями. За образним наповненням він являє собою декламаційного складу побудови, наспівно-ліричні та темпераментні епізоди. Інтонаційний словник партії кларнета в цій п'єсі збагачується чвертьтоновими інтонаціями. Вони звучать ні тлі «степових» звуків партії фортепіано, що привносять в аналізований твір риси джазової стилістики. Вельми символічним є завершення названого твору – на тривалості бревіс – як знак неосаяжності небесного простору.

Заклучна мініатюра циклу «Китайський соловей» вирізняється швидким темпом, різкими форшлагами у партії кларнета та багатоплановістю фактури партії фортепіано. Наявність у ній наспівного епізоду, обрамленого швидкими розділами, дає змогу виокремити у п'єсі риси тричастинності. Після нього музично-драматургічний розвиток динамізується, розгортання мелодико-тематичного матеріалу характеризується стрімкістю та цілеспрямованістю, чому сприяють використання автором різноманітних пасажів, репетиційної техніки, токатних та тріольних фігур. Досягнувши найвищої точки розвитку твору, фактура несподівано стає прозорою: кларнет поперемінно із фортепіано проводить спершу дуже повільно і низько тематичну фразу, яку несподівано швидко завершує коротким мотивом.

Поміж інших інтонаційно-стильових особливостей аналізованого циклу О. В. Гармель відзначає інтонації секвенції «*Dies irae*», непомітно вплетені в партії інструментів, які складно впізнати через політональні нашарування у «Птаку юрського періоду»; вплив окрім колажу М. Ернста, в якому головний герой періодично заводить механічного птаха, кадрів із фільму Федеріко Фелліні «Казанова» (1976) на певну механістичність звучання «Китайського солов'я» та використання тонко прихованої української народної пісні і «ніхто ніколи не здогадається, яка вона» в частині «Орел» [3, с. 12].¹⁴

Висновки. Отже, цикл мініатюр для кларнета і фортепіано В. Балея за своїми стильовими ознаками апелює до естетики авангардизму. Композитор широко послуговується новітніми композиторськими техніками – керованою алеаторикою, сонористикою та пуантилізмом. Відтак, цей

¹⁴Ця інформація була отримана О. Гармель із бесіди з В. Балеєм 30 вересня 1998 року під час Дев'ятого «Київ Музик Фесту» [3, с. 12].

твір містить важкі ансамблеві, виконавські та інтонаційні труднощі для партій кларнета і фортепіано, трактованих композитором як рівноправних концертних інструментів, що дозволяє використовувати його як у концертному, так і педагогічному репертуарі кларнетистів. Звернення автора до скульптури українського майстра, цитування української народної пісні, хоча, як свого роду, стильової алюзії, підтверджує тезу, що академічна інструментальна музика української діаспори невідривно розвивається в руслі композиторської творчості материкової України, являє собою істотну складову української музичної культури, складну розгалужену жанрову й стильову системи, позначена великою питомою вагою звернення до української національної і патріотичної тематики та фольклорних джерел.

Література

1. Балеї В. Скульптурні птахи [Електронний ресурс]. URL: [/localhost/Virko%20Балеї/Virko%20Baley%20%20Sculptured%20Birds%20-%20Classical%20Archives.mht](http://localhost/Virko%20Балеї/Virko%20Baley%20%20Sculptured%20Birds%20-%20Classical%20Archives.mht)
2. Галько Л. В. Духове мистецтво української діаспори: виконавський та композиторський аспекти : магістерська робота на здобуття освітньо-квал. рівня магістр за спец. «Музичне мистецтво» / наук. керівник кандидат педагогічних наук, професор Карась Г. В. Івано-Франківськ, 2013. 112 с.
3. Гармель О. В. Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балея). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 121. С. 7–18. URL: naukovisnyknmau.com.ua/naukoviy_visnik/121/nv-121-3.pdf
4. Калениченко А. Академічна інструментальна музика української діаспори у першому наближенні (жанровий аспект). *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи* / ред.-упорядник О. Кушнірук. К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип.3. С. 167.
5. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
6. Карась Г. Тема голодомору 1932–1933 рр. в Україні в контексті музики постмодерну: на прикладі опери Вірко Балея. *Культура і сучасність: альманах*. К.: Міленіум, 2013. № 2. С.102–107.
7. Муха А. І. Композитори світу в їх зв'язках з Україною: довідник К.: Музична Україна, 2000. 88 с.
8. Муха А. І. Композитори України та української діаспори: довідник. К.: Музична Україна, 2004. 352 с.
9. Офіційний сайт Вірко Балея. URL: <http://www.virkobaley.com/>
10. Virko Baley. URL: <https://www.facebook.com/virko.baley>

Iryna Paliichuk (Ukraine)

THE GENRE-STYLISH FEATURES OF THE CYCLE OF MINIATURE FOR CLARNET AND FORTEPIAN «SCULPTURAL BIRDS» BY V. BALEY

The article focuses on the cycle of miniatures for clarinet and piano «Sculptural Birds» (1979–1984) by V. Baley (1938 AD) – a representative of the third wave of Ukrainian emigration. On the basis of analytical characteristics, it is determined that this description, in its style, appeals to the avant-garde aesthetics, with its inherent use of the latest composer techniques, such as controlled aleatory, sonorist, and pointilism. The analyzed cycle contains ensemble, performing and intonational difficulties for parties of clarinet and piano, thus, it can be used in concert and pedagogical repertoire of clarinetists.

Key words: *Ukrainian diaspora, work of Virgo Baley, cycle of miniatures for clarinet and piano «Sculptural Birds», work for wind instruments, performance on wind instruments.*

ЦЕННОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ОПЫТА В ФОРМИРОВАНИИ ПИАНИСТА ПОСРЕДСТВОМ КОНЦЕРТНОЙ И КОНКУРСНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье рассматривается проблема конкурсной концертной деятельности студентов-пианистов, как неотъемлемой части их профессионального и музыкального развития. Автор анализирует собственный педагогический и научный опыт, прибегает к музыковедческому анализу музыки, обобщая проблему на уровне формирования исполнительской компетенции будущего учителя музыки. В качестве музыкального материала используется фортепианное творчество украинского композитора М. Лысенко.

Ключевые слова: *повышение эффективности процесса подготовки учителя музыки, конкурсная концертная деятельность студентов-пианистов, план исполнительского анализа музыкального произведения, фортепианное творчество Н. Лысенко.*

Постановка проблемы. В современном обществе образование, особенно высшее, стало одной из самых значимых сфер человеческой деятельности и рассматривается как главный, ведущий фактор социального и экономического прогресса. Причина такого внимания заключается в понимании того, что наиважнейшей ценностью и основным капиталом современного общества является специалист, способный к поиску и освоению новых знаний, принятию нестандартных решений. Важным направлением современной педагогической науки является поиск средств и условий, обеспечивающих повышение эффективности процесса подготовки учителя. Сложность и многогранность деятельности учителя музыки в общеобразовательной школе предъявляют особые требования к уровню его компетентности, к сформированности у него глубоких знаний и умений в выбранной профессии. Данная подготовка позволяет овладеть игрой на инструменте во время изучения музыкальных произведений. Целью этой деятельности является создание художественного образа произведения средствами музыкального искусства. Образ формируется в процессе художественной интерпретации. Она охватывает такие стадии, как: проектирование прообраза исполнительского результата через анализ музыкального текста и постижение его концептуальной основы, поиск адекватных средств его воспроизведения, овладение необходимым техническим арсеналом исполнения, звуковое воплощение интерпретации на инструменте. Здесь соединяются интеллектуальная, эмоциональная и волевая стороны личности. *Интеллектуальная* сторона проявляется в интерпретационном анализе, поиске информации, выборе средств. *Эмоциональная* сторона касается эмпатийных и рефлексивных процессов постижения произведения, отношения к содержанию и т.д. *Волевая* – управляет процессами исполнительской саморегуляции, особенно в слуховой сфере (самоконтроль). Инструментально-исполнительская подготовка закладывает основу будущей профессиональной деятельности учителя музыки. Обучаясь общению с музыкой, развиваясь как личность, профессионально, с помощью художественных средств, студент приобретает знания и опыт деятельности для приобщения школьников к миру музыкального искусства и их эстетического развития, формирования музыкальной культуры. Это и составляет суть его будущей работы. Таким образом, инструментально-исполнительская подготовка будущего учителя музыки обладает мощным потенциалом для формирования его готовности к профессиональному саморазвитию, что и составляет **цель статьи**.

Основное изложение материала. В рамках инструментально-исполнительской подготовки будущего учителя музыки считаем необходимым обратить внимание на *конкурсную и концертную деятельность* студентов-пианистов. Плановая и интенсивная концертно-исполнительская деятельность студентов носит отчетливо выраженную социально-культурную направленность и служит важнейшим средством формирования артистической и творческой индивидуальности будущих специалистов. Развитие конкурсной деятельности в образовательной среде является серьезной поддержкой в деле творческого и профессионального развития студентов.

Цель конкурсной деятельности – проявление студентами определённого уровня мастерства, достигнутого в процессе их учебной деятельности. Победы и участие в конкурсах и фестивалях являются яркими показателями качества образования. Креативное пространство конкурсов создаёт для студентов поле социального действия. Вне занятий у студентов появляется возможность проявить свой творческий, исполнительский потенциал в иных условиях, а именно, эффективно взаимодействовать с широкой аудиторией на университетских, городских национальных и международных конкурсах.

© Гранецкая Л., 2019.

Формы концертной деятельности весьма разнообразны:

- Академические и Отчетные концерты;
- Концерты приуроченные к праздничным датам;
- Отчетные концерты кафедры и факультета;
- Научно-методические мероприятия (конференции, семинары, форумы).

Поддерживая творческие и профессиональные контакты на международном уровне, студенты Кафедры Искусства и художественного воспитания, Государственного Университета «А.Руссо» (Бэлць, Молдова) принимают участие в различных конкурсах на международном уровне а также в странах ближнего зарубежья (Украина, Белоруссия, Румыния и т.д.)

Целью конкурсов обычно является выявление и поддержка студенческой молодёжи; развитие музыкально-исполнительской культуры будущих учителей в русле продолжения традиций европейской фортепианной школы; популяризация фортепианного творчества украинских и зарубежных композиторов; углубление международных культурных связей путём обмена научно-методическим опытом преподавания художественно-эстетических дисциплин и привлечение внимания общественности к проблемам развития педагогики в условиях профессиональной подготовки педагогов-музыкантов.

Требования к конкурсным программам поставили перед педагогами, готовящих студентов к конкурсу определенные условия: более углубленно изучить музыкальное наследие композиторов в частности и украинскую музыкальную культуру в целом, поскольку в творчестве композитора всегда преломлены особенности, традиции и черты общей культуры народа.

Согласно педагогической концепции выдвинутой нами в процессе научных и методических поисков, считаем необходимым в изучении музыкального произведения следовать разработанному нами плану, предусматривающего комплексное изучение произведения – эстетический, стилистический, музыкально-теоретический, методологический анализ, в процессе которого выявляется семантическое значение средств музыкальной выразительности.

План исполнительского анализа музыкального произведения

1. Историко-эстетические характеристики произведения:

- *Название* (программное – внепрограммное), жанр, стиль, эпоха, форма;
- *Автор*: общая характеристика творчества; интересные факты, связанные с написанием произведения;
- *Художественная значимость произведения в контексте мирового искусства.*

2. Музыковедческие (объективные) характеристики произведения - (музыкальный язык, драматургия)

- *Средства музыкальной выразительности*: соотношение, роль в создании художественного образа (ритм - мелодия, лад - гармония, жанр - форма)
- *Музыкальная драматургия*: выявление ключевых интонаций, лейтмотивов, тем-образов: их развитие по ходу произведения; анализ *формы* как средства реализации музыкальной драматургии.

3. Психологические (субъективные) характеристики произведения (внутренние переживания, впечатление, личностное понимание музыкального образа)

- *Художественный образ* – как результат внутреннего переживания музыки (определение общего характера музыки, создание слуховых представлений на основе зрительных образов, впечатлений, ассоциаций и т.д.; осознание личностного смысла в результате самоанализа);

4. Дидактические характеристики произведения

- *Исполнительский аспект* (вид, сложность техники, агогический, динамический анализ; распределение технических и художественных задач, согласование методов работы; нахождение художественных примеров/аналогий в других видах искусства; создание исполнительского плана/проекта т.д.)
- *Методический аспект* (распределение изучаемого произведения согласно программной тематике по музыкальному воспитанию в школе; выявление инструктивно-воспитательной роли произведения в накоплении, формировании/развитии знаний/умений/ценностных отношений)

Следование вышепредставленному плану позволило нам подойти к творчеству М.Лысенко многопланово и углубленно, способствуя, тем самым, аутентичной звуковой исполнительской реализации выбранного для конкурса произведения. Представляем некоторые изученные аспекты.

Николай Витальевич Лысенко - выдающийся украинский композитор второй половины XIX - начала XX вв. Он стал основоположником украинской классической музыки, вошел в историю национального искусства как талантливый дирижер, вдумчивый педагог, ученый-фольклорист и выдающийся музыкально-общественный деятель.

Во время обучения в Лейпцигской консерватории в октябре 1868 года Н.В.Лысенко издал «Сборник украинских песен для голоса с фортепиано» — первый выпуск своих обработок сорока народных песен, которые, помимо практического назначения, имеют большую научно-этнографическую ценность. В том же 1868 году он написал своё первое значительное произведение — «Завет» на слова стихотворения Т. Шевченко, к годовщине со дня смерти поэта. Это произведение открыло цикл «Музыка к Кобзарю», который включал более 80-ти вокально-инструментальных произведений разных жанров, изданных семью сериями, последняя из которых вышла в 1901 году. В творчестве Лысенко преобладают вокальные жанры: опера, хоровые сочинения, песни, романсы, хотя он является также автором симфонии, ряда камерных и фортепианных произведений. Но именно в вокальной музыке национальная самобытность и авторская индивидуальность раскрылись наиболее ярко, а оперы Лысенко (всего их 10, не считая юношеских) ознаменовали собой рождение украинского классического музыкального театра. Вершинами оперного творчества стали лирико-бытовая комическая опера «Наталка-Полтавка» (по одноим. пьесе И. Котляревского - 1889) и народная музыкальная драма «Тарас Бульба» (по повести Н. Гоголя - 1890).

К фортепианному творчеству Н. Лысенко обращается на протяжении всей своей жизни, особенно в 70-е и 1900-е годы. Как известно из биографии, игру на фортепиано Лысенко начал осваивать с раннего детства. Эти занятия не прекращались ни во время учебы в пансионе или гимназии, ни в университетские годы. Первые фортепианные опусы композитора написаны в консерваторские годы. Они связаны с фольклором, как, например, его фортепианная сюита. Это народные украинские песни, обработанные в форме старинных танцев: прелюдия - «Парень-молодец», токката - «Пошла мать на село», сарабанда - «Солнце низенько, вечер близко», гавот - «Ой чья ты, девушка, чья ты», скерцо - «Да говорила мне Солоха». Это не единственная попытка такого использования фольклора. Лысенко удачно сочетал народные темы с жанровыми особенностями европейских танцев. С одной стороны, в музыке Лысенко чувствуется влияние Ф. Шопена и Ф. Листа, а с другой - наблюдается интерес к фольклорным источникам.

Одним из самых известных и исполняемых произведений М.Лысенко для фортепиано крупной формы является его **Вторая рапсодия, оп. 18**. В ее основе лежат народные темы: *Думка* (медленная песня) и *Шумка* (быстрый танец). Жанр *рапсодии* сформировался в зарубежной романтической музыке. Его яркие образцы находим в творчестве выдающегося венгерского композитора и пианиста Ференца Листа. Лысенко не копирует Листа, а творчески развивает его традиции в украинском национально-народном стиле. В первой части произведения - «Думка» - создан образ народного музыканта-кобзаря. Его героическое повествование ведется в напряженном, обостренном тоне. Музыка является народной по интонационно-ладовым, метrorитмическим и фактурно-гармоническим особенностям. В данной части имитируется игра на бандуре, лире т.д.



Во второй части «Шумке» одна танцевальная мелодия сменяет другую. Все мелодии очень красивы, мелодичны и проникнуты народным духом. Произведение довольно сложно технически, но виртуозная сторона не оттеняет его глубокого лирического содержания.



Касаюсь проблем музыкального исполнительства, необходимо отметить, что в художественном творчестве ценно только то, что подсказано процессом подлинного переживания, и что только тогда может возникнуть искусство. Истинное погружение в художественный образ, его постижение тесно

связано с процессом переживания, с умением пропустить через себя, прочувствовать интонации музыкального произведения. Раскрытие художественного образа музыкального произведения является необходимым условием для яркого, эмоционального исполнения произведения.

Полная отдача воплощению музыкального образа, непрекращающийся диалектический процесс открытия прекрасного в исполняемом, жажда выявить все это в реальном звучании – вот путь преодоления сценического страха, психологической адаптации пианиста к публичному выступлению и как следствие, формированию профессиональных педагогических и исполнительских компетенций.

Выводы. Таким образом, накопление исполнительского опыта студентов-пианистов посредством конкурсной деятельности должно стать неотъемлемой частью их профессиональной подготовки в рамках университетского образования.

Ценностное значение концертной и конкурсной деятельности студентов определяет ряд ценностных приоритетов, таких например, как:

диалог культур и его значение в формировании ценностно-смысловых компетентностей; обобщение и распространение собственного исполнительского и концертного опыта; проявление и развитие профессиональной компетентности через активные формы деятельности. Концертная и конкурсная деятельность студентов приводит к мобилизации внутренних творческих и психологических ресурсов, вызванных сильным психологическим и эмоциональным напряжением, но также представляется и как праздник общения профессионального и личностного роста.

Конкурсы открывают новые таланты, создают плодотворную почву для формирования творческого потенциала и профессионального роста. Они являются эффективным средством творческой самореализации его участников в профессиональной деятельности, позволяют каждому из них наметить свою траекторию профессионального саморазвития в соответствии с профессиональными творческими и личностными запросами. Само включение в конкурс способствует ещё большему развитию активности в профессии. Во всех участниках конкурсной музыкальной деятельности просыпается собственная творческая энергия, аккумулируются мысли, стимулируется мотивация саморазвития.

Конкурсная деятельность студента пианиста это проверка способности обучающихся к самостоятельной профессиональной деятельности; совершенствование умений эффективного решения профессиональных задач; развитие музыкального мышления; способности к проектированию своей педагогической деятельности и конструктивному анализу ошибок в профессиональной деятельности; стимулирование обучающихся к дальнейшему профессиональному и личностному развитию; - повышение интереса к будущей профессиональной деятельности.

Литература

1. Гольденвейзер П. О фортепианном исполнительстве. *Вопросы музыкально – исполнительского искусства*. В. 2. Москва: Гос. муз. изд., 1958. С. 3–14.
2. Литвиненко Ю.А. Роль публичных выступлений в процессе обучения музыке. *Педагогика искусства*. №1. М., 2010.
3. Granețkaia L. *Dimensiunea imagistică a creației muzicale în studiul pianistic*. Editura Lira, Chișinău, 2013, 167 p. ISBN 979-0-3480-0174-6
4. Гранецкая Л. Применение дидактических технологий в формировании исполнительской компетенции учителя музыки. *Теория и методика мистецької освіти: материалы международной научной конференции*. Випуск 14 (9), часть 1. Киев, 2013. С. 153–159.

The article addresses the problem of competitive concert activity for piano students as an integral part of their professional and musical growth. The author performs the analysis of his own pedagogical and scientific experience, turns to musicological analysis and infers summary of the problem at the level of executive competence formation of future music teachers. Piano works of Ukrainian composer Mykola Lysenko have been used as musical material of the article.

Key words: *improvement of efficiency of music teachers' study, competitive concert activity for piano students, interpretative analysis plan of musical composition, Lysenko's piano works.*

КУЛЬТУРА

UDK 008

Marina Morari (Moldova)

ADVOCACY ACTIONS IN THE PROMOTION OF TRADITIONAL CULTURE AND ART

The article describes one of the first advocacy experiences on a concrete example. The concept of advocacy is defined, the greatest myths about advocacy are identified. The basic components of advocacy work are presented textually and graphically. Advocacy in all its forms aims to ensure: (a) hearing a voice about a problem that is important to them, (b) defending and protecting their rights, (c) expressing their opinion and wishes on a problem. In the age of digital technology and virtual networks, advocacy is not just about influencing public policies, but first of all, influencing public opinion.

Keywords: advocacy, advocacy exercise, advocacy action logic, advocacy action components.

Problema. În această lume fiecare om vine să trăiască, învețe, realizeze anumite activități, etc., dar percepția fiecăruia din noi a ceea ce facem este fragmentară. Cu adevărat, toate părțile vieții, naturii sunt conectate, pot fi conectate prin noi înșine. «Lumea nu este o luptă a contrariilor, ci, mai degrabă, combinarea lor corectă» [1, p. 139]. Dialectica este corectă atunci când afirmă că lumea este alcătuită din două contrarii, dar greșește considerând că unul trebuie distrus. Astfel, se creează un dipol: unul dintre contrarii trebuie ridicat deasupra celuilalt și amândouă trebuie folosite corect, ca pe niște gantere. Aici, putem descoperi calitatea care le conectează în cadrul tensiunii. Totuși, multe dintre schimbările din societate, cultură etc., pot să pornească de la noi, de la nivel individual.

În 2009, în publicația *Monitorul Social* (sprijinul Fundației Ebert), și-a propus să elucideze principalele dificultăți cu care se confruntă rețeaua de instituții de învățământ mediu de specialitate pe perioada 2001 – 2009, din Republica Moldova (RM); 2. să identifice cauzele și consecințele acestor dificultăți; 3. să examineze eficiența politicilor și măsurilor administrative întreprinse de Guvernul Republicii Moldova pentru soluționarea lor și altele. În lista cazurilor relevante privind situația instituțiilor medii de specialitate din RM a fost inclus Colegiul și Liceul «Ion Creangă» din cadrul Universității de Stat «Alec Russo» din Bălți.

Situat între învățământul secundar și cel superior, învățământul mediu de specialitate se afla într-un impas funcțional, însoțit de o criză de identitate și de legitimitate. Există o Hotărâre de Guvern, prin care se stipula înmatricularea în instituțiile de învățământ mediu de specialitate a absolvenților cu studii gimnaziale (nu doar a celor cu studii liceale sau medii secundare ca până la această dată). Acest fapt a contribuit practic la dublarea coeficientului admiterii: în fiecare an în colegii din 2002 până în 2009 de la 5125 la 9286 și în consecință, a numărului studenților în aceste instituții.

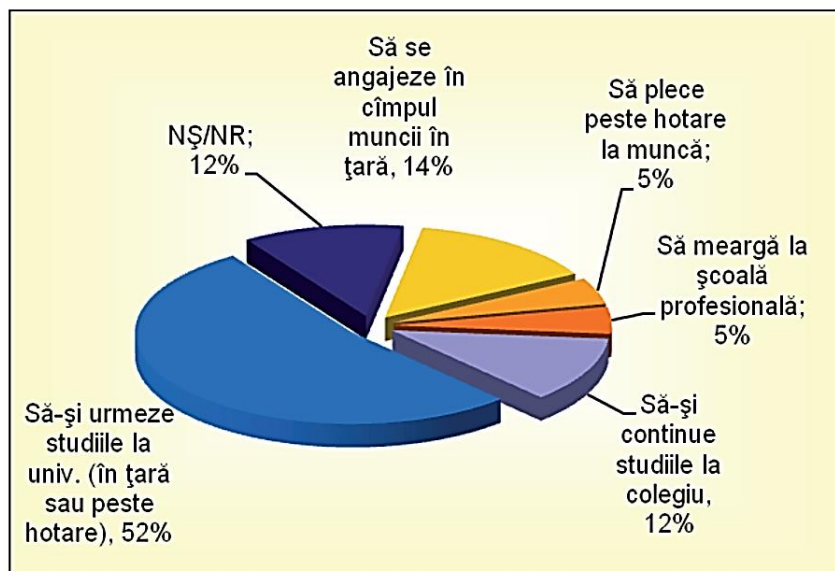
O serie de dificultăți prin care a trecut învățământul mediu de specialitate, dar și cauzele și consecințele acestor dificultăți, au dus la sistarea admiterii la studii și ulterior – închiderea unor instituții de învățământ consacrate. Problemele cu care se s-a confruntat învățământul mediu de specialitate se datorează în mare parte unei gestionări coordonate insuficient cu actorii implicați nemijlocit în acest proces de învățământ (administrația, pedagogii și elevii colegiilor), cu beneficiarii potențiali ai acestui învățământ (absolvenții instituțiilor de învățământ gimnazial / secundar și părinții acestora) și cu cererile pieței muncii în materie de specialiști (prin cercetări de piață). S-au identificat trei probleme structurale, din care au decurs celelalte:

- 1) lipsa unei autonomii funcționale a învățământului mediu de specialitate;
- 2) deficitul financiar cronic;
- 3) lipsa unui statut clar al învățământului mediu de specialitate în cadrul sistemului de învățământ din RM.

Au fost adoptate decizii cu un impact important și previzibil asupra procesului de învățământ, spre exemplu, Hotărârile Guvernului nr. 434 (25.04.2006) și nr. 594 (18.12.2007), care au fost făcute publice abia după adoptarea lor. Fără a se ține cont de opinia persoanelor responsabile și a beneficiarilor instituțiilor de învățământ vizate de aceste reforme anunțate. Intransparența elaborării și luării deciziilor din partea guvernului, precum și a datelor pe care acestea se sprijină, au generat în rândurile actorilor implicați în acest învățământ frustrări și neliniști privind rolul și statutul lor de mai departe și al procesului de învățământ în care au activat. Lipsa de transparență a procesului de elaborare și luare a deciziilor a generat efecte negative, începând cu supracosturile, micșorarea numărului de locuri pentru admitere la studii superioare, reducerea numărului de cadre și până la disponibilizarea a sute de cadre calificate din domeniul învățământului.

© Morari M., 2019.

De-generarea procesului. Opinia potrivit căreia fiecare părinte vrea pentru copilul său un viitor mai bun nu are nevoie de argumentare științifică. Pentru a înțelege ce anume înseamnă această preferință pentru părinții (și viitorii părinți) din Republica Moldova. În perioada 11 octombrie – 29 octombrie 2009, a fost realizat un sondaj de opinie referitor la planurile de viitor pentru copii după absolvirea școlii medii/ liceului de către IMAS-INC (Institutul de Marketing și Sondaje din Chișinău). Astfel, conform acestui sondaj, majoritatea populației optează pentru continuarea studiilor la o universitate din țară sau de peste hotare (52%). În proporție semnificativ mai mică, respondenții și-au exprimat preferința de a-și vedea copiii angajați în câmpul muncii imediat după absolvirea școlii/liceului (14%) sau de a-și continua studiile la un colegiu (12%). Și mai puțini optează pentru o școală profesională (5%) sau pentru plecarea copilului său peste hotare (5%).



Figură: Distribuția răspunsurilor la întrebarea «Ce planuri de viitor aveți/ați avea pentru copilul Dvs. după absolvirea școlii medii/liceului?» Baza: 1070 respondenți [2, p. 12].

Respondenții doresc pentru copiii lor studii cel puțin egale cu nivelul propriu de educație. Astfel, persoanele cu studii superioare au exprimat în proporție de 68% opțiunea pentru copiii lor de a-și urma studiile la universitate, în timp ce doar la 36% din respondenții cu studii medii incomplete au ales această opțiune. Din toți respondenții cu studii medii, 13% și-au exprimat opțiunea pentru copiii lor Să-și continue studiile la colegiu, față de 8% dintre cei cu studii superioare.

Reducerea numărului de locuri în universități și colegii, inclusiv a celor cu plată, în scopul orientării abiturienților spre școlile profesionale începând cu Hotărîrea Guvernului nr. 434 din 2005 a stat la baza alegerii următoarei întrebări pentru sondaj: Care ar fi cea potrivită opțiune în cazul în care copilul Dvs. nu ar fi admis la studii la universitate sau la colegiu din cauza numărului limitat de locuri?

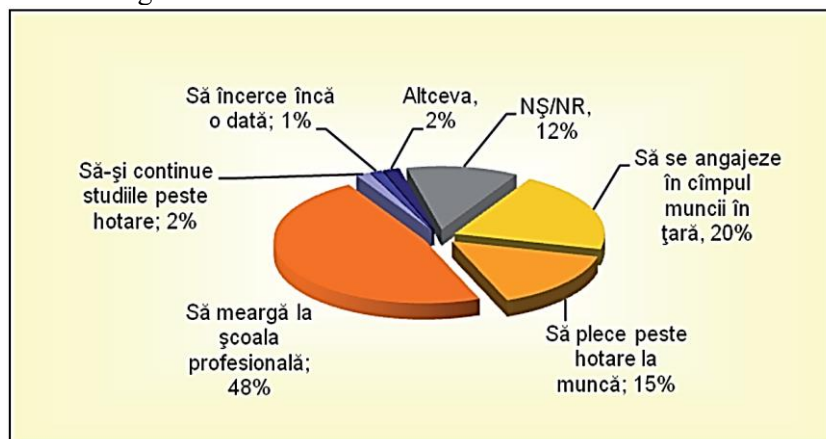


Figura: Rezultatele întrebarea: Care ar fi cea potrivită opțiune în cazul în care copilul Dvs. nu ar fi admis la studii la universitate sau la colegiu din cauza numărului limitat de locuri? [2, p. 14].

Acest sondaj confirmă necesitatea constantă a populației R. Moldova de continuare și aprofundare a studiilor în universități sau colegii, după absolvirea școlii de cultură generală sau a liceului, pentru a-și mări șansele de a-și găsi un post de lucru calificat și mai bine remunerat. Pentru detalii, oate fi consultat materialul integral în Monitorul social, nr. 1, 2009 [2].

Anularea admiterii: cazul Colegiului Pedagogic «Ion Creangă» din Bălți. În virtutea faptului, că cererea de specialiști din acest domeniu continua să fie mare, fără explicarea motivelor, în anul 2009 a fost sistată admiterea la colegiu și liceu, în temeiul unei dispoziții finale și tranzitorii a Legii Învățământului (Cap. VII, art. 66), «Până în anul 2005, colegiile pedagogice (școlile normale), transformându-se treptat în licee teoretice generale sau cu profil pedagogic, în colegii sau facultăți ale învățământului universitar, vor asigura, concomitent cu universitățile, pregătirea de învățători pentru învățământul primar și de educatori pentru învățământul preșcolar.»

Sistarea admiterii a generat micșorarea considerabilă a resurselor de venit ale instituției. Lipsa mijloacelor financiare a fost urmată de blocarea conturilor bancare ale colegiului și liceului. Actele normative ale instituției (statutul, regulamentul, planul cadru etc.) nu au oferit colegiului un grad de autonomie necesar pentru îmbunătățirea situației sale, atât din punct de vedere financiar, cât și didactic. Situația instituției a devenit una incertă: au scăzut șansele de dezvoltare, diminuând motivația personalului de a lucra eficient. Această situație a fost monitorizată de cinci organe de presă din Moldova, pe parcursul perioadei aprilie-august 2009. Majoritatea articolelor apărute în presa independentă consideră că politicile adoptate și promovate începând cu 2005 au fost ineficiente, dacă nu de-a dreptul păguboase în domeniul învățământului. Numai prin intervenția statului era posibilă depășirea acestei crize.

Exercițiu de advocacy: retrospectivă istorică. Produsul activității cultural-artistice are o dimensiune temporală greu de definit. În alte activități produsul este palpabil, sesizabil mult mai repede. Dacă admitem spații libere în actul educativ astăzi, apoi acest gol neapărat va fi resimțit mâine. «Dacă arta ar urma să joace un rol mai însemnat în viețile noastre, aceasta ar însemna o schimbare a înseși vieți», spune Edgar Windt. O societate prosperă atunci, când are la bază adevărate valori. Copiii cu aptitudini artistice merită să fie promovați. Universitatea de Stat «Alec Russo» din Bălți poartă o grijă deosebită pentru educația artistică și activitatea de creație artistică a tinerilor. Sute de elevi deja și-au făcut studiile liceale la profilul Arte, la una din specialitățile - *Muzică, Arte plastice, Coregrafie, Actorie*.

Scurt istoric:

— La 9 februarie 2003, cu prilejul vizitei de lucru a Președintelui Republicii Moldova, a fost lansată și susținută ideea instituirii unui liceu de arte în cadrul USB «A.Russo»

— Începând cu 1 septembrie 2003 la solicitarea Senatului USB «A.Russo», conform Ordinului Ministerului Educației № 417, din 18 august 2003, s-au deschis clase liceale cu profil arte în cadrul Liceului Regional «Ion Creangă», Universitatea de Stat «A.Russo». Clasele respective au activat în baza *Planurilor de învățământ pentru treapta liceală*, aprobate de Ministerul Educației.

— În perioada 2004-2008 rectoratul Universității de Stat «Alec Russo» din Bălți a solicitat insistent de la ministerul de resort instituirea unui liceu de arte «Amadeus» în cadrul universității. Numele «Amadeus» a fost acceptat unanim de liceeni și cadrele didactice, deoarece poartă o semnificație deosebită pentru viață: *ama Deus* - dragoste pentru Dumnezeu, atitudine pentru spirit, pentru credință; Amadeus este și numele marelui compozitor clasic vienez Wolfgang Amadeus Mozart, creația căruia continuă să fascineze omenirea de-a lungul secolelor.

— După evenimentele din 6-7 aprilie 2009 (protestele *pașnice ale tinerilor au fost deturnate și transformate în violențe în Piața Marii Adunări Naționale din Chișinău*), Ministerul Educației și Tineretului, a sistat admiterea în anul de studii 2009 - 2010 la un șir de licee și colegii, inclusive la Liceul teoretic regional «Ion Creangă» din cadrul Universității de Stat «Alec Russo» din Bălți, la toate profilurile: real, umanist și arte. Această decizie a provocat o profundă uimire, indignare a profesorilor, elevilor și părinților. Pe marginea acestui eveniment s-au pronunțat cadrele didactice, absolvenți, oameni de știință și artă din țară și din străinătate.

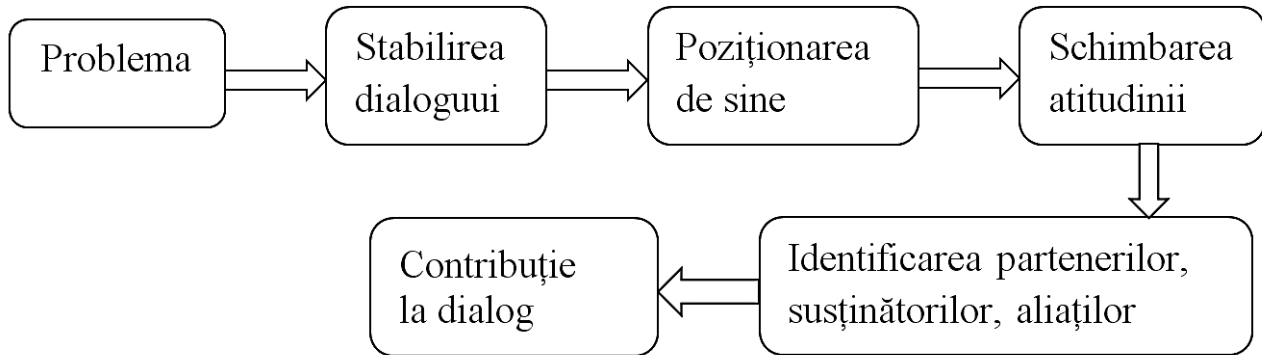
— La 26 noiembrie 2009, în Sala de Festivități a Universității de Stat «Alec Russo» din Bălți a avut loc *Conferința de presă* a liceenilor cu genericul «Susțineți arta astăzi și mâine ea va dăinui», la care elevii claselor profil Arte s-au adresat către Ministrul Educației, Dlui Leonid Bujor, cu o *Scrisoare deschisă*, semnată de mai bine 600 de elevi, părinți, profesori. În Scrisoare a fost exprimată rugămintea de a anula sistarea admiterii la studii liceale din cadrul USB. În numele elevilor de ieri, de azi și de mâine, a fost lansat un apel pentru factorii de decizie - Salvați Liceul teoretic «Ion Creangă» din Bălți!

— La 13 ianuarie 2010 administrația Liceului “Ion Creangă” a fost informată despre anularea sistării admiterii pentru anul de studii 2010-2011.

Actualmente, liceul a depășit vârsta de 115 ani, a primit Ordinul Republicii și statutul de liceu republican, continuând să fie templu al culturii și științei.

Conferința de presă organizată cu scopul de a mediatiza cazul este un exemplu de activitate advocacy. Care au fost activitățile și în ce logică s-au desfășurat? Obiectivele acțiunilor advocacy converg spre sporirea gradului de conștientizarea publică a unei anumite probleme. Reprezentăm grafic logica acțiunilor.

Figură: Pașii acțiunilor advocacy.



Campania de advocacy s-a desfășurat pe perioada aprilie-decembrie 2009 [4]. Au fost studiate actele normative în baza cărora putea activa și se desființa o instituție de învățământ. În cadrul conferinței de presă au fost prezentate documentele care confirmă munca depusă pentru clarificarea motivelor de sistare a admiterii: extrase din Legea învățământului, Ordinele ministerului de resort, Scrisorile deschise către Guvern, Parlament etc. Despre activitatea advocacy deseori se gândește greșit. Am selectat din practică cele mai mari mituri – percepții greșite despre acțiuni advocacy:

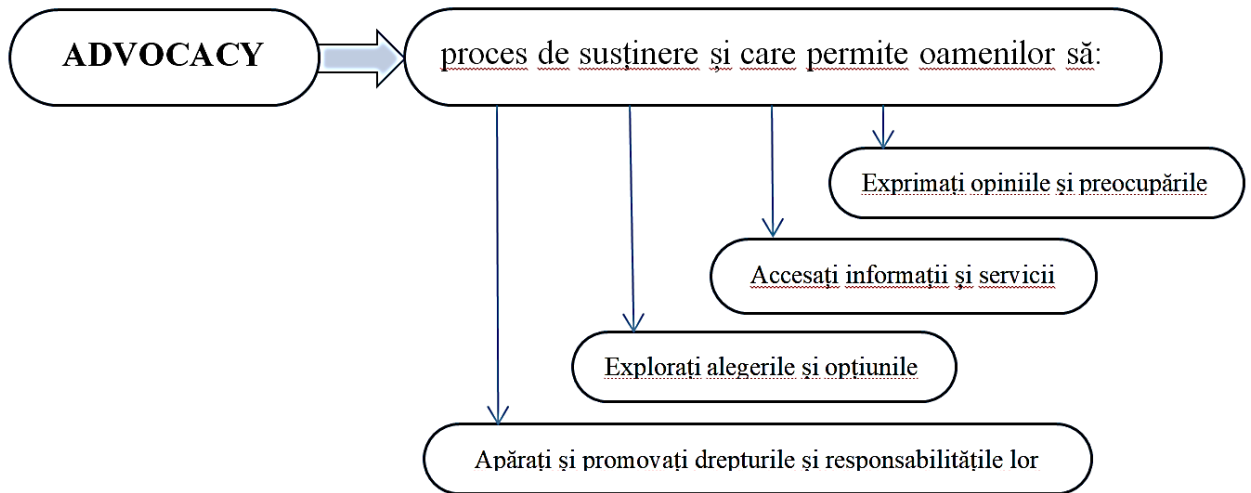
- este serviciu direct,
- implică neapărat confruntare sau conflict,
- este sinonim cu fundraising (colectarea de fonduri),
- este o intrigă în politicile unei instituții/ organizații/ activități,
- implică suport financiar considerabil,
- implică demonstrații și proteste etc.

Conceptul *advocacy* este definit astfel:

- actul sau procesul de susținere a unei cauze sau propuneri : actul sau procesul de pledoarie (dicționarului Webster),
- sprijin public al unei idei , plan sau mod de a face ceva (dictionary Cambridge University)
- instrument pentru «punerea unei probleme pe ordinea de zi, identificarea unei soluții pentru această problemă și oferirea de sprijin atât pentru problema, cât și pentru soluția acesteia» (Ritu R Sharma, Academia pentru Dezvoltarea Educației,
- sustinerea si promovarea unei idei sau a unei cauze. Este un termen cu înțelesuri largi care aduce beneficii oamenilor și instituțiilor.
- promovare activă a unei cauze sau a unui principiu,
- acțiuni care duc la atingerea unui obiectiv important,
- strategie posibilă sau modalitate de abordare a unei probleme,
- parte a unei inițiative a comunității, ascunsă în alte componente ale planului de acțiuni.

Pin urmare, *advocacy* în toate formele sale urmărește să asigure: (a) auzirea unei voci despre o problemă importantă pentru aceștea, (b) apărarea și protejarea drepturile, (c) expunerea opiniei și dorințelor cu privire la o problemă.

Potrivit expertului în comunicare și advocacy, Anush Begloyan (Armenia), «advocacy descrie o metodă sau o abordare utilizată pentru a schimba politicile și practicile, reforma instituțiile, modifica raporturile de putere, schimba atitudini și comportamente și oferi activității de proiect un impact mai larg. În următorul videoclip și până la sfârșitul acestui curs, vom parcurge procesul de proiectare a campaniei de advocacy, și vom explora în profunzime diferite etape ale procesului de advocacy» [5].



Figură: Componentele de bază ale advocacy [3].

Componentele de bază ale advocacy reunește cinci pași distinși:

1. înțelegerea problemei,
2. identificarea aliaților,
3. identificarea adversarilor și a rezistenței,
4. încurajarea implicării potențialilor adversari, precum și a aliaților,
5. dezvoltarea unui plan de advocacy.

Atestăm, că societățile contemporane se confruntă cu diverse probleme pe care cetățenii le resimt în anumite etape ale activității lor. Cu ajutorul advocacy pot fi abordate diverse probleme din sectorul culturii, artelor, educației și învățământului artistic. Prin mijlocul advocacy pot fi identificate soluții și oferit sprijinul necesar atât pentru problemă, cât și pentru soluția acesteia. Prin instrumentele advocacy poate spori gradul de conștientizare publică a problemei. Prin urmare, advocacy nu presupune doar influențarea politicilor publice, ci mai întâi de toate, influențarea opiniei publice.

Weografie

1. URL: <https://www.timpul.md/articol/liceul-teoretic-ion-creanga-in-fata-celei-de-a-treia-desfiintari-4874.html>
2. URL: http://www.viitorul.org/files/MONITOR_SOCIAL_1_0.pdf
3. URL: <https://ctb.ku.edu/en/table-of-contents/advocacy/advocacy-principles/overview/main>
4. URL: <https://fondulculturii.wordpress.com/2009/11/28/salvati-liceul-teoretic-regional-%e2%80%9eion-creanga%e2%80%9d-din-balti/>
5. URL: <https://www.culturepartnership.eu/ro/publishing/advocacy-course>.

Марина Морарі (Молдова)

ДІЯЛЬНІ ЗАХОДИ В ПРОМОЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА

У статті представлено один з перших адвокатських досвідів на конкретному прикладі захисту традиційної культури і мистецтва. Визначено поняття адвокатської діяльності, виявлено найбільші міфи про адвокацію. Основні компоненти адвокатської роботи представлені текстово та графічно. Адвокація у всіх її формах має на меті забезпечити: (а) чути голос про важливу для них проблему, (б) захищати та захищати їх права, (в) висловлювати свою думку та побажання щодо проблеми. В епоху цифрових технологій та віртуальних мереж адвокація стосується не лише впливу на державну політику, а насамперед впливу на громадську думку.

Ключові слова: адвокація, пропагандистська діяльність, логіка дій адвокації, компоненти адвокатської дії.

ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ В ДУХОВНІЙ ТВОРЧОСТІ МИРОНА ФЕДОРІВА

Стаття присвячена одному з провідних дослідників, композиторів та знавців української церковної музики, діячів музичної культури другої половини XX століття в США Мирону Федоріву (1907–1993). Аналізується духовна хорова спадщина композитора та формування його композиторського стилю на різних етапах творчості. Узагальнено основні напрями духовної творчості М. Федоріва, в яких поєднуються багатовікові національні традиції з моделями та смаками тогочасного суспільства.

Ключові слова: діаспора, композитор, традиція, хорові твори, духовна хорова творчість.

Постановка проблеми. Українська музична культура впродовж XX століття творилася не лише на теренах рідної землі, а й далеко за її межами. Своєю вагомістю у світі українська західна діаспора цього періоду сприяла утвердженню національної ідентичності та етнокультурного відродження. Варто зауважити, що митці діаспори (О. Кошиць, М. Гайворонський, А. Гнатишин, та ін.), обравши головним напрямком композиторської діяльності хорову творчість, продовжували українську співочу традицію, наслідуючи шлях М. Лисенка. Тому у XX столітті хорова музика стала провідною галуззю як в Україні, так і за її межами.

В другій половині XX століття в США одним з провідних дослідників, знавців та композиторів української церковної музики, діячів музичної культури був Мирон Федорів (1907–1993). Усе своє життя, будучи далеко від рідного дому композитор залишався вірним духовним традиціям українського народу, рідної церкви, багато часу присвятив музикознавчим дослідженням та вивченні історії традицій духовної музики, галицьких та закарпатських церковних наспівів. Саме це мало великий вплив на формування народнописанного музичного стилю М. Федоріва. Використання цих інтонацій пронизують усю його композиторську богослужбову творчість, роблять її знайомою та близькою. Композитор писав: «Церковний спів для нас – це культурний набуток, наш неоцінений скарб. Він для нас духовна розрада, а для Церкви – один з основних факторів її життя та один з головних чинників її обряду [13, с. 137–138].

Аналіз досліджень. В останні роки багато музикознавців та дослідників звертаються до вивчення проблеми української культури західної діаспори, розвитку жанрів православної богослужбової музики загалом та їх інтерпретації в творчості українських композиторів зокрема. Проблеми національної культури та музичної освіти на еміграції у своїх дисертаціях опрацьовують Н. Мерфі [7], Л. Обух [9]. Питання функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини XX століття висвітлено у дослідженнях Т. Прокопович [10]. Комплексне вивчення феномена музичної культури української західної діаспори здійснюється у монографії Г. Карась [1]. Соціокультурний підхід до аналізу української діаспори подається у роботах К. Чернової [13]. Музичне мистецтво українського зарубіжжя у постатях представлене дослідженнями А. Мухи [8]. Творчі та життєві віхи М. Федоріва висвітлено у дослідженнях доктора мистецтвознавства Г. Карась [2] та відомого в історії української музичної культури діаспори поета, публіциста, перекладача, оперного співака, музично-громадського діяча Р. Кухара [3–6].

Мета статті – дослідити розвиток богослужбової хорової творчості М. Федоріва, формування його композиторського стилю на різних етапах творчості, узагальнити основні напрями духовної творчості композитора як представника північноамериканської діаспори і його ролі в становленні української музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Мирон Федорів належить до тих митців-емігрантів, які зберігали, продовжували та розвивали на чужині традиції української духовної музики, що були повністю перервані радянським окупаційним режимом на материковій Україні. У його творчості на перший план виступало завдання зберегти мовностильові особливості української релігійної музики на момент еміграції, зробити її доступною для широкого побутування.

© Зваричук Ж., 2019.

Мирон Федорів, справжнє ім'я якого Федорів Михайло Олексійович, народився 12 квітня 1907 року в селі Криве на Тернопільщині. Музичні задатки проявилися у нього ще під час навчання у Бережанській гімназії, яку закінчив у 1925 році. Життя майбутнього композитора було напружено пов'язане з церквою. Молодий юнак вступає на новоціят до Василянського чину в Крехові, після закінчення якого навчався в монастирях у Лаврові (1926–1928 рр., гуманістика та риторика), Добромилі (1928–1930 рр., філософія), Кристинополі (1930–1933 рр., богослов'я). В 1932 році він отримав священничі свячення від Преосвященного єпископа Перемишльського Йосафата Коциловського, а з 1937 до 1938 року працював греко-католицьким священником у Варшаві [12, с. 510].

Свою вищу музичну освіту М. Федорів здобув у Варшавській національній консерваторії (1939–1942), а пізніше вдосконалював свої знання у Вищій музичній школі міста Відня (1942–1944), в Зальцбурзькій консерваторії «Моцартеум», у Віденському Університеті. Після Другої світової війни він емігрував до США. На чужині Мирон Федорів у 1947–1949 роках працював у Коледжі св. Василя в м. Стемфорд, штат Коннектикут та продовжував вдосконалювати свою музичну освіту в музичній школі м. Чикаго та у Філадельфійському університеті (1964–1968 рр.). Одночасно М. Федорів був диригентом хору «Сурма» (1950 р.) та багатьох українських хорових колективів на американській землі.

Високоосвідченість цієї особистості з вагомим багажем знань (Варшавська, Віденська, Зальцбурзька консерваторія та музична школа в Чикаго) дозволила йому не лише бути хорошим музикознавцем і написати понад 30 статей та ряд наукових музичних праць «Українські церковні наспіви» (1961 р., Рим, Італія) «Українські пісні та жіночі хори», «Українська музика Рудницького: Історично-критичний огляд чи пасквіль?» (1964 рік), «Напрями праці літургичної комісії» (1968 та 1971 рр., Чикаго), а й самому стати знаним композитором у жанрі церковної музики.

М. Федорів своєю працею на ґрунті хорового виконавства чимало спричинився до пропаганди української хорової культури. Вагому частину свого творчого життя він присвятив практичній роботі з хорами, зокрема і з церковними. Тому, добре знання особливостей хорового виконавства, диригентської справи, вплинуло на композиторський стиль його духовних творів у володінні хоровим письмом та розуміння прикладного значення сакральної музики. Хорову духовну спадщину композитора складають: «Служба Божа, F-Dur», «Служба Божа, G-Dur» для мішаного хору, «Воскресна Утренья», «Єрусалимська Утренья», «Велика Вечірня з Літією», окремі частини до Служби Божої, численні церковні пісні до Матері Божої, воскресні пісні та понад 100 коляд для мішаного та однорідних хорів. Він є автором численних оригінальних творів для хору.

За зразок богослужбових циклів М. Федорів обрав галицьку церковну традицію – самолівку, однак його консервативні орієнтації композитора-емігранта проходять цілий ряд переосмислень та трансформацій. Для формування культурно-релігійного життя в умовах діаспори Мирон Федорів пропонував шукати прості, дохідливі форми церковного співу з основою на самолівкові наспіви. Як ваажає українська дослідниця Т. Прокопович, композиторські інтереси М. Федоріва були спрямовані «обличчям до джерел», на кристалізації уже традиційних форм церковної музики [10]. Адже не зважаючи на постійні зміни в часовому музичному мисленні, він залишився вірним своїй епосі, в той час, коли багато композиторів зуміли зберегти, примножити та донести консервативні традиції в сучасному музичному мистецтві, тобто не на пошук нових форм церковної музики, а універсалізацію старих [9, с. 56].

На думку української дослідниці західної діаспори Г. Карась, запропонований композитором-емігрантом напрямок в творчості не суперечить традиції: ритуальної чистоти церковно-обрядового співу, як одного із важливих чинників Богослужбового культу та оригінальність і неповторність українського обряду [2, с. 58]. Саме таке бачення ролі духовної музики слугувало важелем в його композиторських здобутках.

Першу «Службу Божу» М. Федорів написав у Німеччині в 1944 році, другу – в 1948 році уже в США, куди Михайло (Мирон) емігрував після німецько-радянської війни. Спільною рисою для обох літургій є їх розкриття музичного матеріалу. Вони викладені в мажорних тональностях, що певною мірою пов'язане передусім із сприйняттям самого обряду центрального добового Богослужіння як величного дійства. До літургій композитор вніс додаток змінних частин для недільних потреб і великих свят у році, що відповідають зміні канонічного тексту. Перша «Служба Божа» (G-Dur) була створена у зв'язку з оголошенням конкурсом на написання богослужбової музики з особливим призначенням – для мирян серед українського робітництва воєнного часу в Німеччині. Роман Кухар зазначив, що музично-літургійний твір Мирона Федоріва повинен відповідати певним критеріям: «з уваги на його прикмети

релігійної настроєвості, традиційного характеру спертого на церковно-народних мотивах і на доступність його виконання для хорових ансамблів складених із членів нашого робітництва» [6].

Виходячи з послідовності чину, музична складова Богослужіння розпочинається Літургією слова, першим музичним номером якої є «Мирна (Велика) ектенія». Фрази «Господи помилуй» прості й мелодійні написані в паралельних тональностях G-Dur – e-moll, зберігають усі правила класичної музичної побудови, коли усе багатоголосся фактично зводиться до співу тризвуками T-S-D-T в мажорній тональності, а мінор використовується в його гармонічному виді. Продовж усієї «Служби Божої» композитор використовує українські народні інтонації: розвиток мелодії та її закінчення завжди побудовані на типових ступеневих зворотах, поступеневий рух униз із зупинками на витриманих звуках також містить незмінні класичні каденції. Мирон Федорів влучно використовує невеликі підголоскові фрази, що додають твору спорідненості з народним мелосом. Основою «Херувимської», котра є своєрідною межею між Літургією оглашених та Літургією вірних, композитор опирався на дяківські розспіви, характерні для певної місцевості, сприяли поширенню фольклорних уявлень про зміст, функції та характер церковних відправ. В «Службі Божій» (G-Dur) заслуговує уваги заключна частина відправи – «Молитва за Україну», на слова поета Теодора Курпіти, яка є логічним завершенням усієї літургії.

Майже через 20 років з моменту написання (1948 р.), завдяки видавництву Єпархії св. о. Николая в Чикаго, у 1967 році вийшла друком друга «Служба Божа» (F-Dur) Мирона Федоріва.

Партитура цієї літургії є досить цікавою, її можна назвати «вільною від усяких приписів» – автор не зазначив в нотній партитурі жодних вказівок щодо темпових співвідношень, динамічних відтінків, інших нюансів, якими зазвичай наповнені музичні твори. У цьому випадку композитор дає можливість кожному регенту-виконавцю самому «оживити» нотний текст відповідно до власного розуміння літургічної музики. Це зазначає і сам Мирон Федорів на перших сторінках свого рукопису: «Динамічних знаків не подано тому, що в практиці на них мало звертається увагу й диригенти кожен річ виконують та інтерпретують по своєму. Однак радиться Ектенії і частини рецитатійної натури співати піяно, щоби на цьому тлі виростали інші речі в повноті свого виразу з динамічним розгорненням та полуважною наснагою».

Мирон Федорів дотримується ритуальної сторони Літургії, включаючи до музичного циклу всі складові частини служби. До того ж, у деяких епізодах він використовує прийоми, що стали традиційними для церковної співочої практики – це, зокрема, речитативи у більшості піснеспівів («Слава Отцю», фрагменти «Святий Боже», «Вірую», «Відіхом» та ін). Сюди також слід віднести прийом викладу мелодії у терцовому подвоєнні в одночасному звучанні сопрано та тенорів як ведучих голосів («мелодичних»), що яскраво виражалось в давніх кантових традиціях. Музична мова твору базується на ритмічному малюнку, вибудованому з четвертних з крапкою та восьмих, що додає ще більш впевненого, радісного характеру. Така побудова була притаманна духовним творам представників «перемишльської школи». Саме це є характерним фактором багатьох церковних творів, які були створені композиторами-емігрантами.

Важливою рисою музики М. Федоріва є лаконічність проведення основної думки без пишності розвитку, зайвих повторень, але з повнотою і переконливістю вираження. У фактурі кожної частини Літургії композитор використовує простий гармонічний виклад з елементами підголоскової поліфонії, розвиток музичного матеріалу відбувається шляхом розспівування короткого мотиву-теми у всіх голосах, що є ще однією особливістю традиції українського народного співу.

До партитури Богослужби композитор також дописав недільні тропарі, кондаки, прокімени та інші змінні частини, що є необхідними для більших святкових відправ упродовж цілого року [6]. Цей факт є свідченням власного бачення Мироном Федорівим повноти форми літургії, її прикладного значення для виконання. Композитор вніс до «Служби Божої» (F-dur) декілька дуже мелодійних, відповідних до церковно-народної традиції, літургійних частин, таких як «Хресту Твоєму», «Ангел сповіщав», та інших змінних частин відправи з нагоди празників Різдва, Воскресіння тощо.

Дві «Служби Божі» Мирона Федоріва після виходу у друк стали доступними для прочитання і є цінними для церковного вжитку своєю мелодійністю, народним духом та деякою модернізацією традиційних церковних наспівів, залишаючись при цьому дуже легкими для виконання. Завдяки своїм властивостям: простота викладу, прозора гармонічна мова, інтонаційна близькість до українського мелосу, чітке пофразове дихання, наближення до псалмодійного читання, ці твори є доступними для загального поширення та виконання. Сам композитор зазначав, що його Літургія мала б стати «сприємливою й нетрудною до вивчення, зокрема для аматорських хорів, для яких у першу чергу вона призначена» [6].

Великий вплив на формування народнопісенного музичного стилю Мирона Федоріва мали його музикознавчі дослідження та знання Галицьких та Закарпатських церковних наспівів. Використання цих інтонацій пронизують усю його композиторську богослужбову творчість, роблять її знайомою та близькою.

У композиторському доробку Мирона Федоріва не менш цікавою є і «Воскресна Утренья». 1967 року «Воскресна Утренья» видана вдруге українською мовою в серії «З підготовного періоду для відзначення тисячоліття Хрещення Руси-України». Роман Кухар, один з дослідників творчості композитора, охарактеризував цей циклічний твір як «аранжований український церковний наспів» [4, с. 31-37]. «Воскресна Утренья» — це замітний хоральний твір в дусі кращих традицій рідної церковної музики в Галичині. Замітний він зокрема піднеслим характером Великоднього призначення, всенародністю наспівів, основним провідним мотивом «Христос Воскрес» та мелодійністю різних індивідуальних частин, як наприклад, світилен (піснеспів) «Плоттю заснув як мертвий», стихирі «Пасха нова, свята, Пасха таїнственна», «Воскресення день», чи відпуст «Світися, світися...» [4, с. 1295].

Мирон Федорів зумів передати у нотному тексті музичного твору радісний настрій свята Христового Воскресіння. Як чин, пасхальна утренья є однією з найкращих відправ у цілому церковному році. В творчому опрацюванні «Воскресної Утрені» збережено насиченість гармонічного церковного хорового викладу з текстом та мелодією культового обряду, створено унікальний релігійно-художній образ.

Серед богослужбових творів Мирона Федоріва вирізняється «Єрусалимська утренья». Це унікальне богослужіння Церкви візантійського обряду, котре звершують у Велику п'ятницю ввечері або у Велику суботу вранці. В «Єрусалимській Утрені» уся композиційна будова пов'язана зі співом «Псалма 118», де до кожного його вірша додаються особливі слова, сповнені співчуттям та сумом.

Мирон Федорів до своєї «Утрені» використав канонічний текст і основні піснеспіви чину. Таким чином, на сучасному етапі «Єрусалимська Утренья» перетворилась в самостійний мистецько-обрядовий твір, котрий «за формою та змістом є грецьким, по мові — старослов'янським, а по музиці — народно-українським, в якому прослідковуються елементи синагогальних, так званих старих єрусалимських мотивів у трьох його складових — від чого, мабуть, і пішла назва цієї утрені. Музичний стиль «Єрусалимської Утрені» звичайний «a la barocco», тобто бароковий, а форму можна описати, як «quasi oratorio» — «майже ораторія». Саме ораторією також мав сміливість називав її у своїх працях Роман Кухар [3].

Мирон Федорів не випадково звернувся до творчої роботи над рідкісним для композиторської практики, але водночас, всенародно поширеним твором. Тільки винятковість цього Богослужіння виправдовує перевагу ліричної музичної образності з тематизмом величавого піднесеного характеру музики. Першим звернув увагу на характерність такого викладу Роман Кухар: «Своєю композицією бажав він послужити двом головним цілям: вдумливим заглибленням відзначити гідність події Великої П'ятниці, а теж виразити відзначення цієї великої події якнайкраще доступними музичними засобами у музичному стилі та мистецькому виконанні» [5]. Саме у цьому творі композитора найбільше відчутні домінування стилів мотету, канту й рецитацій (від лат. *recitatio* — читання вслух, декламація), що базуються на всенародних наспівах. Таким чином, Мирон Федорів знайшов шлях втілення першого завдання свого творчого задуму — відтворити якнайкращими хоровими засобами величної музики. Саме через свою музичну мову твір другої половини XX століття нагадує музику притаманну XVII–XVIII століттям, а деякі музичні звороти нагадують мотети церковної музики строгого стилю.

«Єрусалимська утренья» Мирона Федоріва вперше була записана на платівку на початку 80-х у виконанні, заснованого у 1981 році у Торонто, вокально-інструментального ансамблю «Musicus Bortnianskii». Це колектив невеликого складу вокалістів різної національності, яким керував український професійний музикант Мирон Максимів. «Єрусалимська утренья» у їх виконанні стала зразковим прикладом краси наших обрядових співів у їх мистецькому опрацюванні та виконанні.

Заслуга високо-культурного ансамблю «Musicus Bortnianskii» з його засновником та керівником М. Максимовим також у тому, що вивели цей «зовсім не буденний твір на денне світло й подали його до загального вжитку, зафіксувавши його на платівці, що вже сама собою, у її зовнішнім мистецьким оформленні, говорить і про її внутрішній зміст» [5]. Вдруге запис «Єрусалимської Утрені» був здійснений влітку 2016 року київським хором «Видубичі» при Видубецькому монастирі УПЦ (керівник Володимир Віняр). Ідея нового запису належить композитору діаспори — Роману Гурку, який багато років присвятив дослідженням української духовної музики. Завдяки цьому творчому проєкту, у виконанні професійного хору Видубицького монастиря під орудою Романа Гурка, котрий спеціально

для здійснення цієї місії приїхав до Києва, «Єрусалимська Утренья» М. Федорова отримала нове, творче, виконавське та сучасне прочитання.

Деякі твори Мирона Федорова увійшли у збірку «Церковні співи» із серії видань для відзначення тисячоліття Хрещення Русі-України. Ця збірка стала великою допомогою для керівників хорових колективів і містить багато творів традиційної церковно-обрядової музики на різні потреби: дві Служби Божі, пісні Різдвяного і Воскреслого циклу, частини до Заупокійної Панахиди, сім колядок, цикл Богородичних та інших богослужбових пісень. За свідченнями Романа Кухара ««Церковні співи», що підносять Духа до висот Всевишнього й зігрівають душу теплими споминами з далекого минулого в батьківщині, належать до тієї літератури, що її хотілося б мати при собі особливо за умов чужинецького усамітнення» [6], що свідчить про неординарність цієї збірки і її особливо важливе значення для української західної діаспори [7, с. 31–37].

Мирон Федорів усього себе і усю свою творчість, до останнього подиху присвятив церковній музиці. Навіть в останній період свого життя в притулку для немічних, важко хворий, він творить молитву – пише цикл пісень на хвалу Серця Христового й Матері Божої. Він закінчував цю працю і сподівався видати друком її разом із черговою збіркою колядок (113 колядок) і закінченим ще в 1992 році третім томом своєї монументальної трилогії з історії українських обрядових співів (монографія в трьох томах «Обрядові співи української церкви Галицької землі» I (1961) та II (1983) томи, та III – «Українські Богослужбові співи з історичного і теоретичного погляду» (1997), виданих після смерті композитора [3, с.18]). За словами самого композитора, «ніхто в цілому світі не має такого багатства колядок, обрядових пісень, взагалі церковних співів, як саме наш нарід» [6].

Усе своє життя, будучи далеко від рідного дому композитор залишався вірним духовним традиціям українського народу рідної церкви, багато часу присвятив музикознавчим дослідженням та вивченні історії традицій духовної музики. Він невтомно і пильно працював, вдосконалювався. Свою творчість він характеризував так: «Моя музика базується на фольклорі, що його опрацьовую в питоменний сучасному музичному виразові спосіб. Творю в поліфонічно-фігуративному, назагал конвенційному стилі – ясному і зрозумілому, головно для хорово-вокальних, шкільних, церковних і загально-громадських потреб. Прикметні риси моїх композицій – певний характер пригадує й рідної атмосфери, де в музичній мові переповідаю співзвучний текст, часто в індивідуальній, варіаційній формі, позначеній мереживом мелодійних ліній та декоративних трансфігурацій» [6].

Висновки. Мирон Федорів вніс неоціненний вклад в українську музичну культуру. Культова музика Мирона Федоріва представлена цілим рядом творів, в яких, наслідуючи засади «перемишльської школи», він відродив повноцінний репертуар західноукраїнських ритуальних відправ (Літургія, Єрусалимська Утренья, Воскресна Утренья).

У сакральній творчості М. Федорова мелодичним матеріалом стають самуїлкові та єрусалимні поспівки, поширені в простонародному церковному співі Західної України, у композиторському стилі відчувається сильний зв'язок з традиціями перемишльської школи. Музична мова в його ранніх творах проста (дві «Служби Божі»), зі строго акордовим викладом та використанням простих поліфонічних прийомів. У творах зрілого творчого періоду («Єрусалимська Утренья») композитор вільно підходить до зіставлення елементів національної й інонаціональної культури, використання музичних зворотів, характерними для мотетів Західної Європи XVI століття. Головною причиною такого консервативного підходу композитором до музичного викладу своїх духовних творів є лише переслідування головної мети та прикладної функції творів, які були би доступними для виконання аматорськими церковними колективами.

Після проголошення Незалежності України, багато видань його творів були поширені на теренах нашої держави, входять і сьогодні в репертуар церковних хорів при храмах Української греко-католицької церкви.

Література

1. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1162 с.
2. Карась Г. Музикознавча діяльність Мирона Федоріва на полі реформування церковного співу в контексті Декретів Ватиканського Собору. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012–2013. Вип. 26–27. С. 58–62.
3. Кухар Р. Він залишив нам ключ до розуміння церковного співу. *Свобода*. 2000. 18 лютого. 32 с.

4. Кухар Р. Музичний Богослужбовий твір на Великдень. *Визвольний шлях*. Кн. 11. Лондон, 1987. С. 1295–1296.
5. Кухар Р. Платівки зі зразковою духовною музикою. *Свобода*. 1984. 8 травня. 4 с.
6. Кухар Р. Провідний сподвижник церковної музики (Св. п. Мирон Федорів, 1907–96). *Свобода*. 1997. 23 січня С. 2, 5.
7. Мерфі Н. Г. Українська діаспора в США: збереження традицій національної культури: автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. історичних наук : 07.00.05. Донецьк, 2006. 21 с.
8. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
9. Обух Л. В. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (початок XX–XXI ст.): автореферат дис. На здобуття наук. ступ. канд. мист. : 26.00.01. ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 18 с.
10. Прокопович Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини XX століття: автореф. дис. канд. мистецтвознав. : 17.00.01. КНУКіМ. Київ, 2002. 29 с.
11. Тернопільський енциклопедичний словник. Том 3. Тернопіль: видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2008. 708 с.
12. Федорів М. Українські Богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. Т. III. Івано-Франківськ, 1997. С.10.
13. Чернова К. О. Соціокультурний підхід до аналізу української діаспори. *Культура і сучасність: Альманах*. Київ : Міленіум, 2006. № 2. С.153–159.

Zhanna Zvarychuk (Ukraine)

THE EVOLUTION OF THE COMPOSER STYLE OF MYRON FEDORIV IN HIS SPIRITUAL CREATIVE ACTIVITY

During the twentieth century, Ukrainian musical culture was created not only on the territory of Ukraine, but also far beyond its borders. The article is dedicated to Myron Fedoriv (1907-1993) who was one of the leading researchers, composers, connoisseurs of Ukrainian church music, and figures of musical culture of the second half of the twentieth century in the United States. The author of the article analyses the spiritual choir heritage of the musician and the formation of his style as a composer at different stages of his creative activity. The main directions of spiritual work by M. Fedoriv are summarized. These directions combine centuries-old national traditions and the models and tastes of the society of the time when the composer worked.

Keywords: *Diaspora, composer, tradition, choir compositions, spiritual choir creative activity.*

ВОЛОДИМИР ШАШАРОВСЬКИЙ ЯК МАЙСТЕР ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ У СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

У статті розглянуто сценічне втілення різножанрових театралізованих видовищ актором і режисером української діаспори Володимиром Шашаровським. Розкриваються форми постановок, їхня театральна мова, тематика, позначена відсутністю цензурних утисків. Також схарактеризовано творчість митця як талановитого сценариста, що на основі komponування прозових і поетичних текстів створював повновартісні спектаклі. Відзначено намагання Шашаровського відійти від усталених традиційних форм постановок, постійні пошуки їх вдосконалення.

На основі проведеного аналізу робиться висновок, що постановки митця, який покинув Україну в силу репресій і гонінь, залишилися своєрідним мистецьким феноменом на літературній естраді й театрі української діаспори.

Ключові слова: театралізоване видовище, тематика, сценарій, постановка, українська діаспора.

Постановка проблеми. Проблематика театралізованих видовищ, на наше переконання, потребує докладнішого аналізу специфіки її функціонування в середовищі української діаспори. Зазначмо, що життя української діаспори тривалий час було вилучене з обігу наукових, зокрема культурологічних досліджень. Нині дедалі зростає інтерес до цих процесів. Актуальність дослідження жанрів і форм монтажних видовищ в мистецькому середовищі української діаспори зумовлено тим, що у мистецтвознавчих працях головно висвітлено і проаналізовано постановки вистав за драматичними творами. На нашу думку, такий різновид театральних постановок, як монтажні видовища, їхня тематика, специфіка постановок, також потребують осмислення і аналізу, адже в їх реалізації якнайкраще проявив себе актор і режисер-практик В. Шашаровський.

Аналіз досліджень. Протягом останніх років вийшли друком ґрунтовні праці спочатку здебільшого представників тієї ж діаспори, а згодом і монографії вітчизняних науковців, в яких аналізується творчий доробок окремих митців зарубіжжя (В. Дутчак [3], Г. Карась [4] та ін.).

Вагомий внесок у дослідження творчості театральних митців діаспори протягом двох останніх десятиріч здійснив науковець В. Гайдабура [1, 2].

Чималий фактичний матеріал публікацій у періодичних виданнях, інтернет-джерелах зібрано Н. Кукурузою, а також висвітлено і проаналізовано в дисертаційній роботі [7, 8]. Дана стаття – це спроба зосередити увагу на одному з аспектів творчої діяльності В. Шашаровського як сценариста і режисера театралізованих монтажних видовищ.

Мета статті – проаналізувати один із аспектів багатогранної творчості діяльності актора і режисера-практика Володимира Шашаровського, виявити його фаховість і новаторські підходи при втіленні театралізованих заходів в середовищі української діаспори.

Виклад основного матеріалу. Зміст і сценічне втілення різножанрових форм монтажних видовищ у творчості професійних митців діаспори позначено перш за все відсутністю (на відміну від радянського простору) будь-яких цензурних утисків, що підтверджує сама тематика культурно-мистецьких заходів.

Постановки театралізованих видовищ в середовищі української діаспори найчастіше виконують колективи митців-аматорів на концертах, вечорах пам'яті, ювілейних вечорах, святочних академіях і т. ін. Завдяки мобільності вони стають засобом оперативного відгуку на найрізноманітніші соціально-політичні та культурно-мистецькі події, а саме:

громадсько-національні (День Соборності, вшанування Героїв Крут, День матері, Свято героїв, свято утворення ЗУНР);

історичні дати (150-ліття зруйнування Запорозької Січі, проголошення незалежності, свято УПА, створення легіону УСС, бій під Бродами, вшанування жертв Голодомору в Україні 1932–1933 рр.);

вшанування діячів української культури – письменників (Г. Сковороди, Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, Лесі Українки, О. Кобилянської, Олександра Олеся, Ю. Федьковича) та композиторів;

вшанування історичних постатей (гетьмана І. Мазепи, С. Петлюри, Є. Коновальця, С. Бандери, Р. Шухевича, Л. Ребета);

вшанування представників духовництва (митрополита А. Шептицького, кардинала Й. Сліпого та ін.) [4, с.257].

Театралізації прозових і поетичних текстів в її найрізноманітніших формах приділяли увагу актори філадельфійського театру після смерті в 1953 р. керівника Володимира Блавацького (режисер Львівського театру «Заграва»). Труп, яку очолив В. Шашаровський, працювала з перервами, організовуючи літературно-поетичні вечори. Митець вже тоді проявив себе як постановник театралізованого монтажу (за поемою «Гайдамаки»).

Згодом заснувавши у Філадельфії «Театр у п'ятницю», Шашаровський втілював ряд постановок, тематикою яких були історичні події та знакові постаті української нації. Це – сценічні прочитання поеми Марка Босслава «Хай путь спасенна вам свята», поезії авторів підпілля «Життям своїм страждання переміг», поетичних творів про Голодомор «Благословенна та скорботна», поезій на Листопадове свято «На барикадах Львова», поетичних творів І. Франка «Великий Франко», композиції на честь Г. Чупринки «Його не змогла ворожа лють», «Вечір на честь Євгена Коновальця», «Листопадова ніч», «Шевченко у піснях і слові», «Український воїн на службі батьківщині» та ін.

Згадаймо вечір пам'яті Володимира Блавацького (1963 р.), для якого спільно з іншими режисерами Шашаровський готує і ставить окремі частини театралізованого дійства. Письменник Б. Гошовський визначає літературну канву сценарію, як монтаж з творів О. Тарнавського, Б.-І. Антонича (пролог та епілог, реж. – В. Шашаровський), «Моє слово» В. Стефаніка (реж. – Б. Паздрій), Б. Лепкого – Г. Лужницького («Батурин»). В сценарний хід вечора також було внесено уривки з шести вистав. [10, с. 59].

Шашаровський також виявив себе як майстер програм естрадно-розважально жанру. В курортній місцевості Вайлвуда він втілював програми «Все по старому», «І сьак і так», «Маски на піску», таким чином пристосовувавши театр до творчої діяльності влітку [2, с. 70].

Як режисер-педагог, В. Шашаровський заснував Театральну Студію, де навчав акторству старших дітей і юнацтво, і таким чином прививав їм любов до рідного слова засобами театрального мистецтва. Завдячуючи співпраці саме з юним поколінням, він проявив себе майстром однієї з форм літературної композиції – монтажного видовища.

Цю ділянку творчості митця найдетальніше аналізував актор, драматург, театрознавець, громадський діяч В. Климовський: «Він конструює такі монтажі не лише для практичних вправ, щоб виправити своїм учням мову та щоб слово належно прозвучало на сцені під поглядом динаміки і логічного виправдання, але він за допомогою відповідно підібраних фрагментів віршів створює монтаж – повнометражний вартісний спектакль. Змонтований ним текст оживає на сцені, з уваги на те, що актори чи пак студійці виконують його в плані сценічної дії, яку будує Шашаровський із поодиноких сценок і пов'язує їх у драматичну цілість...» [5]. Таким сценічним рішенням режисер намагався втягнути глядача в сценічну дію, зробити його духовним співучасником видовища.

У монтажному видовищі про героїв Крут «Їх було триста» навіть використали екран, де демонструвалися кадри з розривами гранат, відгомоном маршів, прокламаціями, скошеними ворожими кулями українськими юнаками на рейках залізниці. В той час на сцені глядач бачив реакцію сучасників на ці події. Таким чином мистецьки передавалася естафета від борців Крут до прийдешніх поколінь.

Здійснюючи постановку монтажного видовища «Львів», В. Шашаровський спирався на традиції античного театру. Задум був оригінальний і виключав будь-яку традиційну, натуралістичну форму. «Дійство відбувалось без декорацій і проєктованих костюмів, лише якийсь невеличкий натяк: шолом, шапка, хустка, кріс підкреслювали образ. Велику роль відгравало освітлення» [6]. Щодо сценічного слова, то режисер підходив до тексту раціонально, «щоб у процесі роботи навести лад і гармонію в сценічних образах і ситуаціях» [6].

Театралізовані дійства В. Шашаровського свідчать про те, що режисер був у постійному творчому пошуку як літературного матеріалу, так і виражальних сценічних засобів.

Мова йде про інсценізацію «На захист Батьківщини» до Листопадових подій (монтаж поезії, прозового тексту, стрілецьких та повстанських пісень і невеликих драматичних сцен). Часопис зазначає, що режисер відійшов від усталених стандартів і ввів у монтаж персонажів – Дідуса, ветерана Листопадового чину, який вів розмову з Внуком, народженим уже поза межами України. Актор у ролі Поета виконував поезії Лесі Українки, І. Франка, Б. Лепкого, Р. Купчинського, Л. Полтави, В. Симоненка. Вірші «створювали цілість, яка в поетичний спосіб на тлі умовних декорацій та з

відповідними звуковими ефектами представила героїку українського вояцтва під час наших визвольних змагань та реакцію на події нашого тодішнього суспільства» [9].

В. Шашаровський неодноразово звертався до цієї теми і щоразу по-різному сценічно втілював її, про що свідчить ще одна постановка «Листопад» (1978 р.), яку здійснили учасники Театральної Студії.

Це був монтаж слова і пісні в трьох картинах з минулого української історії, літературну першооснову якого створив сам режисер. Автор використав тексти Б.-І. Антонича, В. Грінвальда, П. Карпенка-Криниці, І. Керницького, Б. Кравцева, Р. Купчинського, Б. Лепкого, О. Лисяка, Олександра Олеся, Л. Полтави, О. Рудакевич, І. Франка, Лесі Українки, І. Чолгана, Г. Чупринки.

В. Шашаровський ввів у дію хор на зразок давньогрецького театру, а функцію ведучого замінив двома персонажами – Музою і Тінню поета. В монтажі також були персонажі Княжий воїн і Запорожець як «мандрівники крізь віки». Також Муза, Міщанка, Селянка (матір-страдниця), Палій, Решітник, Стрілець, Княжий воїн, Незнайомий, Добродій, що згадує, Людина сьогоднішнього дня. Хор було поділено на «тих, що не можуть» і на «тих, що рішилися». В поєднанні зі словом режисер використав усі театральні елементи – сценічний рух, звукові і світлові ефекти, музично-пісенне оформлення, костюми.

Автор статті про виставу В. Шашаровського також аналізує створення літературної першооснови монтажу, що в часописах робили вкрай рідко. «Контамінація віршів для побудови театральної п'єси – складна праця. До уваги слід брати не тільки сам текст, але і ритмічний розмір, щоб досягнути потрібну кількість сценічних ситуацій для театральної дії, не забуваючи про градацію сценічної акції... Авторів цих рядків довелося декілька разів бачити на сцені монтажі Шашаровського, скажемо коротко: він у цьому майстер» [11].

Висновки. Отже, в 2 пол. XX ст. актор і режисер В. Шашаровський провадив багатогранну творчу діяльність в ділянці театру і літературної естради, зокрема, був і автором літературної першооснови майбутнього театралізованого заходу, і режисером-постановником.

Він також ставив перед собою завдання, що головно стосувалися молодого покоління (прагнення прищепити любов до рідного слова у формі театралізації, навчити молоде покоління рідної мови; ознайомлення молоді, що народилася вже за межами України, з кращими зразками української літератури).

Здійснюючи постановки навіть за однією тематикою, В. Шашаровський ніколи не повторював попередніх, не визнавав на сцені натуралізму, реалізовував власні новаторські ідеї, що проявили себе в сценічному слові, пластиці, мізансценуванні, костюмах (часто в їх елементах), сценографії, широко використовуючи технічні засоби (екран, світлова партитура). Не маючи фахової освіти, митець вдало застосовував набутий практичний акторсько-режисерський досвід і знання історії світового театру; як сценарист, майстерно володів законами композиції при поєднанні різножанрового літературного матеріалу. Пропагуючи засобами театру історію національно-визвольної боротьби української нації та кращих літературних зразків українського письменства, В. Шашаровський таким чином провадив культурно-просвітницьку роботу серед українців діаспори різних поколінь.

На сторінках історії української діаспори В. Шашаровський залишився одним з найяскравіших сподвижників і новаторів в галузі театральної справи.

Перспективи дальших наукових розвідок вбачаємо в комплексному дослідженні вистав-ревію у постановці митця.

Література

1. Гайдабура В. Театральні автографи часу: (дослідження, рецензії, творчі портрети, інтерв'ю, «фото-сайти»). К.: Факт, 2007. 290 с.
2. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоєнної української діаспори. Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія. Києво-Могилянська академія, 2013. 404 с.
3. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
4. Карась Г. В. Музична культура української діаспори. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
5. Климовський Я. Володимир Шашаровський – режисер. *Свобода*. 1982. 3 вер.
6. Климовський Я. Володимир Шашаровський – режисер. *Свобода*. 1982. 4 вер.
7. Кукуруза Н. В. Втілення літературної композиції в українському сценічному мистецтві: жанрова й формотворча специфіка, історична динаміка: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 2016. 20 с.

8. Кукуруза Н. В. Жанр і форми літературної композиції у творчості діячів мистецтв української діаспори. *Мистецтвознавчі записки: зб. наукових праць*. Вип. 25. К.: Міленіум, 2014. С. 208–214.
9. Про листопадові роковини у Філядельфії. *Свобода*. 1974. 10 січ.
10. «Слово пламенем взялося...» Мистецтво живого українського слова: збірник, присвячений пам'яті мистця-декламатора Юліяна Геніка-Березовського (Ред. Богдан Гошовський). Торонто, 1972. 224 с.
11. Яр К-ий. Оригінальне від святкування Листопадових роковин у Філядельфії. *Свобода*. 1978. 4 лют.

Nadiya Kukuruza (Ukraine)

**VOLODYMYR SHASHAROVSKYI AS A MASTER OF THEATRICAL SPECTACLES IN
THE ENVIRONMENT OF THE UKRAINIAN DIASPORA IN THE SECOND HALF OF
THE 20TH CENTURY**

The article deals with the stage embodiment of different genres of theatrical spectacles by the actor and director of the Ukrainian diaspora Volodymyr Shasharovskiy. It reveals forms of stage productions, their theatrical language, and the subject matter that is marked by the absence of censorship oppressions. The artist is portrayed as a talented screenwriter, who created full-fledged performances based on the composition of prose and poetic texts. Also the efforts Shasharovskiy made to move away from the established traditional forms of stage production and constant work on their improvement are recognized.

Based on the analysis, we can make a conclusion that the stage performances of the artist, who left Ukraine due to repression and persecution, remained as a kind of artistic phenomenon both on the literary stage and in the theater of the Ukrainian diaspora.

Keywords: *theatrical spectacle, subject matter, scenario, stage production, the Ukrainian diaspora.*

УДК 784.1.071.2 : 930.85 (71=161.2) (092) Маценко П.

Лідія Курбанова (Україна)

ЗНАЧЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПАВЛА МАЦЕНКА ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПІДНЕСЕННЯ РІВНЯ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО ЖИТТЯ КАНАДИ (СЕРЕДИНА ХХ СТ.)

У статті розглядається значення диригентської діяльності для піднесення культурно-освітнього рівня діаспори. Зокрема, вплив хормейстерських навиків П. Маценка на розвиток його організаційних та лідерських якостей. Особливо вдало вони проявилися на посаді культурно-освітнього референта УНО (від 1939 р.), де П. Маценко організував проведення перших ВОК; був одним із співзасновників ОУКО, довголітнім його секретарем та членом дирекції; секретарем, а пізніше – головою Ради української культури при Централі КУК; організатором хорових фестивалів.

Ключові слова: П. Маценко, диригент, організатор, культурне життя діаспори.

Постановка проблеми, аналіз досліджень. Історичні процеси кінця ХХ – початку ХХІ ст. актуалізували завдання концепційного перегляду художніх надбань національної культури України, складовою частиною якої є культура української діаспори. Сьогодні українська діаспора – одна з найбільших серед інших планетарних розселень, а діаспора Канади – найчисельніша. Ґрунтовні дослідження музичної культури українців у діаспорі здійснено У. Граб [1; 2], В. Дутчак [3], Г. Карась [5], О. Мартиненко, Л. Обух [9], О. Чигером. Однією із вагомих постатей є Павло Пилипович Маценко (1897–1991), який своєю різновекторною діяльністю здійснив вагомий внесок у розвиток української музичної культури у західній діаспорі. Вона (діяльність) охоплює широке поле активності в різних напрямках: педагог, диригент, музиколог, композитор, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, редактор, публіцист. Свідченням вагомості внеску митця є його особистий архів [10], композиторська творчість, публікації І. Вовка, Н. Годованого-Штона, В. Климківа, О. Костюк, І. Мельника, М. Підкович, В. Ревуцького, С. Яременка, Д. Яремчука, які зібрані та зредаговані Василем Веригією й опубліковані у збірнику на пошану 90-літнього ювілею П. Маценка [11]. Згадує про нього у своєму історико-критичному огляді А. Рудницький [15], Р. Савицький-мол. – в енциклопедії [19]. Однак, ці публікації, здебільшого, мають описовий мемуарний характер. Розглядає його діяльність як референта УНО та диригента ВОК Д. Решетченко [13; 14].

Суперечність, яка існує між об'єктивно існуючою музичною культурою української діаспори, її чільними представниками і станом наукового вивчення проблеми *актуалізує* наше дослідження і зумовлює потребу висвітлення диригентської діяльності Павла Маценка та її внеску в організацію та підняття рівня культурно-освітнього життя Канади.

Мета статті – продемонструвати значення освітченості диригента для організації роботи та розбудови плану перспективного розвитку у системі завдань для підняття рівня культурно-мистецького та освітнього життя діаспори у Канаді.

Виклад основного матеріалу. До структурних елементів діяльності диригента (в перекладі з латинської мови означає «направляю, керую») належать: врахування технічних особливостей твору (його розбір, вивчення та виконання); володіння мануальною технікою, з допомогою якої диригент спілкується з колективом; комунікативні якості, які впливають на вміння знаходити контакт з людьми; творчий потенціал та психологічні особливості особистості диригента та його значення для розвитку самого колективу і безпосереднього впливу на культурно-соціальну сторону суспільства. Важливе місце в самому процесі роботи займає мотивація. Усі ці структурні компоненти і формують знання, уміння та навички. Останні напрацьовуються завдяки поєднанню навчання та досвіду. «У контексті професійної підготовки фахівців вчені, поряд з поняттями «навчання» та «виховання» виокремлюють більш широке і всеосяжне поняття – «освіта». Як процес, освіта здобувається засобами навчання та виховання. Результат освіти залежить від тих культурних надбань, які опанував суб'єкт навчально-виховного процесу. Результатом освіти є освіченість, рівень якої залежить від міри розвитку особистості відповідно до тих норм, що встановлені у суспільстві» [16, с. 149].

Важливе значення має школа, де хормейстер здобуває свої уміння. Враховуючи, що П. Маценко в УВП ім. М. Драгоманова навчався техніки диригування у П. Щуровської-Росіневич [6, с. 5], яка в свій час була субдиригенткою Української Республіканської Капели під керівництвом О. Кошиця і ученицею М. Лисенка, приходимо до висновку, що він є представником київської хорової школи. Доказом цього є не тільки диригентська діяльність, але й тяжіння до українського церковного мистецтва, що є характерною рисою зародження цієї школи.

Діяльність П. Маценка на полі хорової культури діаспори розпочинається з Кіпру (1921–1923 рр.), де він був дяком у новоствореній церкві, яку відкрив разом із священником Покровським. Потім диригент створив квартет, згодом вісімку і нарешті хор, з яким виступав на Богослужінні грецького архієпископа у місті Лімасоль. Хор П. Маценка справив на владу сильне враження, і в знак подяки він організував їм турне островом. Саме тоді П. Маценко дав перший у своєму житті великий концерт у Вароші (1921), програмку якого грецькою мовою зберігав усе життя [4, с. 15]. Ця праця продовжується в 1923 р. у м. Софії (Болгарія), де теж працював диригентом новозаснованого хору. Переїхавши до Праги, П. Маценко працює субдиригентом УАХору, керівником якого була П. Щуровська-Росіневич, освоює новий для себе репертуар: твори українських композиторів М. Вериківського, П. Демуцького, П. Козицького, Ф. Колесси, О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка, С. Людкевича, К. Стеценка, В. Ступницького [10, с. 59–60]. Окрім, цього був регентом церкви Св. Варвари у Відні (1929–1931 рр.).

Таким чином, до Канади П. Маценко приїхав у 1936-му році повністю сформованим диригентом і одразу ж приступив до керівництва великим хором при УНДомі у Вінніпегу, хором УНО і МУН (1933–1940). Робота молодого диригента в УНДомі розпочалася 20 листопада 1936 р. і тривала до 1939 р. Щоб познайомити його з громадськістю, керівники УНДому влаштували йому несподівану зустріч. Зійшлося багато людей, виголошувались щирі промови, висловлювались побажання, призначено першу репетицію-набір співаків, яка відбулась 1 грудня 1936 року в залі УНДому. Число учасників налічувало близько 100 осіб. «Голосовий склад хору, – як писав пізніше П. Маценко, – був дуже добрий. Хористи хотіли співати й бути членами хору» [8, с. 27]. Диригент одразу ж проявив себе вимогливим керівником: «Першими й основними моїми вимогами до хору були: повний послух і точне відвідування проб» [8, с. 27]. П. Маценко так описував свою хорову лабораторію. Перед кожною репетицією 15 хвилин відводилось на лекцію з теорії музики, на читання нот (інтонація) та на вокальні вправи (гуртова постановка голосу на спільно випрацьованому способі дихання [8, с. 27]. Велику увагу диригент звертав на хорову дикцію. Хористи працювали не з поголосниками, а з партитурами. П. Маценко перед вивченням твору давав пояснення про нього «з боку історичного, музичного, оповідав сенс тексту, про композитора і його місце в історії української музичної культури, пояснював окремі слова, а потім сам у вільному ритмі і темпі читав слова пісні і врешті закінчував читанням в ритмі і темпі твору. Це саме потім виконували партії і врешті весь хор. На концерті хор співав без нот. Така робота спричинювала розуміння пісні, як музичного твору, а співаки виховувалися як свідомі виконавці. Одночасно це дисциплінувало хор, а найголовніше – утверджувало національну свідомість і скріплювало любов до свого. Така робота об'єднувала людей і робила їх друзями на все життя» [8, с. 28].

За три сезони роботи хор УНДому мав 25 виступів з різних нагод: звітні річні концерти, концерт колядок і щедринок, виступ на святі коронації, що передавалося по радіо на всю Канаду, виступи на радіо Сі-Бі-Сі. Два рази були спільні виступи з іншими хорами. Особливої уваги заслуговують концерти з нагоди святкування річниці М. Лисенка 26 березня 1938 року в театрі «Вокер», де було виставлено одноактну оперу М. Лисенка «Ноктюрн» в оркеструванні С. Людкевича, та концерт на 25-ліття УНДому спільно з визначним співаком Михайлом Голинським в Авдиторіумі 26 лютого 1939 року. Тут було поставлено музичний образ «Лебедин» Богдана Вахнянина в оркеструванні Івана Мельника. На радіо С. Б. С. акомпанував хорові І. Мельник [8, с. 29]. Керуючи хором УНДому у Вінніпегу наприкінці 1930-х років, П. Маценко підносить його мистецький рівень, опановує складні твори, здобуває високу оцінку канадських музичних критиків.

Наступним етапом диригентської діяльності П. Маценка були диригентсько-вчительські курси. Тут диригент працював з хором до того часу, поки не приїхав О. Кошиць, однак допомагав при потребі й під час курсів. П. Маценко фактично був субдиригентом хору курсів, оскільки завжди був присутній на репетиціях. П. Маценко тісно співпрацював з О. Кошицем на курсах. У листі до М. Антоновича від 28 грудня 1953 року він писав про методи своєї диригентсько-хорової лабораторії: «Пишите, що мій метод праці з хором подібний до Вашого. Це дуже приємно чути. Я його привіз з України, від мого батька, так він робив а потім диригував, а не тактував. Мені було потім дуже цікаво довідатись, що

такого способу розучування вживав і О. Кошиць, а перший раз я те побачив у праці у Вінніпегу в 1941. (Я кінчив працю в Укр. Нар. Домі в 1940 р., і перший раз взагалі бачив Кошиця як людину в Торонті в серпні 1940 р.). Ми потім разом прийшли до згоди, що той спосіб праці з хором «український» [7]. За час спілкування на курсах П. Маценко та О. Кошиць працювали разом, ідучи «спільною дорогою».

Паралельно з роботою в Осередку та на ВОК П. Маценко диригує хором Молоді УНО (МУНО, 1941–1949 рр.). В Архіві ОУКО зберігаються партитури хору від 1947–1958 рр. У програмі хору були в основному обробки народних пісень українських композиторів: К. Богуславського, М. Гайворонського, О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка, П. Маценка, Ю. Мейтуса, Я. Степового, К. Стеценка [10, с. 59].

Диригентська діяльність П. Маценка нерозривно пов'язана із педагогічною та культурно-громадською. На запрошення місцевого КУК-у він у 1959 році диригував великим збірним хором та симфонічним оркестром в Едмонтоні з приводу 250-річчя бою під Полтавою за участю гетьмана Івана Мазепи, виконуючи героїчну кантату «Б'ють пороги» Павла Печеніги-Углицького [17, с. 76]. Про цей виступ П. Маценко згадує у листі до М. Антоновича від 22 березня 1961 року [7]. Зокрема, він пише, що диригував останню частину і, незважаючи на труднощі під час підготовки, усе прозвучало добре. Це було вже друге виконання цієї кантати, оскільки вперше вона прозвучала у 1959 році. У 1961 році на концерті з нагоди 100-ліття смерті Тараса Шевченка П. Маценко диригував зведеними хорами у великому концертному залі «Ювілейної Аудиторії». У 1967 р. він виконував кантату «Хрест волі» (текст з присвятою хорів Ол. Грановського, муз. С. Яременка).

Диригентська діяльність П. Маценка вміло поєднувалася із педагогічною у *духовних закладах та інституціях*. З 1955 року він викладає у колегії св. Андрія у Вінніпегу при Манітобському університеті. В Архіві митця зберігаються його церковні твори (Вечірня галицького розспіву – самоїлка на чотири голоси (1978), Вечірня київського розспіву (1976), Молебень і панахида (1977), Недільні тропарі – кондаки, прокимни (1971, 1977), Співи на Утрені київського розспіву (1978), Співи на великий піст (1978) [10, с. 57], які свідчать, що він опрацьовував цей матеріал як диригент зі своїми студентами.

З 1959 року П. Маценко – ректор Українського інституту св. Івана у Едмонтоні, де проводить активну диригентську діяльність та керує зведеними хорами на масштабних урочистостях міста. У 1964 році його запрошено на педагогічну працю в Колегію Св. Володимира в Робліні, де він навчає молодь церковного співу, теорії музики та української мови. У 1964–1965 рр. П. Маценка був учителем у Духовній Семінарії оо. Редemptористів у Йорктоні, де навчав церковного співу та історії української культури. В цей же час він керує хором церкви Св. Марії в Йорктоні, а також Українським Фестивальним Хором у Дауфені (1966, 1967 рр.) та навчає там же церковний хор. Репертуар Фестивального хору складали духовні твори українських композиторів різних стильових напрямів (І. Зайця, Г. Верьовки, Л. Яценка, С. Дегдьярова, К. Стеценка, С. Яременка, П. Козицького, І. Шамо) [10, с. 61].

Завдяки ініціативності П. Маценка в Робліні був створений хор студентів Колегії св. Володимира під назвою «Гуслі» (назву теж запропонував П. Маценко), який існує до нашого часу і згадує свого засновника [18]. Цей колектив дуже цінував його працю, оскільки завдяки П. Маценку-диригенту багато випускників завдячують його «хоровій школі» та навикам співу церковної музики [4, с. 25]. Для студентів Колегії св. Володимира, як підручну літературу, П. Маценко уложив на три чоловічі голоси Службу Божу Св. Івана Золотоустого, Відправи Страсного Тижня, опрацював також тропарі, кондаки й прокимни на вісім гласів та інші співи. Із студентами Колегії він записав «Службу Божу» О. Кошиця, улітку 1967 року подав до друку «Нариси до історії української церковної музики» [6, с. 102].

Підсумовуючи, приходимо до висновку, що, враховуючи соціокультурні умови становлення П. Маценка як диригента, завершальним етапом накопичення знань, умінь та навиків для нього була Прага. Вже в Канаді диригентський хист П. Маценка удосконалювався в роботі із видатним диригентом О. Кошицем та великою кількістю хорових колективів. П. Маценко є вихованцем і представником київської хорової школи, продовжувачем лисенківських диригентських традицій. Під час навчання в Празі він здобув базову комплексну освіту, розвинув не тільки наукові, диригентські, але й вокальні навики. Навчання та співпраця із О. Кошицем та П. Щуровською-Росіневич викристалізували хормейстерський талант П. Маценка.

Репертуарна політика П. Маценка-диригента формувалася його світоглядом та вимогою часу, оскільки основним завданням було збереження національних традицій. Основний пласт займали народні пісні в обробках українських композиторів та тогочасних авторів, духовна музика. П. Маценко

ввів у репертуар хорів твори О. Кошиця, а також працював із творами сучасників (П. Печеніги-Углицького, С. Яременка).

Диригент – це керівник, організатор, провідник усього творчого процесу, тож упродовж свого життя П. Маценко показав себе професійним диригентом та провідником культурного життя українців діаспори.

Якщо врахувати різносторонню діяльність П. Маценка, то абсолютно закономірним є питання як він міг організовувати і втілювати в життя різні проекти? На нашу думку, перелічені вище професійні якості диригента і є запорукою успішних рішень. Окрім того, що особистість має бути мотивована, вона має розуміти що робити, в якому порядку, якими методами користуватися, щоб досягнути відповідної мети. Ряд хороших колективів, кількість різних інституцій, багаторічна робота референтом УНО доводить думку про те, що Павло Маценко був не лише диригентом хороших колективів. Його поле диригентської діяльності є значно ширшим. Своєю скуппульозною діяльністю він підносив рівень культурно-мистецького життя.

Основною метою диригента є збагачення духовності середовища, в якому він працює. І тут вибудовується така комунікаційна ланка: диригент→хорист→хор→слухач→суспільство. Вирішити цю мету допомагають різного роду завдання, які передбачають підготовку до певних дій та вибору репертуару. Поєднуючи мету і завдання, здійснюється процес підготовки хору (навчання, виховання, освіта), результат підготовки (концертна діяльність, духовне збагачення, ріст культурної свідомості виконавців та слухачів).

Ми розділяємо думку Ю. Пучко-Колесник [12] стосовно теоретичної «моделі» сучасного митця – диригента-хормейстера. На її основі ми створили «модель» структурних компонентів диригентської діяльності П. Маценка. Отож диригент-хормейстер повинен володіти широкими знаннями та багатою ерудицією у різних галузях: сольфеджіо, гармонія, поліфонія, історія та теорія музики, хорова література, хорове аранжування, аналіз музичних форм, педагогіка, психологія тощо. Він завжди має бути «попереду» від хористів (у знаннях та реалізації умінь), щоб утвердити свій авторитет. Очевидно, що П. Маценко володів ними. Завдяки своїм педагогам та бажанню вчитися він здобув високу професійну освіту, яку пізніше вдало використовував у своїй діяльності. Він грав на фортепіано, але через травму руки не міг стати концертуючим піаністом, займався вокалом та постановкою голосу, навчався декламації. Усі музично-теоретичні дисципліни він засвоїв в УВПШ ім. М. Драгоманова. Крім музичної, він здобув педагогічну освіту в школі Високих педагогічних Студій, тому мав багату ерудицію.

Хормейстер виділяється своєю універсальністю та поліфункціональністю умінь, теоретичним та практичним володінням музичною мовою, усіма жанрами і стилями хорового письма, знанням хорової літератури. П. Маценко володів такими знаннями, доказом чого є його праця регентом та вчителем історії церковної музики, освоєний хоровий реперуар, наукова діяльність. Педагог щиро ділився своїми знаннями і вміннями із юними хористами духовних закладів, досвідченими співаками у численних хорах. Важливою якістю українського диригента-хормейстера є глибоке теоретичне і художнє змістовне знання національних хорових традицій, історичних стилів, композиторських шкіл, музично-мовних діалектів. Аналізуючи диригентську діяльність П. Маценка, можна стверджувати, що митець як представник київської хорової школи, побудованої на українській церковній музиці, глибоко знав українські національні хорові традиції, ревно їх охороняв і пропагував.

Щоб передати філософський зміст твору, диригент повинен володіти спеціальними знаннями з історії хорового виконавства, церковного співу, релігійно-філософських питань із проблем історії та теорії культури. Цього потребує процес творчого будівництва національної культури. П. Маценко, перебуваючи в Канаді, займався розбудовою національної культури в умовах еміграції. Тому цей компонент структури диригентської діяльності яскраво представлений у хормейстерській роботі П. Маценка.

Важливою якістю хорового диригента має бути висока творча здібність та активність, а також воля, що допомагає впевнено взяти керівництво у власні руки, очолити колектив, повести за собою. Організаційна діяльність П. Маценка говорить сама за себе. Його сила волі та організаційні здібності поклали початок новому етапу розвитку національної музичної культури діаспори загалом та диригентсько-педагогічної діяльності зокрема, оскільки він диригував колективами та навчав диригувати і співати студентів.

Узагальнивши всі компоненти диригентської діяльності Павла Маценка, вибудуємо *модель її структури* (за Ю. Пучко-Колесник), яка передбачає:

1. Компендіум знань (історія музики, вокал, педагогіка, психологія, диригентська техніка). Свій багаж знань П. Маценко здобув в Україні, а пізніше в Празі, де зміг всебічно проявити себе.

2. Організаторські та лідерські якості, які проявлялися в П. Маценка при створенні та керівництві хоровими колективами, навчанні хористів.

3. Поліфункціональність умінь та універсальність проявлялися в теоретичному та практичному володінні музичною мовою, багатьма жанрами та стилями.

4. Незалежне, професійне ставлення до вивчення репертуару, проведення тематичних концертів та вечорів.

5. Глибоке теоретичне і художньо-змістове знання національної хорової традиції, історичних стилів, творчості композиторів, музично-мовних діалектів, свідченням чого є репертуар (від української народної пісні та її обробки до оперних сцен, використання творів своїх сучасників), навчання церковного співу за українською традицією.

6. Відтворення філософії образного змісту твору (спеціальні знання з історії хорового виконавства, церковного співу, релігійно-філософських питань з проблем історії та теорії культури) при виконанні, створення яскравого художнього образу.

Усі ці компоненти диригентської діяльності П. Маценко, яскраво застосовує в організації культурно-громадського життя. Компендіум знань заключався не тільки у вивченні музикознавчої сфери, але і цілого ряду суміжних наук, серед яких історія, філософія, педагогіка і т.п. Організаторські та лідерські якості, поліфункціональність та універсальність розкрилися у різних сферах праці та пластичності спілкування з людьми. Глибоке теоретичне і художньо-змістове знання національної традиції, історії забезпечили вектор його науково-дослідної та публіцистичної діяльності.

Висновки. Підсумовуючи, підкреслимо, що Павло Маценко за час своєї диригентської діяльності підніс рівень культурно-громадського життя українців у Канаді. Завдяки своєму хормейстерському потенціалу він провів плідну роботу із аматорськими світськими хоровими колективами, із церковними хорами в духовних навчальних закладах та на парафіях. Значущість диригентської діяльності митця полягає у продовженні традицій київської хорової школи. Як її вихованець і представник, він є гідним продовжувачем диригентсько-хорових традицій М. Лисенка, О. Кошиця та П. Щуровської-Росіневич. Диригентська діяльність нерозривно пов'язана з педагогічною та культурно-громадською (ВОК, колеції, дяківські курси, хорові фестивалі). На посаді культурно-освітнього референта УНО (від 1939 р.) П. Маценко організував проведення перших ВОК, виховавши десятки диригентів; був одним із співзасновників ОУКО, довголітнім його секретарем та членом дирекції; секретарем, а пізніше – головою Ради української культури при Централі КУК; організатором хорових фестивалів; співорганізатором будівництва УНДому у Вінніпегу; співредактором тижневика «Новий Шлях».

Література

1. Граб У. Науковий дискурс у листуванні Мирослава Антоновича з Павлом Маценком і Василем Витвицьким. *Українська музика*: наук. часопис / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка; голов. ред. І. Пілатюк]. Львів, 2013. Ч. 2(8). С. 20–56.
2. Граб У. Олександр Кошиць в епістолярному дуєті Павла Маценка та Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2013. Чис. 3/4 (43,44). С. 150–159.
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку ХХІ століття : [монографія]. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с. + 68 іл.
4. З автобіографії д-ра Павла Маценка. На підставі інтерв'ю Романа Єринюка і звукозапису Володимира Самця, 1986 в редакції Дм. Кислиці. *Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин* [упор. і зредаг. В. Верига]. Торонто : Видання УНО Канади, 1992. С. 12–25.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : [монографія]. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
6. Костюк О. Павло Маценко – сіяч української музики та співу, музиколог – дослідник церковної музики. *Вісті (Твін Сіті, Мінн.)*. 1967. Ч. 3–4 (22–23). С. 4–6; *Передрук*: Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і ред. В. Верига. Торонто : Вид. УНО Канади, 1992. С. 100–103.
7. Листи П. Маценка до М. Антоновича. *Інститут Літургійних наук КУК м. Львів, Архів Антоновича* (архів не описаний).

8. Маценко П. Моя праця в Українському Народнім Домі (листопад 1936 – лютий 1940). *Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч* : зб. на пошану 90-ліття народин [упор. і зредаг. В. Верига]. Торонто : вид УНО Канади, 1992. С. 26–30.
9. Обух Л. Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (початок XX – XXI ст): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. академія ім. М. Лисенка. Львів, 2014. 18 с.
10. Павло Маценко. Архівний довідник 1988/89. Вінніпег, Манітоба : Осередок української культури й освіти. 88 с. *Приватний архів Мстислава Юрченка* (м. Київ).
11. Павло Маценко: композитор і громадський діяч: зб. на пошану 90-ліття народин [Упор. і зредаг. В. Верига]. Торонто : вид. УНО Канади, 1992. 242 с.
12. Пучко-Колесник Ю. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 132–136.
13. Решетченко Д. Вищі освітні курси у культурно-освітній сфері життя українців Канади (1940–1981). *Вісник Центрального державного архіву зарубіжної україніки*. Київ. 2013. С. 162–178.
14. Решетченко Д. Культурно-освітня діяльність Українського Національного Об'єднання (УНО) в Канаді. *Світове українство як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті «... землякам моїм в Україні і не в Україні...»*: зб. матеріалів четвертої Міжнародної науково-практичної конференції (у рамках Міжнародного конгресу світового українства (23-24 серпня 2013 р., м. Львів). Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2013. С. 334–337.
15. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
16. Чжан Лу. Сутність, зміст і структура диригентсько-хорової підготовки майбутніх вчителів музики до роботи у ЗНЗ. *Педагогічні науки*. Вип. 126. 2015. С. 147–155.
17. Яременко С. Д-р Павло Маценко і церковна музика. *Павло Маценко: Музиколог, композитор і громадський діяч*: зб. на пошану 90-ліття народин / упор. і зредаг. В. Верига. Торонто: вид УНО Канади, 1992. С. 74–76.
18. HOOSLI UKRAINIAN MALE CHORUS. History. URL: <https://www.hoosli.com/history/> (дата звернення: 12.12.2017).
19. Savytsky R. Matsenko Pavlo. *Encyclopedia of Ukraine*. Volume III L–Pf / edit. by Danylo Husar Struk. Toronto–Buffalo–London: University of Toronto Press Incorporated. P. 348.

Lidia Kurbanova (Ukraine)

**THE VALUE OF PAVLO MATSENKO'S CONDUCTOR ACTIVITIES TO ORGANIZE
AND LIFE THE LEVEL OF CULTURAL AND EDUCATIONAL LIFE OF CANADA
(MIDDLE. XX CENTURY)**

The article deals with the importance of conducting activities for raising the cultural and educational level of the diaspora. In particular, the influence of P. Matsenko's choirmaking skills on the development of his organizational and leadership qualities. They were particularly successful when holding the position of the cultural and educational advisor at the UNF (starting from 1939), P. Matsenko organized the first higher educational courses to train dozens of conductors; he was one of the co-founders of the Ukrainian Cultural and Educational Centre, its long-serving secretary and member of the board; the secretary and later the head of the Council of Ukrainian Culture at the Head Office of the Ukrainian Canadian Congress; the organizer of choir festivals.

Key words: Pavlo Matsenko, conductor, organizer, cultural life of the diaspora.

OCBITA

UDC 37

Nina Toma (Moldova)

HOLISTIC CHARACTER OF TRADITIONAL ART IN EDUCATION

The aim is to develop more complete holistic human capacity in all spheres of life. In defining holistic education we identify priority spiritual character. Holistic education philosophy can be found in schools of alternative education. The development of holistic child's personality can be guided by discovering the identity, purpose and personal mission, by connecting to the community, the natural world and universal values through the arts.

Keywords: *holistic, systemic-holistic curriculum, holistic development, holistic approach.*

Problema cercetării. Schimbările de politică educațională din ultimele decenii din Republica Moldova au generat procese de modernizare, dezvoltare, actualizare a curriculumului național. În lista demersurilor inovative ale procesului educațional pregnant se invocă caracterul holistic al educației.

În studiul de politici educaționale *Educație pentru o societate a cunoașterii* [3, p. 8], în lista orientărilor de dezvoltare a curriculumului național este stabilită necesitatea dezvoltării holistice a unor persoane care posedă și folosesc cu pricepere competențele dobândite în termeni de cunoaștere/ cunoștințe, dar și de abilități relevante în deceniile care vin și – nu în ultimul rând – de valorile general-umane și naționale, pentru a fi deplin angajate în dezvoltarea lor personală și în asigurarea prosperității țării.

Potrivit *Cadrului de referință a Curriculumului Național din Republica Moldova*, concepția sistemico-holistică a curriculumului se axează pe multitudinea componentelor proceselor de învățământ, pe articularea lor întru realizarea finalităților educaționale, care constituie punctul de plecare ce declanșează o adevărată reacție circulară în cadrul curricular [1, p. 38]. Totodată, nu se pierde din vedere și elevul – subiect al actului educațional. Procesul de învățământ se caracterizează prin dinamism și interacțiune permanentă și continuă a componentelor constitutive.

Potrivit caracterului holistic, organizarea curriculumului asigură un proces de formare-învățare, în care elevul să progreseze dinspre «periferia comportamentelor» spre «centrul trăirilor» intime și profunde. Perspectiva sistemico-holistică *valorizează articularea în manieră sistemică, din perspectiva realizării finalităților educaționale, a multitudinii componentelor procesului de învățământ. Punctul de plecare în abordarea circular-sistemică pe care o propune această perspectivă îl constituie finalitățile educației. Predarea și învățarea sunt văzute dintr-o perspectivă holistică, reflectând lumea reală, care este interactivă*» [4, p. 32].

Studiul analitic. *Holismul* - o concepție care interpretează teza ireductibilității întregului la suma părților sale, socotind drept «factor integrator» al lumii, un principiu imaterial și incognoscibil. Ca teorie, holismul subliniază relațiile structurale și/ sau funcționale dintre părți și întreg, renunțând la focalizarea exclusivă pe elementele separate ale unui sistem. Procedura de lucru a holismului implică reconstrucția «de jos în sus», încercând să valorifice informațiile care se pierd prin fragmentarea întregului în părți componente (procedură specifică reduționismului).

Holismul înseamnă ireductibilitatea întregului la părțile componente, superioritatea (nu neapărat cantitativă) a ansamblului față de suma părților și viziunea integrală și integrată asupra obiectelor, fenomenelor sau proceselor studiate. Prezentă în Antichitate, ideea întregului se impune și în epoca modernă, ca principiu alcătuitor și ordonator. Dezvoltarea deplină a personalității nu presupune neapărat caracterul «armonios». După cum atenționau Pitagora și Platon, dezvoltarea armonioasă a personalității reprezintă o combinație și o cooperare a principiilor opuse în om [7, p.116]. Care ar fi aceste «principia» opuse în om? Presupunem, că anume opusul dintre *fizic – spirit, emotional – rational* etc. sunt dimensiunile, care fiind «combinat» și impuse să coopereze în actul educațional, pot atribui un caracter holistic procesului educațional.

În cazul integrității unui sistem, inclusiv educațional, există o consecință - o interacțiune a părților, o corelație, iar comportamentul vizibil al părților se manifestă în această integritate. Actualmente, abordarea holistică deschide noi orizonturi și posibilități de cunoaștere umană. Încercările de a identifica, exprima și caracteriza diverse aspecte ale unui întreg gravitează în jurul «ființa și ne-ființa», «interior și exterior» etc., aspecte prin care devine inteligibilă dezvoltarea unui proces.

Cu referință la educație, abordarea holistică în dezvoltarea personalității copiilor se concentrează pe abordarea tuturor nevoilor acestora, din punct de vedere emoțional, fizic, intelectual, spiritual și al relațiilor cu ceilalți. Mai precis, în loc să privim copilul ca pe o sumă a părților, a-l hrăni exclusiv informațional (cum se întâmplă, de cele mai multe ori, în sistemele clasice de învățământ), această perspectivă îndeamnă părinții și profesorii să abordeze copilul ca pe un întreg, cu nevoi și talente specifice. În acest sens, cadrele didactice încurajează copiii să învețe implicând mediul înconjurător, oferă copilului oportunități de a se angaja în jocuri libere, construiesc relații calde cu acesta și pun accent pe dezvoltarea spirituală și culturală a copilului. În toate activitățile de învățare cadrul didactic se concentrează pe aspectele unice ale copilului.

Holismul presupune o abordare integră a fenomenelor, proceselor. Un întreg este constituit dintr-o totalitate de elemente și fiecare element caracterizează/ reprezintă acest întreg. Prin urmare, nu putem educa, forma un element al unui întreg, inclusiv personalitatea omului, fără a lua în considerație integritatea acestuia. Identificăm prezența spiritului în abordarea holistică, care totodată determină frontiera cu transcendența. Unitatea ființei umane se datorează fizicului, psihicului și spiritului, care creează zona, cadrul coexistenței omului cu lumea. «Spiritul sau integritatea, apare ca fiind imposibil de evitat, transcendența indecompostabilă, relația cu care stabilește unitatea sistemică a lumii și a omului [7, p. 446]. Prin urmare, anume spiritul poate asigura unitatea, legătura domeniilor de dezvoltare a ființei umane. Integritatea elementelor de dezvoltare a personalității nu este posibil de atins fără componenta spirituală, care «alimentează», devine o busolă pentru celelalte procese. Aici, spiritualul nu se limitează la credință, ci cuprinde totalitatea valorilor spirituale. Scopul holistic este dezvoltarea mai completă a capacităților umane în toate sferele vieții. În definirea educației holistice identificăm prioritatea spiritualului prin caracterul etern asupra materialului. Personalitatea copilului este mai presus de toate un suflet care are propriul său obiectiv și obiectivele care să contribuie la realizarea acestui fapt.

În acest context, în viziunea filosofului Platon, proprietatea fundamentală în abordarea holistică presupune situația în care integritatea nu poate fi redusă la nici o interacțiune a părților. Prin analogie, această proprietate este caracteristică materiei precum interacțiunea gravitațională, magnetică etc. Obiectele în care această proprietate se manifestă cu cea mai mare completitudine și vizibilitate, Platon le-a numit – «întregul». Deci, conceptul de «interacțiune», cu referire la interacțiunea emoționalului, fizicului, intelectualului, spiritului etc., nu este suficient pentru a imprima caracter holistic dezvoltării personalității. Funcționarea interdependentă a domeniilor de dezvoltare în evoluția personalității copilului este caracteristică dezvoltării holistice. În praxiologia educației se identifică următoarele aspecte privind dezvoltarea personalității prin educația holistică:

- abordarea tuturor nevoilor copiilor din punct de vedere emoțional, fizic, intelectual, spiritual și al relațiilor cu ceilalți.
- construirea de relații pozitive cu sine, cu ceilalți și cu mediul;
- dezvoltarea mai completă a capacităților, abilităților umane în toate sferele vieții;
- stabilirea parteneriatelor pentru învățare dintre copii, familii și comunități;
- punerea în funcțiune a unor modalități eficiente de corelare a diferitelor tipuri de conținuturi ale educației formale în aria educației nonformale și informale;
- colaborarea, respectul reciproc al tuturor actorilor procesului educațional.

Din primii ani de viață dezvoltarea holistică a copilului presupune dezvoltarea armonioasă și emanciparea personalității copilului, ca viitor adult responsabil pentru propria persoană, relațiile cu ceilalți și cu lumea care îl înconjoară. *Dezvoltarea*, care implică progres, înlocuiește vechiul prin nou. *Emanciparea* cu sensul de ajungere în stare de independență. Abordarea holistică a educației copilului presupune o succesiune de acțiuni în dezvoltarea personalității lui în mediul familial, comunitar, regional, global pentru a asigura o stare de bine. Totodată, starea de bine în dezvoltarea copilului este condiționată de calitatea indispensabilă a sănătății, nutriției, educației, a sprijinului parental, protecției sociale, prevenirea unor riscuri în dezvoltarea copilului.

Fiind considerată ca dimensiune centrală a curriculumului național, abordarea holistică a procesului educațional implică două aspecte esențiale:

1. Opțiunea pentru o strategie «totală», completă, de planificare a curriculum-ului, care presupune: un maxim de coordonare între diferite etape ale procesului, cooperarea efectivă între persoanele implicate, aflate pe diferite paliere de decizie;

2. O anumită înțelegere a copilului, considerat un întreg, o ființă unitară, complexă, curriculum-ul nu trebuie să se adreseze separat unui aspect sau altuia al dezvoltării copilului, ci să îl privească pe acesta în integralitatea sa.

Aceste aspecte determină nu numai *gradul* în care diferite discipline sau conținuturi relaționează unele cu altele pe interiorul traseului educațional, dar și pun relief *relevanța acestora* pentru structurile mentale ale elevilor.

Abordarea holistică a luat amploare în anii 60 – 70 și a condus la apariția multor sisteme alternative în educație, care au înlocuit învățarea pasivă, bazată pe memorizare cu metode explorative de învățare și educație. Scopul educației în paradigma holistică susține dezvoltarea spiritului creativ, abilitățile care stau la baza formării durabile a gândirii pozitive într-o stare de criză a societății.

În ultimele decenii au apărut mai multe filosofii ale educației holistice. Spre exemplu:

- Montessori a propus un «mediu pregătit», care conține materiale specifice, pe care le folosesc copiii, în mod independent, învățând în ritmul lor propriu, răspunzând unei pregătiri specifice pentru stimulii senzoriali și intelectuali;

- Waldorf se bazează pe înțelegerea intuitivă a nevoilor sufletești pentru fiecare nivel de dezvoltare în parte;

- Școlile Quaker sau educația neo-umanistă au adoptat meditația, perioadele de tăcere, yoga și alte practici de centrare și conectare;

- Reggio Emilia, în abordarea holistică a educației, pune accent mare pe auto-exprimare artistică și implicarea creativității.

În toate sistemele de educație alternative pot fi identificate patru puncte comune, care țin de dezvoltarea holistică a personalității copiilor în procesul educațional, după cum urmează:

1. Învățarea e organică, ascendentă, experimentală și bazată pe cooperare.
2. Există un puternic simț al comunității și implicare între copii, părinți și educatori.
3. Există un mare respect pentru viața interioară a copilului.
4. Se practică o puternică reconectare cu natura.

Dezvoltarea științei, progresul tehnic și tehnologic – înregistrate în secolul trecut – intervenția acestora în evoluția și elaborarea actului creativ, artistic și cultural, precum și diversificarea surselor învățământului, impun astăzi, educatorului și în special profesorului de educație muzicală sau artistică, reevaluarea strategiilor didactice și adaptarea lor la cuceririle recente din toate domeniile cunoașterii. Astfel, în special în cazul disciplinelor artistice – Educație muzicală, Educație plastică – în procesul de elaborare și planificare a conținuturilor, se impun modalități noi de selecție a informațiilor ce vizează desconggestionarea programelor școlare, dar și criterii de organizare, ierarhizare, de creare și aplicare cât mai potrivite a realității și obiectivelor educaționale privind realizarea unei viziuni integrative, holistice asupra fenomenelor cultural-artistice la elevi.

Educația artistică poate fi realizată din perspectivă holistică. Disciplinele ariei curriculare Arte constituie o componentă immanentă a curriculumului, asigurând dezvoltarea intelectuală, socială, culturală și emoțională a elevului prin studiul teatrului, artelor vizuale, dansului și muzicii. Educația artistică fiind o componentă fundamentală a Noțiunea de *educație artistică* este interpretată ca proces individual continuu de autodesăvârșire spirituală a personalității prin multiple forme de contact cu arta [5]. Educația artistică permite unei ființe umane să trăiască plenar, să simtă mai puternic și mai profund această viață. *Competența generală* specifică ariei curriculare Arte este competența estetică calificată drept un ansamblu de achiziții atitudinale, comportamentale, afective, acționale, care exprimă calitatea omului de a percepe și aprecia, a trăi și iubi *Frumosul* în concordanță cu spiritualitatea și cultura epocii în care trăiește [Apud, p. 1].

Educația artistică-estetică este congenitală și definitorie ființei umane, se identifică cu cunoașterea artistică-estetică, s-a constituit stabil într-un domeniu/ tip de educație și ca ramură a științelor educației, urmărind un scop și obiective specifice prin valorificarea unor conținuturi educaționale speciale, executată prin metodologii aferente în baza unui sistem propriu de principii. Ignorarea educației artistic-estetice provoacă degradarea ființei umane. După Ștefan Lupașcu, „arta este esența finite [7, p.14].

Scopul artelor în sistemul de învățământ general este să dea o cunoștință completă despre lume și despre sine prin mijloace artistice. Noțiunea de *educație muzicală* este interpretată ca proces individual continuu de autodesăvârșire spirituală a personalității prin multiple forme de contactare cu arta muzicii. Educația, și nu instruirea profesională, este dezideratul principal al disciplinelor din aria curriculară *Arte*. Educația muzicală a elevilor poartă un caracter artistic și se întemeiază pe natura vie a comunicării *elev – artă* și raportul *artă – viață* [5, p. 2]. În *procesul educației prin arte* trebuie să se stabilească legături interdisciplinare și transdisciplinare. Aceste conexiuni cognitive și afective stimulează conștientizarea necesității cunoașterii.

Abordarea holistică a educației artistice poate fi realizată în funcție de formarea competențelor potrivit componentelor: (1) cognitiv-sistemic, (2) comunicațional, (3) creativ. Dezvoltarea potențialului cognitiv, comunicațional și creativ în personalitatea elevului prin mijloacele artelor în contexte de învățare și cotidiene, contexte educaționale și cultural-artistice se întemeiază pe valorile artei receptate, cunoscute, cultivate.

Identificarea tehnologiilor didactice potrivite dezvoltării holistice a personalității elevului reprezintă una din prioritățile praxiologiei contemporane. Cadrele didactice sunt tentate să descopere idei inovatoare în școlile de educație alternative.

Potrivit Curriculumului Național din Republica Moldova la disciplina Educație muzicală, pentru învățământul gimnazial, «Cunoscând/ valorificând lumea prin potențialul artelor, elevul se cunoaște/ se construiește pe sine ca ființă spirituală - nivelul suprem al oricărei educații» [p. 5]. Înțelepciunea care se desprinde din această idee: «întregul» artei muzicale, adică totalitatea valorilor muzicii, activităților muzical-didactice, experiențelor artistice etc., toate contribuie la construirea «întregului» personalității umane, dacă se face apel la constituienții cognitiv, afectiv, psihomotor, spiritual și altele. Cunoașterea unei creații artistice, inclusiv a unei creștii muzicale, nu poate fi ieșită/ limitată la cunoașterea unui aspect (doar estetic), o activitate (numai cântul), un element al limbajului sau expresivității etc. Caracterul holistic al educației se manifestă anume atunci, când se pun în aplicație diferite trasee de cunoaștere, din diferite perspective, prin mijlocirea diferitor conexiuni/ interconexiuni, pentru a aduna din produsele învățării – «puzzle» ale unui tablou integrat, maximal complet.

Decisiv este să se observe însă că tot ceea ce a apărut esențial în gândirea umană și în arta lumii este produsul unor formule holistice de cunoaștere, trăire, încercare, succese și insuccese. Muzica, pictura, literatura, sculptura sau viața, pur și simplu, percepută ca experiență a emoției și semnificației, nu sunt aceleași pentru cel care are o perspectivă globală și universalistă, a ființării și pentru omul care se absurdonează pe sine într-o existență sărăcită de cea mai mare parte a potențialității umane, care nu și-a aflat drumul către act, către spirit și cunoaștere [2, pp.124-125].

Concluzii generale:

- Educația holistică constă în capacitatea de a răspunde la diversele stiluri de învățare și nevoilor de evoluție ale ființei umane. Dezvoltarea holistică a personalității copilului poate fi ghidată prin descoperirea identității, a scopului și misiunii personale, prin conectare la comunitate, lumea naturală și valorile universale.

- În relația dintre aspectele procesuale – dezvoltare, maturizare și maturitatea ca stări funcționale ale personalității, considerăm că prin caracterul holistic, se pune un accent semnificativ pe componenta spirituală a procesului de educație. Dacă condițiile dezvoltării psihice a personalității sunt determinate de condiția biologică și socială, atunci abordarea holistică a dezvoltării personalității copiilor este determinată de condiția integralității, în care spiritul are o poziție prioritară.

- Abordarea holistică în cadrul procesului educațional-artistic reprezintă integrarea învățării și dezvoltării copilului prin mijloacele artelor a domeniilor de dezvoltare fizică, socio-emoțională, cognitivă, lingvistică, spirituală etc.

Bibliografie

1. Cadrul de referință al Curriculumului Național, aprobat prin Ordinul Ministerului Educației, Culturii și Cercetării nr.432 din 29 mai 2017. – Chișinău, 2017.
2. CIAUȘ, D., Existență corelativă. Artă și Holism. În: Convorbiri literare, nr. 2, 2006, p.124-125
3. GREMALSCHI, A., Educație pentru o societate a cunoașterii: Cadrul de referință al noului Curriculum național, *Studii de politici educaționale*. - Chișinău, 2015.
4. GUȚU, V., Curriculumul de o nouă generație. In: Pro Didactica, nr. 4-5 (50-51), 2008, p. 32
5. MORARI, M. Ghid de implementare a Curriculumului Național la disciplina Educație muzicală, învățământul primar. – Chișinău, 2018.
6. PÎSLARU, V., Cunoașterea umană și educația artistic-estetică. In: Pro Didactica, nr.1 (83), 2014, p. 9-14
7. WILBER K. A Brief History of Everything. – Shambhala Publications Inc., 2017.

Ніна Тома

ГОЛІСТИЧНИЙ ХАРАКТЕР ТРАДИЦІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ОСВІТІ

Метою є розвиток більш повної цілісної здатності людини у всіх сферах життя. Визначаючи цілісну освіту, ми визначаємо пріоритетний духовний характер. Філософію цілісного виховання можна знайти в школах альтернативної освіти. Розвитком цілісної особистості дитини можна керувати шляхом виявлення ідентичності, мети та особистої місії, підключення до мистецтва, природного світу та загальнолюдських цінностей.

Ключові слова: цілісний, системно-цілісний навчальний план, цілісний розвиток, цілісний підхід.

FORMATION DES COMPÉTENCES PROFESSIONNELLES, SPÉCIFIQUES ET INTERCULTURELLES DANS LE DOMAINE DE SCIENCES DE L'ÉDUCATION

La nature complexe et intégrée de questions telles que la mondialisation, les migrations, l'interculturalité, la protection de l'environnement, l'explosion de l'information, appelle une approche éducative interdisciplinaire et une éducation musicale. Afin de faire face aux changements du monde contemporain, les étudiants ont besoin de compétences génériques telles que: la capacité d'apprendre à apprendre, la capacité d'évaluer et de résoudre des problèmes. L'interculturalité dans notre vision implique de s'attaquer à des thèmes souvent complexes, en utilisant des règles et des outils de recherche propriétaires, en utilisant les concepts de ces sciences, mais dans d'autres contextes. Les étudiants s'intéressent aux problèmes concrets auxquels ils sont confrontés dans la vie quotidienne et recherchent nombre de ces explications et solutions pratiques. Afin d'identifier les problèmes liés à la dimension interculturelle dans le domaine des sciences de l'éducation, les concepts de discipline, de multidisciplinarité, d'interdisciplinarité sont les quatre flèches d'un même arc: le savoir.

Mots-clés: *interculturalité, apprentissage tout au long de la vie, compétences interdisciplinaires, éducation artistique.*

L'actualité de la recherche est marquée de la construction et le développement curriculaire de dernières décennies, qui se trouvent conceptuellement et méthodologiquement dans la phase des recherches et des adaptations. Le Curriculum, par rapport aux programmes scolaires ordinaires, centrés sur l'enseignement des disciplines musicales, est axé sur la formation des compétences musicales, marquant ainsi un passage de l'encyclopédisme de la culture musicale à la formation de la *culture de l'action musicale contextualisée*. Ce changement a conduit vers la focalisation de l'acte didactique sur l'éducation d'une personnalité cultivée. Dans le cadre de la focalisation, un lieu fondamental revient au processus de formation des *compétences spécifiques*.

Du côté de la praxéologie, *l'actualité de la recherche* est confirmée plutôt dans le plan négatif. Dans la pratique de l'éducation musicale persiste une méthodologie de formation des compétences musicales sur des principes de la connaissance scientifique. En conséquence, le processus didactique à la discipline *Éducation musicale* se réalise plutôt confusément, les professeurs insistant sur *l'enseignement-l'apprentissage-l'évaluation* des disciplines musicales et pas sur la formation chez les élèves/étudiants des compétences spécifiques pour les domaines principaux de *l'Éducation musicale*.

Conformément à ces prémisses, il est apparu la nécessité de la reconceptualisation de la méthode de la *formation des compétences spécifiques*, dont la composante principale la plus ample est la *stratégie didactique*, de l'élaboration des outils scientifiques et méthodologiques de formation de celles-ci selon les principes de la création-réception musicale et celles du développement du processus éducatif dans le cadre général de l'Éducation musicale.

Les prémisses indiquées ont posé des questions comme : *Quelles stratégies/technologies/méthodes propres à l'éducation musicale devraient être appliquées pour la formation contextualisée chez les élèves/étudiants d'un système de compétences spécifiques/musicales? Comment sont mis en relation les éléments constitutifs des compétences (les savoirs musicaux avec les capacités et les attitudes musicales dans la formation des élèves/étudiants)?*, qui ont généré **le problème de la recherche** : la non-concordance dans le plan théorique et applicatif entre la spécificité de la musique, la réception de celle-ci par les élèves/les étudiants, et les méthodologies appliquées lors du processus de formation des compétences spécifiques/musicales.

L'importance du problème consiste dans le marquage de la non-concordance du plan théorique et applicatif de la formation des compétences musicales dans le cadre des disciplines et la structuration d'une méthode typique à la formation des compétences musicales. Elles corréleront des principes-des objectifs-des contenus-des méthodes/procédées/techniques/formes/activités d'enseignement – apprentissage-évaluation des disciplines musicales et de réception des valeurs de la musique ; la délimitation des critères de classification des compétences musicales dans le contexte des activités musico-didactiques à la discipline Éducation musicale.

La contribution méthodologique à la constitution d'une didactique de l'éducation musicale par l'intégration des stratégies propres au processus de formation des compétences musicales constitue la solution scientifique élaborée par nous au **problème de la recherche**.

Le but de la recherche consiste dans la fixation, la consolidation et la validation de la méthodologie spécifique de formation des compétences musicales.

Pour atteindre le but fixé, nous avons établi **les objectifs** suivants :

1. étudier dans la perspective historique le degré de recherche du problème ;
2. fixer des critères de classification des compétences musicales dans la perspective esthétique, musicologique et pédagogique ;
3. consolider la typologie des compétences musicales ;
4. identifier des principes méthodologiques de formation des compétences musicales ;
5. consolider la méthodologie spécifique de formation des compétences musicales ;
6. élaborer le *Modèle méthodologique de formation des compétences musicales*.

La question de la formation des compétences musicales a parcouru la voie historique de l'enseignement-l'apprentissage-l'évaluation des éléments de signification des sons musicaux à la formation des informations complexes sur la musique et de celles-ci – la formation d'un système de compétences comme action complexe de la réceptivité de la musique et de formation-développement de la compétence musicale, dont ces trois parties composantes (savoirs-capacités-attitudes) sont marquées par les attitudes, les comportements, les aptitudes.

Conformément aux démarches examinées, nous considérons que la bonne notion pour désigner l'acte de connaissance artistico-esthétique est la *formation des compétences musicales*.

Dans ce sens, il n'y a pas encore de définition pour le processus de formation des compétences musicales comme *action dynamique et praxéologique d'interprétation, création, audition, réflexion de la musique*. Au niveau du sujet récepteur, ce processus représente la réception du message musical et l'acquisition de l'information comme action de conversion de l'information musicale en savoirs-capacités-attitudes par la valorisation active des expériences de vie et celles musico-artistiques des élèves/étudiants, en les provoquant aux expériences esthétiques et aux nouvelles actions d'apprentissage et formation musico-artistique.

La formation des compétences doit donc s'effectuer conformément à des modèles spécifiques à la connaissance artistico-esthétique, la sélection de laquelle se fasse selon certains critères:

- celui du degré de concordance aux spécificités de la discipline *Éducation musicale*;
- celui de conversion des modèles généraux de formation de l'individu aux principes de l'éducation, de la formation et du développement musical;
- celui de l'interaction des parties composantes du mécanisme propre à la formation des compétences.

Les ressources de référence définissent la compétence comme une totalité de savoirs, capacités, attitudes, qui se manifestent spontanément dans la solution des problèmes, l'accomplissement d'un rôle, d'une fonction ou l'expression d'un état [X. Roegiers, M. Minder, M. Călin, S. Cristea]. Les compétences sont définies encore comme des savoirs qui sont devenus opérationnels (M. Călin, I. Jinga, E. Istrate etc.), comme capacité intellectuelle avec des possibilités de transfert et qui s'associe aux composants affectifs et attitudeaux, de motivation de l'action (P. Popescu-Neveanu). La plupart des auteurs mentionnent pour les savoirs la capacité d'être opérationnels et d'exprimer des attitudes, fait démontré épistémiquement dans cette base de Vl. Pâslaru, qui mentionne cette qualité comme étant caractéristique plus aux savoirs artistico-esthétiques, donc et à celles musicales.

Dans ce contexte, en adhérant aux convictions des savants mentionnés dans la recherche, l'élaboration de la typologie des compétences musicales, s'est basée sur la processualité de la connaissance musico-artistique (B. Asafiev, I. Gagim, etc.). L'impulsion/la forme (l'aspect de la perception du message musical, l'étape de la connaissance primaire) est une évocation, mais la connaissance est une théorie. L'impulsion musicale est concrétisée comme la première vibration/sensation qui apparaît discrètement et involontairement dans les profondeurs psychiques montant vers la surface pour acquérir la forme musicale, voilà le fondement de chaque essai de connaître la musique. Quand nous parlons du *développement* comme élément de procédure de la musique, cela signifie que le savoir théorique peut devenir fonctionnel, s'il est mis en pratique (l'aspect de la compréhension, application, synthèse), donc c'est le mécanisme de conversion du savoir théorique en une forme pratique – en capacité. Seulement par la capacité de mise en pratique des savoirs musicaux dans des activités musico-didactiques : audition, création, interprétation, réflexion, on peut former les compétences nécessaires aux étudiants, nous nous référons respectivement à la **fonctionnalité des compétences musicales**. Quand nous nous référons à l'élément *terminus* du processus de la connaissance musico-artistique, alors les savoirs fonctionnels deviennent **attitude, comportement, affectivité** de l'étudiant. Les **attitudes, les comportements, les aptitudes** de l'élève/étudiant vis-à-vis de l'art musical sont la forme psychologique intériorisée des aspects des compétences.

La signification théorique et la valeur applicative de la recherche sont déterminées de la perception/réceptivité de la musique, considérée le fondement et l'essence de l'activité musicale. Dans ses recherches, I. Gagim a établi et caractérisé trois niveaux généraux de la perception musicale :

- a) *philosophique* : la musique agit sur les sentiments élémentaires – plaisir-dégout, excitation-silence;
- b) *psychologique* : le message artistique est perçu, on fait le transfert du sonore dans le psychologique, le mouvement extérieur devient intérieur (imagistique); (l'imagination est indispensable à l'individu humain, facilitant l'acte par lequel on transfère du sens et de la signification logique aux expériences, rendant possible non pas seulement l'expérience, mais aussi le revécu des événements);
- c) *spirituel* : la musique communique avec le sujet intégral, l'énergie de la musique qui tend à s'extérioriser dans des actions, la perception et la connaissance de la musique.

En analysant les sources théoriques et méthodologiques, nous avons constaté le caractère universel des compétences musicales, en étudiant aussi les classifications de différentes époques historiques de personnalités célèbres du domaine et de la perspective des domaines principaux sur lesquels se base la Pédagogie de la musique (Psychologie de la musique et Musicologie). Comme nous avons déjà mentionné, le processus d'enseignement-formation chez les élèves/étudiants des savoirs musicaux suppose non seulement leur traitement traditionnel/classique, mais aussi de la **perspective dynamique** des processus intérieurs entre les éléments de la musique. Donc, pour une vision de perspective dans le processus de formation des compétences musicales, il s'agit du traitement des compétences comme systèmes fonctionnels qui facilitent la réception/compréhension/apprentissage/assimilation des contenus comme une étape importante dans le vécu du phénomène artistique, respectivement formation/développement des compétences du domaine (15).

Par conséquent, la processualité dans la connaissance artistico-esthétique, réalisée en base des concepts fondamentaux, gnoséologiques, épistémologiques dans la connaissance de la réalité, la connaissance musicale et la classification des compétences musicales (Aristote, I.Kant, G.Hegel, B.Asafiev, Gh.Orlov, E.Nazaikinski, V.Bobrovski, L.Mazeli, V.Meduşevki, Vl. Pislaru, I.Gagim, M.Morari), ont déterminé la reconceptualisation dans l'intérieur et la repensée de la typologie des compétences selon les principes propres à la formation chez les élèves/étudiants des compétences musicales dans les activités musico-didactiques de la leçon.

Compris au sens large, la compétence musicale (formée sur l'intégralité des connaissances fondamentales, connaissances fonctionnelles, connaissances au niveau d'attitudes), il y a une compétence d'application des connaissances musicales dans les activités musico-didactiques de la leçon, et non seulement (Figure 1).

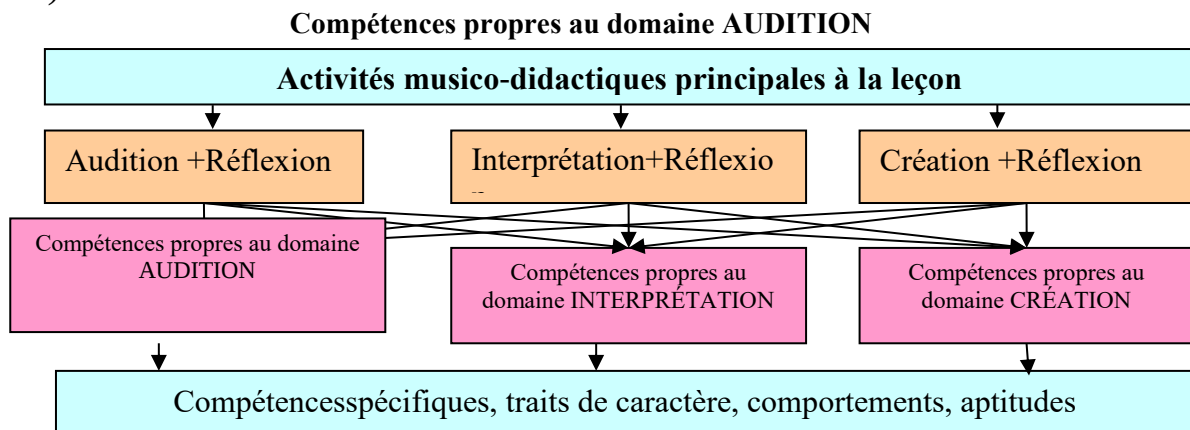


Fig. 1. Classification des compétences spécifiques

Finalité

Par la formation des compétences musicales, les élèves/étudiants peuvent développer continuellement leurs capacités, étant guidés par les objectifs :

- possession d'un ensemble des *connaissances musicales fondamentales* ;
- développement de la capacité d'appliquer les connaissances dans des situations simples-*fonctionnalité des connaissances* ;
- solution de différentes situations-problèmes, fertilisant les capacités avec des visions propres ;
- solutions de certaines situations significatives dans des contextes variés de vie quotidienne-*comportements et attitudes* ;
- de la valorisation par : l'acceptation d'une certaine valeur, préférence pour une valeur, un engagement.

Bibliographie

1. Nicola I., Farcaș D. Teoria educației și noțiuni de cercetare pedagogică. București: EDP, 1992. 131 p.
2. Oprea C.-L. Strategii didactice interactive. București: EDP, R.A., 2009. 315 p.
3. Palicia M., Laurenția I. Pedagogie. Timișoara: Editura: Mirton, 2007. 385. p.
4. Parfene C. Literatura în școală. Iași: Ed. Universității Al.I. Cuza din Iași, 1997. 289 p.
5. Patrașcu D., Ursu A., Jînga I. Management educațional preuniversitar. Ch.: Arc, 1997. 382 p.
6. Pașca E.-M. Un posibil traseu al educației muzicale în perioada preuniversitară, din perspectivă interdisciplinară. Iași: ARTES, 2006. 308 p.
7. Pascu G. Căispre mare muzică. Iași: Noel, 1997. 121 p.
8. Păunescu C. Psihoterapia educațională a persoanelor cu disfuncții intelective. București: AllEducațional, 1999. 227 p.
9. Pălărie V. Pedagogie. Ch.: Univers Pedagogic, 2007. 160 p.
10. Pâslaru Vl., Drăguțan A., Grău E. Atitudini fundamentale. Ch.: Cartier Educațional, 1998. 40 p.
11. Crișciuc V. The mechanism of artistic cognition in teaching music. În: *Review of artistic education*, Artes publishing house, Romania-Iași 2012, p. 7-15
12. Dowling W.J. Procedural and Declarative Knowledge. California: Berkeley Hills Books, 1999
13. Jonassen D., Tassmer M. Taks Analysis Methods for Instructional Design, 1999, 544 p.
14. Klausmeier H.J. Conceptual Development during the School Years. În: *Cognitive Learning in Children*. New York Academic Press, 1976. 322 p.
15. Mialaret G. Vocabulaire de l'éducation. Éducation et Sciences de l'éducation, Presses Universitaires de France, 2000. 322 p.

Віоріка Крішціук (Молдова)

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ, СПЕЦИФІЧНИХ І МІЖКУЛЬТУРНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ В СФЕРІ ОСВІТИ

Складний та інтегрований характер таких питань, як глобалізація, міграція, міжкультурна взаємодія, захист навколишнього середовища, інформаційний вибух, вимагає міждисциплінарного освітнього підходу, зокрема й у сфері музичної освіти. Для того, щоб впоратись із змінами сучасного світу, студентам потрібні такі загальні навички, як вміння вчитися, вміння оцінювати та вирішувати проблеми. Інтеркультурність в нашому баченні передбачає вирішення часто складних тем, використовуючи власні правила та інструменти дослідження, використовуючи концепції різних наук, але в інших контекстах. Студенти цікавляться конкретними проблемами, з якими стикаються у повсякденному житті, і шукають практичних пояснень та рішень. З метою виявлення проблем, пов'язаних з міжкультурним виміром у галузі наук про освіту, поняття дисципліни, мультидисциплінарності, міждисциплінарності – це сторони однієї площини – знання.

Ключові слова: міжкультурність, навчання протягом усього життя, міждисциплінарні навички, мистецька освіта.

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТИТУТ АМЕРИКИ: ВІД ТРАДИЦІЙ МИНУЛОГО ДО ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

У статті висвітлюється діяльність Українського Музичного Інституту Америки (УМІА) як освітнього осередку в музично-культурному житті української діаспори у США. Розглядаються особливості організації музичного навчання у різні періоди – від заснування Інституту у 50-х роках ХХ ст. до наших днів, а також педагогічна і композиторська діяльність українських митців, котрі відіграли важливу роль у музичному вихованні підростаючого покоління в умовах еміграції. Аналізуються засади музично-освітнього процесу на сучасному етапі: структура, педагогічний склад, навчальні плани та програми, учнівський репертуар, зокрема, обсяг творів українських композиторів. Пропонується огляд концертних заходів, організованих УМІА. Особливу увагу приділено характеристиці роботи відділів Інституту у Виппані (штат Нью Джерсі), Стемфорді (штат Коннектикут) і Детройті (штат Мічиган).

Ключові слова: Український Музичний Інститут Америки (УМІА), музична освіта, філії Інституту, педагогічний склад, композиторська діяльність, навчальна програма, український репертуар, концертні заходи.

Постановка проблеми. Понад шість десятиліть триває діяльність Українського Музичного Інституту Америки (далі УМІА – Авт.) – осередку музичної освіти наших колишніх співвітчизників в еміграції. Цей навчальний заклад відомий своїми традиціями – плекати українське мистецтво в іншомовному, полікультурному середовищі США. Адже головним завданням УМІА було не лише дати ґрунтовну музичну освіту, але й пізнавати та вивчати українську музику, якій загрожувало забуття на чужині. В Інституті викладали видатні українські митці, серед випускників закладу – теперішні педагоги, які продовжують добрі традиції своїх попередників. Однак плідна і активна діяльність Музичного Інституту у наш час наразі не викликала широкого наукового інтересу серед українських музикознавців. Тож виникла потреба не лише висвітлити процес організації музичного навчання в Інституті, особливості його статуту, програми, охарактеризувати педагогічний склад, специфіку концертних заходів, проаналізувати учнівський репертуар, а й виділити головне – відстежити зміни (як позитивну, так і негативну динаміку) від часів заснування УМІА до наших днів.

Аналіз досліджень. В українському музикознавстві чимало публікацій і монографій присвячено окремим постатям педагогів-композиторів, що стояли у витоків музичної освіти в середовищі української громади у США. Основний аналітично-дослідницький спадок, що стосується мистецького життя та розвитку музичної освіти українців за океаном, зберігся в авторських публіцистичних та музично-критичних нарисах, енциклопедичних довідниках митців діаспори (В. Витвицького [2, 3], Р. Савицького мол. [15], І. Соневицького [17], А. Рудницького [12, 13] та ін.). Діяльність УМІА висвітлюється у пропам'ятних книгах, виданих з нагоди 5-ти і 10-тиліття навчального закладу [10], в енциклопедії українознавства [5] та енциклопедії сучасної України [4]. Концертним заходам, що відбувалися силами учнів та викладачів УМІА, присвячені статті у періодичних виданнях української громади в США [1, 7, 11]. В Україні перше ґрунтовне дослідження, в якому охарактеризовано різні аспекти музично-культурного життя українського зарубіжжя, в т. ч. і музично-освітні традиції, представлено у монографії доктора мистецтвознавства, професора Г. Карась [6]. Також діяльність УМІА у ретроспективному ракурсі і перспективи його подальшого розвитку стали предметом публікації Л. Обух [9]. Однак діяльність закладу у перші десятиліття ХХІ ст. досі залишалася поза увагою науковців. Опрацювання пропам'ятної книги (1963 р.), монографій та публікацій дало змогу окреслити основні засади музичного навчання у II половині ХХ ст., тоді як аналіз матеріалів, що висвітлюють сучасні тенденції освітнього процесу у філіях Інституту у Виппані, Стемфорді та Детройті (Статут, навчальні програми, концертний репертуар, газетні та Інтернет публікації), представлених їх директорами (Л. Кушнір, І. Свиткою) та особисте спілкування з викладачами дозволили визначити динаміку змін у діяльності УМІА на початку ХХІ ст.

Мета статті – охарактеризувати особливості організації навчання в УМІА, дати оцінку його здобуткам та окреслити проблеми на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. Заснування УМІА припадає на «аналітико-професійний» період в історії української музики західної діаспори, коли не тільки розвиваються творчий та музикознавчий, а й вдосконалюються виконавський та освітній напрями.

В силу різних, здебільшого ідеологічних, обставин в 40-50-х р. р. XX ст. за кордон виїхали А. Рудницький, В. Безкоровайний, З. Лисько, Р. Савицький, І. Соневицький, Я. Барнич, О. Залеський, І. Недільський, В. Витвицький, В. Грудин, М. Фоменко та ін. Опинившись в еміграції, ця творча еліта змушена була самоідентифікуватися за своїм покликанням, розгорнути на чужині багатогранну діяльність для розвитку освіти та мистецтва серед своєї громади. Вони зробили вагомий внесок у пропагування українського мистецтва на чужині, створили міцне підґрунтя для розвитку національних засад у музичній освіті українців за кордоном.

Український Музичний Інститут Америки – найбільший і найстаріший музичний навчальний заклад української діаспори у США. Він був заснований у 1952 р. членами музичної секції Літературно-мистецького клубу у Нью-Йорку. Співзасновниками Інституту були М. Байлова, Л. Вахнянин, І. Недільський, М. Полевський, І. Приймова, І. Соневицький, Є. Чапельська, К. Чічка-Андрієнко, В. Цісик. Головним організатором та першим директором УМІА став піаніст-педагог, композитор Роман Савицький (1952–1959). Наступні директори Інституту (згодом, після переходу УМІА на централізовану систему навчання ця посада почала називатись Президент): композитор, музикознавець і диригент І. Соневицький (1959–1961), музичний критик, композитор З. Лисько (1961–1968), педагоги-піаністки Д. Гординська-Каранович (1968–1970), (1983–1988), М. Байлова (1970–1979), Т. Богданська (1979–1981), (1999–2006), Н. Котович (1981–1983), Б. Волянська (2006–2016), М. Лончина-Лісовська (очолює з 2016 р.). У 50-х роках минулого століття Інститут відкрив відділи також в інших містах і штатах, де існували великі поселення українських емігрантів (Балтимор, Вашингтон, Клівленд, Детройт, Баффало, Лорейн, Філадельфія, Чикаго, Ньюарк, Пассейк, Трентон, Ірвінгтон). Згодом, через нестачу кваліфікованого педагогічного персоналу, деякі філії змушені були закритись, тоді як у місцях, де українська громада розширювалась за рахунок новоприбулих переселенців (штати Нью-Йорк, Нью-Джерсі), відкривались нові. Від самого початку ця мережа була створена на зразок Львівського Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. Українські музиканти-педагоги прибули в еміграцію з усталеними музично-шкільними традиціями, тож освітній процес в УМІА відбувався за вже випробуваними навчальними програмами. Як зазначав З. Лисько, темп життя і специфічні для американських реалій умови існування були менш сприятливими, ніж на рідній землі. Однак митці прагнули довести раціональність існування УМІА, надавши українським дітям право отримати якісну загальну музичну освіту, збагатити їх світогляд і не втратити на чужині зв'язку зі своїм корінням і національними традиціями [10, с.3].

Викладацький склад кожної із філій УМІА вирізнявся висококваліфікованим педагогічним персоналом. Так, у Нью-Йорку працювали Р. Савицький, З. Лисько, В. Грудин, Д. Каранович, І. Недільський, І. Соневицький, М. Чічка-Андрієнко, В. Цісик, М. Фоменко; Баффало – В. Безкоровайний, О. Залеський, Г. Лагодинська-Залеська; Детройті – В. Витвицький, Б. Лончина, М. Тарнавська; Клівленді – Я. Барнич, І. Винницька; Ньюарку – Т. Богданська, М. Шлемкевич тощо. Розуміючи необхідність у поповненні педагогічного репертуару творами, котрі б репрезентували національну культуру і традиції та виховували в підростаючого покоління патріотичні почуття, окремі митці поєднували педагогічну діяльність із композиторською працею. Вони ретельно підходили до вибору жанрів творів, які повинні були «віддзеркалювати» національну ментальність. Тож найпопулярнішими серед їх доробку були обробки українських народних пісень і танців. Вдавались композитори і до написання дитячих опер на сюжети народних казок («Івасик-Телесик», «Котик Кі-Кі» М. Фоменка, «Цвіркунчик» О. Залеського). Окремої уваги заслуговує казка-оперета В. Безкоровайного «Червона Шапочка». Згідно задуму композитора і автора лібрето Л. Полтави, сюжет оперети побудований на світовому мандрівному мотиві, але дія перенесена в Україну – в Карпати. Крім традиційних головних героїв казки, в опереті були задіяні персонажі українського фольклору – Гуцул-мисливець, Мавка, пес Бровко. Ідея оперети – традиційна для українських казок перемога Добра над Злом. Весь музичний матеріал оперети побудований на національному, зокрема гуцульському, фольклорі і був пристосований до виконавських можливостей юних музикантів. Вперше поставлена у 1965 р., оперета є затребуваною та користується заслуженим успіхом і у наш час.

За роки існування УМІА розвинув навчально-методичну, дослідницьку та публіцистичну діяльність. Свої наукові та музично-критичні статті викладачі неодноразово публікували в журналах «Вісті», «Музичні вісті», у таких популярних у США виданнях діаспори як «Український тижневик», «Свобода», у регіональній періодиці української громади. Видавничій праці УМІ належить ряд

публікацій, разом з курсами музичної історії та теорії, які сьогодні включені у навчальні посібники в Україні. Цінним внеском у навчально-методичну спадщину став дидактичний посібник Р. Савицького «Основи методики гри на фортепіано» [14], який отримав визнання не лише у педагогічних колах музикантів зарубіжжя, а й на материковій Україні.

У II половині XX ст. активною була концертна діяльність українських педагогів і композиторів, випускників УМІА, котрі виступали із сольними програмами, а також як акомпаніатори та диригенти у різних імпрезах з нагоди національних свят чи ювілейних дат українських митців. Серед них – піаністи Д. Гординська-Каранович, Р. Савицький, скрипаль В. Цісик, флейтист В. Баб'як, диригент Ю. Оранський. Останньому, зокрема, належить ідея створення у 1954 році учнівського молодіжного хору, а згодом і оркестру у філії УМІ в Філадельфії. Діяльність цих колективів кардинально змінила культурно-мистецьке життя міста і набрала великого розмаху. Їх силами у 60–70-х р. р. XX ст. було поставлено опери «Пан Коцький» М. Лисенка, «Котик Кі-Кі» М. Фоменка, «Лис Микита» (на сюжет повісті І. Франка) В. Овчаренка та ін. Ці оперні постановки побачила українська громада і в інших містах – Трентоні, Чикаго, Балтиморі, Ньюарку.

Багато випускників УМІА продовжили свою освіту у вищих музичних навчальних закладах США та Європи. Окремі з них (наприклад, сестри Марія і Квітка Цісик) завоювали величезну популярність у світі.

Принципи навчання, структура, права і обов'язки учнів, критерії оцінювання було виписано у Статуті («Шкільному правилнику») УМІА [16]. Зокрема, згідно нього, навчання складалося із чотирьох рівнів: нижнього (4 роки), середнього (4 роки), вищого (2 роки) і концертного (не менше 2 років). Діти до 8 років відвідували однорічний підготовчий курс. При деяких відділах існували дошкільні музичні заклади.

Крім навчання гри на інструменті чи вокалу (головних предметів), учні УМІА вивчали теоретичні дисципліни (побічні предмети) з музичної грамоти, теорії, гармонії, контрапункту, музичної форми, інструментознавства, історії музики. Перелік спеціальностей (класів), які пропонувалися, варіювався у різні роки залежно від викладацького складу кожного відділу УМІА. В загальному він виглядав так: фортепіано, скрипка, бандура, сопілка, акордеон, історія української музики, українська музична література, теорія музики, вокал, дослідження української музики. Затверджений Загальним з'їздом учителів УМІ 25.06.1967 р., цей Статут залишається чинним сьогодні, але вплив зовнішніх факторів зумовив переглянути окремі положення, тож наразі тривають обговорення щодо внесення змін у документ.

Як прописано у Статуті, шкільний рік для всіх курсів тривав десять місяців і поділявся на два семестри (зимовий і літній). Наприкінці кожного семестру учень складав іспити з головного і побічних предметів перед Іспитовою комісією і отримував свідоцтво. Важливою частиною навчального плану були і залишаються публічні учнівські концерти, в яких беруть участь учні за пропозицією викладача і виконують попередньо зазначену програму (будь які зміни не дозволяються). Виступи учнів поза межами УМІА (в інших концертних заходах, фестивалях, на радіо та телебаченні) можуть відбуватися лише з окремого дозволу Президента, в іншому випадку учневі загрожує виключення з Інституту.

Після закінчення **вищого курсу** учень отримує «Абсолюторію». Але у випадку, коли він не здав усі теоретичні предмети, він отримує лише свідоцтво з 2-го семестру другого року **вищого курсу**. На підставі «Абсолюторії» учень має право скласти іспит з попередньо затвердженою програмою сольного концерту (речиталю) – публічного чи закритого, після чого отримує диплом, який дає можливість поступати на т.зв. **концертний курс**. Після закінчення цього курсу учень зобов'язаний дати публічний сольний концерт-речиталь із затвердженою програмою і за ухвалою спеціальної комісії отримує найвищу відзнаку – «Мистецький диплом».

Відділи УМІ підлягають Статутові і керівництву Президії щодо членських, педагогічних вимог і загальних організаційних справ, але є автономними щодо управління фінансами та громадської діяльності, зважаючи на різні потреби відділів. Кожна з філій має свій директорат, крім того, окремі з них мають підтримку т. зв. *Батьківського гуртка* у вирішенні фінансових та організаційних проблем.

Щорічно в одному із відділів відбувається з'їзд учителів УМІ за участю директорів філій з метою обміну професійним досвідом і думками, а також здобутками, які демонструють викладачі та учні на влаштованих з такої нагоди концертах. На думку вчителів, така співпраця консолідує викладацьку спільноту й мотивує до прогресивного розвитку кожного з відділів. Під час засідань вирішуються також питання навчального процесу, оновлення статуту й організації УМІА.

Програмовими вимогами передбачено виконання творів західноєвропейської класики, а також, з метою популяризації української музики, учні УМІ щороку повинні виконати 1 – 2 твори українських

композиторів. Наприкінці 50-х р. р. стараннями І. Соневицького в Інституті було скомплектовано бібліотеку з творів українських авторів, куди увійшли близько 300 композицій – від дитячого репертуару до концертних п'єс, серед них – твори композиторів-емігрантів В. Безкоровайного, В. Витвицького, О. Жука, Р. Савицького, З. Лиська, М. Фоменка, В. Шутя, В. Грудина та ін. На жаль, сьогодні у жодній із філій Інституту немає власної бібліотеки. У Нью-Йорку зберігається лише маленька бібліотека, залишена в дарунок УМІА І. Соневицьким, яка налічує кілька десятків нотних примірників фортепіанних творів українських композиторів. Тож, репертуар учнів повністю залежить від ініціативності викладача у пошуках нот. Вагомий внесок зробила піаністка і педагог, колишній Президент УМІА Т. Богданська, котрій вдалось зібрати і зберегти фортепіанні твори своїх співвітчизників і видати їх збіркою п'єс у 2-х частинах.

На початку 2000-их для УМІА настав час оновлення. Професійні і талановиті педагогі-музиканти, які емігрували з України до США у ці роки, принесли сучасний дух у навчальний процес і цим відновили його.

Сьогодні УМІА налічує вісім філій: у Нью-Йорку (директор Ж. Дейналь), Брукліні (директор А. Антонів), Філадельфії (директор О. Пенкальська), Виппані і Стемфорді (директор Л. Кушнір), Ньюарку і Пассейку (директор О. Гривнак), Детройті (директор І. Свитка). Президія УМІ складається з трьох членів: М. Лончина-Лісовська – Президент, Х. Юрчакевич – 1-й Віце-президент, Е. Романишин – 2-й Віце-президент.

З початку ХХІ ст. до УМІ вступають не лише діти українських емігрантів, але й вихідці із сімей різного походження – китайці, мексиканці, поляки, румуни, словаки, боснійці, росіяни, американці. Це зумовлено якісним рівнем музично-освітніх послуг і доступною вартістю навчання.

Як згадувалось вище, сучасні реалії зумовили зміни у формуванні навчального процесу в УМІА. На даний час Інститут – це триступенева школа із відредагованими навчальними планами. Прикро констатувати той факт, що, порівняно з викладацьким складом 50 – 60-х років минулого століття, сьогодні дуже сильно бракує педагогів-теоретиків. Тож цю прогалину заповнюють викладачі основного предмету, які, крім гри на інструменті чи вокалу, навчають своїх учнів основ теорії, читання з нот, технічних навичок. Також, згідно програмових вимог, в кінці кожного іспиту проводиться співбесіда, де учень повинен продемонструвати свої теоретичні знання, розуміння стилю, жанру і змісту виконуваних творів. Крім того, викладачі зважено і раціонально підходять до вибору навчальних предметів, які пропонуються вступникам, і подекуди відсутність класів гри на народних інструментах компенсується такими фаховими дисциплінами як фортепіанний ансамбль та інструментальне виконавство.

Викладачі УМІ сьогоднішнього покоління з ентузіазмом, пошаною та відданістю зберігають славні традиції УМІ, щоб, за словами Л. Кушнір, «...діти, молодь могли успішно розвивати свій мистецький рівень та не забували своєї національної спадщини» [1]. Педагогічний склад філій УМІ загалом складається з викладачів, які емігрували з України, переважно західних областей) до США в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. Поряд з прибулими педагогами працюють викладачі, народжені у США, серед яких і колишні випускники УМІА (М. Лончина-Лісовська, М. Гординська-Голян, І. Шамрай). Об'єднані спільною метою, усвідомлюючи, що саме від них залежить тривалість існування УМІ, вони докладають чималих зусиль, щоб Інститут підтримував належний професійний рівень. Твори українських композиторів і надалі залишаються в пріоритеті в учнівському репертуарі. Виконуються твори М. Лисенка, Я. Степового, Р. Савицького, М. Фоменка, В. Косенка, І. Берковича, М. Любарського, М. Скорика. Про це свідчать програми учнівських концертів (т. зв. «пописів студентів»), які, згідно Статуту, відбуваються в УМІ кожних пів року. Зберігаючи усталені традиції, учні та викладачі Інституту проводять публічні імпрези з нагоди ювілейних дат українських композиторів. Так, високу оцінку отримав концерт-лекція на пошану творчості В. Косенка, проведений І. Свиткою – директором і викладачем по класу фортепіано відділу у Детройті, 2017 р. Зауважимо, що цей відділ – один із найбільших та найстаріших підрозділів УМІА, який відзначився плідними здобутками. І сьогодні учні та викладачі школи демонструють якісну підготовку та високий рівень професіоналізму, про що свідчить оцінка членів Президії УМІА [11].

Не поступаються своїми успіхами й інші відділи Інституту. Викладачі та учні однієї із наймолодших філій УМІА (Виппані і Стемфорд) є активними учасниками багатьох концертів і музично-театральних постановок.

У 2017 році УМІА відсвяткував свій 65-літній ювілей. З цієї нагоди у Нью-Йорку і Детройті відбулись святкові концерти, в яких демонстрували свою майстерність викладачі та учні різних відділів Інституту. У програмах прозвучали фортепіанні, скрипкові та вокальні твори європейських

композиторів-класиків (Й. Баха, А. Кореллі, А. Вівальді, Л. Бетховена, Н. Паганіні, Е. Гріга, Ф. Шопена, Дж. Пуччіні, Ж. Оффенбаха, Ф. Крайслера, П. Чайковського, С. Рахманінова та ін.), сучасна популярна музика, а також значна кількість композицій українських авторів (М. Скорика, В. Заремби, Ю. Щуровського, Р. Савицького, М. Кравців-Барабаш, А. Штогаренка, М. Любарського, Б. Фільц, Б. Шиптура та ін.). Справжнім подарунком з нагоди ювілею стала дитяча музична казка «Колобок» на віршованій текст М. Чопик і музику В. Войнарського, поставлена силами учнів відділів у Виппані та Стемфорді (музичний керівник – Л. Кушнір).

УМІ зініціював зв'язки з американськими музичними колами. Він увійшов до таких асоціацій як Music Educators Association, Associated Music Teacher League, National Guild of Piano Teachers тощо. Учні Інституту беруть участь у національних конкурсах, де здобувають високі оцінки, виконуючи твори українських композиторів. Завдяки виступам студентів та вчителів УМІ, багатство та колорит української музики звучить у таких елітних концертних залах як Carnegie Hall, Lincoln Center, Kennedy Center, Academy of Music, у коледжах та університетах, на радіо та телебаченні.

Висновки. Через три роки УМІА святкуватиме своє 70-річчя. Упродовж всього часу свого існування Інститут об'єднав сотні талановитих музикантів-педагогів, надав можливість професійного ствердження та випустив у світ чисельну музично-освічену молодь. Незважаючи на зумовлені часом та орієнтирами зміни в організації навчального процесу, головним чином – у навчальних планах, основним дороговказом УМІА залишаються шанування традицій та основ української музичної культури, новаторське бачення у пошуку самовираження молоді через музичне виховання.

Література

1. А музика вічна (Прес-служба УМІ). *Nova газета: український тижневик (Ukrainian weekly)*. Нью-Йорк. 2017. 7 грудня. № 47 (452). С. 15.
2. Витвицький В. За океаном : збірка статей / ред.-упоряд. Ю.Ясіновський. Львів, 1996. 132 с.
3. Витвицький В. Музикознавчі праці: публіцистика / упоряд. Л. Лехник. Львів, 2003. 400 с.
4. Енциклопедія сучасної України (beta-версія). Енциклопедія НТШ, ІЕД НАН України. URL: <http://esu.com.ua/>
5. Енциклопедія українознавства: Словникова частина: [в 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж–Нью-Йорк : Молоде життя; Львів–Київ : Глобус, 1955–2003.
6. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
7. Лончина-Лісовська М. Діяльність Українського Музичного Інституту в Дітроїті. *Детройтські новини: інформаційний часопис української громади*. Детройт. Жовтень, листопад 2008. № 10, 11 (502)С. 24.
8. Медведик П. Діячі української музичної культури: Мат. до біобібліогр. слов. // Записки НТШ. Львів, 1996. Т. 232.
9. Обух Л. Український музичний інститут Америки: збереження традицій вітчизняної музичної освіти та перспективи розвитку. *Наукові записки Тернопільського Національного педагогічного інституту ім. В. Гнатюка та Київської національної музичної академії ім. П.Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. № 3. 2012. С. 108–114.
10. Пропам'ятна Книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди десятиліття його існування / видавничий референт УМІ Ігор Соневицький. New-York D.N. : East Side Press, 1963. 77 с.
11. Романишин Е. З'їзд учителів Українського Музичного Інституту / *Micm online: тижневик для українців всього світу*. URL: <http://meest-online.com/diaspora/usa-diaspora/zjizd-uchyteliv-muzychnoho-instytutu/>
12. Рудницький А. Про музику і музик Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1980. 336 с.
13. Рудницький А. Українська музика : історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
14. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Пустомити, 1994. 40 с.
15. Савицький Р.-мол. Традиції СУПРОМу в Північній Америці // СУПРОМ у Львові: матеріали і документи; ред.-упор. В. Сивоhip, Р. Стельмашук. Львів, 1997. С. 50 – 60.
16. Шкільний правильник Українського Музичного Інституту Америки, ІНК (затверджений Загальним З'їздом учителів УМІ 25 червні 1967 р.). Нью-Йорк. Рукопис. 1 с.
17. Sonevys'kyi I., Palidvor-Sonevys'ka N. Dictionary of Ukrainian composers. L'viv. 1997. 336 pp.

Iryna Novosiadla (Ukraine)

**THE UKRAINIAN MUSIC INSTITUTE OF AMERICA:
FROM PAST TRADITIONS TO PRESENT CHALLENGES**

The goal of this article is to highlight the activity of the Ukrainian Music Institute of America as the educational centre in the Ukrainian emigrants' music and cultural life. We are considering the peculiarities of the music teaching process in different periods – from the foundation of this Institute in 1950s of the 20th century till today. Also, we represent pedagogical and composer activity of the Ukrainian musicians who played a significant role in music education both children and young people. In addition, the modern musical learning specifics such as the structure, pedagogical staff, curriculums, the students' repertoire, especially, the volume of works by Ukrainian composers, and concert events are analyzed. Special attention is paid to the activity of the Whippany NJ – Stamford Co and Detroit MI branches.

Key words: *the Ukrainian Music Institute of America, music education, Institute branches, pedagogical staff, composer activity, curriculums, the repertoire by Ukrainian composers, concert events.*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

Болюк Олег – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України (м. Львів, Україна)

Гранецька Лілія – кандидат педагогічних наук, доцент Бельцького державного університету імені Алеко Руссо (м. Бельци, Молдова)

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

Зваричук Жанна – кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Карась Ганна – доктор мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, професор ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Крішціуц Віоріка – кандидат педагогічних наук, заступник декана факультету освіти, психології та мистецтва Бельцького державного університету імені Алеко Руссо (м. Бельци, Молдова)

Кукуруза Надія – кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Курбанова Лідія – кандидат мистецтвознавства, концертмейстер ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, Україна)

Морарі Марина – доктор педагогічних наук, професор Бельцького державного університету імені Алеко Руссо (м. Бельци, Молдова)

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

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

Тома Ніна – аспірантка Державного педагогічного університету ім. Іона Крянге (Кишинів, Республіка Молдова)

INFORMATION IS ABOUT AUTHORS

Nadiya Babij – PhD in Arts, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Bolyuk Oleh – PhD in Arts, Researcher at Folk Art, Department of Ethnology Institute of NAS of Ukraine (Lviv, Ukraine)

Granetskaya Liliya – PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor of Alecu Russo State University (Bălți, Moldova)

Dundiak Iryna – PhD in Arts, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Zvarychuk Zhanna – PhD in Arts, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Karas Hanna – Doctor of Arts, professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Crisciuc Viorica – PhD in Pedagogical Sciences, Associate professor of Alecu Russo State University (Bălți, Moldova)

Kukuruza Nadiya – PhD in Arts, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Kurbanova Lidia – PhD in Arts, concertmaster, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Morari Marina – Doctor of Pedagogical Sciences, Associate professor of Alecu Russo State University (Bălți, Moldova)

Novosiadla Iryna – PhD in Arts, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Paliichuk Iryna – PhD in Arts, Associate professor, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University» (Ivano-Frankivsk, Ukraine)

Toma Nina – Ph.D student, Ion Creangă Pedagogical State University (Chișinău, Moldova)

ЗМІСТ

МИСТЕЦТВО

<i>Карась Г.</i> ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ГЕТЬМАНА ІВАНА МАЗЕПИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....	5
<i>Болюк О.</i> ТВОРИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У ПРАЗІ: ЗВ'ЯЗОК ТРЬОХ СТОЛІТЬ.....	21
<i>Дундяк І.</i> СТИЛІСТИЧНИЙ АНАЛІЗ СТИНОПИСІВ МИРОНА ЛЕВИЦЬКОГО В УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКВАХ АВСТРАЛІЇ.....	26
<i>Бабій Н.</i> АРХІТЕКТУРА І МУЗИКА У ЖИТТІ ТА ПЕДАГОГІЧНІЙ ПРАЦІ РАДОСЛАВА ЖУКА.....	32
<i>Палійчук І.</i> ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ МІНІАТЮР ДЛЯ КЛАРНЕТА І ФОРТЕПІАНО «СКУЛЬПТУРНІ ПТАХИ» В. БАЛЕЯ.....	37
<i>Гранецька Л.</i> ЦІННІСТЬ ВИКОНАВСЬКОГО ДОСВІДУ В ФОРМУВАННІ ПІАНІСТА ШЛЯХОМ КОНЦЕРТНОЇ Й КОНКУРСНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.....	42

КУЛЬТУРА

<i>Морарі М.</i> ДІЯЛЬНІ ЗАХОДИ В ПРОМОЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА.....	45
<i>Зваричук Ж.</i> ЕВОЛЮЦІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ В ДУХОВНІЙ ТВОРЧОСТІ МИРОНА ФЕДОРІВА.....	50
<i>Кукуруза Н.</i> ВОЛОДИМИР ШАШАРОВСЬКИЙ ЯК МАЙСТЕР ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ У СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.....	56
<i>Курбанова Л.</i> ЗНАЧЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПАВЛА МАЦЕНКА ДЛЯ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ПІДНЕСЕННЯ РІВНЯ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО ЖИТТЯ КАНАДИ (СЕРЕДИНА ХХ СТ.).....	60

ОСВІТА

<i>Тома Н.</i> ГОЛІСТИЧНИЙ ХАРАКТЕР ТРАДИЦІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ОСВІТІ.....	66
<i>Крішціук В.</i> ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ, СПЕЦИФІЧНИХ І МІЖКУЛЬТУРНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ В СФЕРІ ОСВІТИ.....	70
<i>Новосядла І.</i> УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТИТУТ АМЕРИКИ: ВІД ТРАДИЦІЙ МИНУЛОГО ДО ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ.....	74

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	80
-----------------------------------	-----------

ЗМІСТ.....	82
-------------------	-----------

CONTENT

ART

Karas H. ARTISTIC IMAGE OF HETMAN IVAN MASEPPA IN THE ART OF THE UKRAINIAN DIASPORA.....	5
Bolyuk O. PIECES OF UKRAINIAN FOLK ART IN PRAGUE: THE THREE-CENTURY SPAN.....	21
Dundiak I. THE STYLISTIC ANALYSIS OF MYRON LEVYTSKY'S MURALS IN UKRAINIAN CHURCHES IN AUSTRALIA	26
Babij N. ARCHITECTURE AND MUSIC IN THE LIFE AND PEDAGOGICAL WORK BY RADOSLAV ZUK.....	32
Paliichuk I. THE GENRE-STYLISH FEATURES OF THE CYCLE OF MINIATURE FOR CLARINET AND FORTEPIAN «SCULPTURAL BIRDS» BY V. BALEY.....	37
Granetskaya L. VALUE OF PREFORMING EXPERIENCE IN PIANIST FORMATION BY MEANS OF CONCERT AND CONTEST ACTIVITIES.....	42

CULTURE

Morari M. ADVOCACY ACTIONS IN THE PROMOTION OF TRADITIONAL CULTURE AND ART.....	45
Zvarychuk Z. THE EVOLUTION OF THE COMPOSER STYLE OF MYRON FEDORIV IN HIS SPIRITUAL CREATIVE ACTIVITY	50
Kukuruza N. VOLODYMYR SHASHAROVSKYI AS A MASTER OF THEATRICAL SPECTACLES IN THE ENVIRONMENT OF THE UKRAINIAN DIASPORA IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY	56
Kurbanova L. THE VALUE OF PAVLO MATSENCO'S CONDUCTOR ACTIVITIES TO ORGANIZE AND LIFE THE LEVEL OF CULTURAL AND EDUCATIONAL LIFE OF CANADA (MIDDLE. XX CENTURY).....	60

EDUCATION

Toma N. HOLISTIC CHARACTER OF TRADITIONAL ART IN EDUCATION.....	66
Crisciuc V. TRAINING OF PROFESSIONAL, SPECIFIC AND INTERCULTURAL SKILLS IN THE FIELD OF EDUCATION SCIENCES	70
Novosiadla I. THE UKRAINIAN MUSIC INSTITUTE OF AMERICA: FROM PAST TRADITIONS TO PRESENT CHALLENGES.....	74

INFORMATION IS ABOUT AUTHORS	80
---	-----------

CONTENT.....	82
---------------------	-----------

..

Наукове видання

МИСТЕЦТВО. КУЛЬТУРА. ОСВІТА

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

Випуск 1

ISBN 978-617-7496-78-5

ART. CULTURE. EDUCATION

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

Edition 1

ISBN 978-617-7496-78-5

Статті публікуються в авторській редакції

Підготовка до друку – *Віолетта ДУТЧАК*

Дизайн обкладинки – *Ірина ДУНДЯК*

Підп. до друку 20.12. 2019 р. Формат 45х64/8. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк. арк. 10,5

Виготовлювач – друкарня «Фоліант»

м. Івано-Франківськ,

Вул. Старозамкова, 2, тел./факс

(0342) 50-21-65; (багатоканальний)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ №24