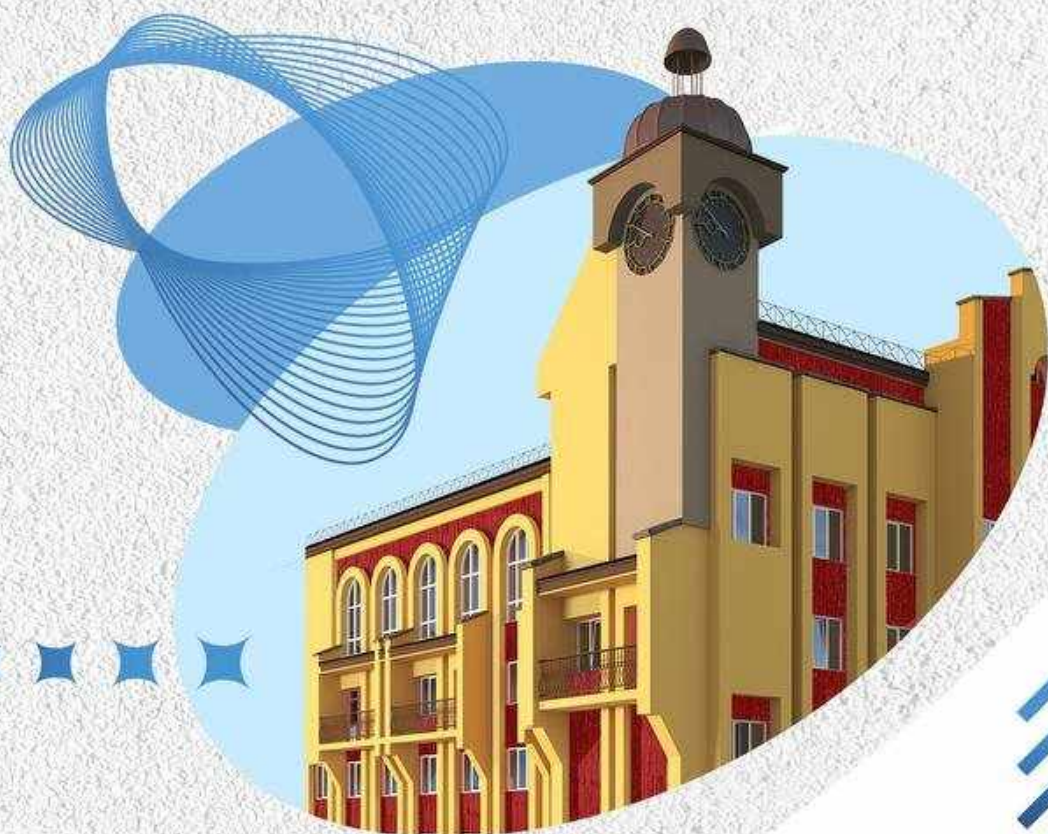




«Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри»

збірник наукових праць



Івано-Франківськ
2024

УДК 7 : 008 : 37

Т 28

ISBN 978-617-95454-1-2

*Друкується за ухвалою вченої ради Навчально-наукового Інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника»
(протокол № 1 від 18 вересня 2024 р.)*

Головний редактор

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

Редакційна колегія:

Дундяк Ірина – доктор мистецтвознавства, професор (Івано-Франківськ, Україна);

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

Косічова Рената – доктор філософії, доцент (Пряшів, Республіка Словаччина);

Кукуруза Надія – кандидат мистецтвознавства, доцент (Івано-Франківськ, Україна);

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

Ніколаєвська Юлія – доктор мистецтвознавства, професор (Харків, Україна);

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

Федорак Володимир – кандидат історичних наук, доцент (Івано-Франківськ, Україна)

Фабрика-Процька Ольга – доктор мистецтвознавства, професор (Івано-Франківськ, Україна, Пряшів, Республіка Словаччина).

Рецензенти:

Мазепа Тереса – доктор мистецтвознавства, доцент (Львів, Україна), Жешув (Республіка Польща);

Чуйко Олег – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну та теорії мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника»

Т 28

Творчий універсалізм у культурі, мистецтві, освіті: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри: збірник наукових праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції 24–25 травня 2024 р.): електронне видання. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ: «Ксерограф», 2024. 195 с.

До збірника увійшли праці науковців України та зарубіжжя стосовно розвитку української і зарубіжної культури та мистецтва, питань виконавства і педагогіки. Видання адресоване фахівцям сфери культури, мистецтва, мистецької педагогіки – науковцям, викладачам, студентам.

Матеріали публікуються в авторській редакції.
Редакційна колегія не завжди поділяє позицію авторів.

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,

Навчально-науковий Інститут мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника»

ISBN 978-617-95454-1-2

© Навчально-науковий Інститут мистецтв,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2024.

© Видавництво «Ксерограф», 2024.

РОЗДІЛ I. КУЛЬТУРНІ ДИСКУРСИ У ГЛОБАЛЬНОМУ, НАЦІОНАЛЬНОМУ РЕГІОНАЛЬНОМУ ВИМІРАХ

КИЯНОВСЬКА Любов

доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри історії музики, заслужений діяч мистецтв України,
Львівська національна музична академія ім.М.Лисенка (Львів, Україна)

ПСИХОТИП УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКАНТА ЯК ФЕНОМЕН ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Пропонуючи власну концепцію особливостей психотипу представників українського музичного мистецтва у ширшому європейському контексті, авторка виходить із основної засади, що кожна нація у своєму художньому світогляді, в тому числі й у музичних формах, відображає деякі неповторні риси етнічної ментальності. Насамперед виокремлюються основні категорії, на які необхідно спиратись у формулюванні особливостей музичного мислення, що їх відносимо до національного феномену в множинності європейських музичних культур. Такими категоріями є насамперед «етнічна ментальність», «національний характер», а також «архетипи», виражені у кодах і символах фольклорної і професійної музичної традиції українців.

Пояснення щодо інтерпретації в даному конкретному випадку потребує і категорія «психотипу», адже загалом визначення психотипу передбачає ширший спектр інтелектуальних, емоційних, комунікативних властивостей людини. В поданому тексті психотип трактується вужче, фокусуючись на комплексі креативних рис музиканта, обумовлених етнічно-ментальними передумовами.

Якщо прийняти за основу твердження, що «етнічна ментальність – форма духовно-культурного самовияву представників етнічних спільнот, яка засвідчує наявність у них етнодиференціюючих ознак» [2, с. 205], то логічно припустити, що вираз етнічної ментальності в музиці - одній з найпотужніших духовно-культурних традиційних сфер українців, теж повинен містити відповідний комплекс етнодиференціюючих ознак.

З поняттям етнічної ментальності тісно пов'язана категорія національного характеру. Дмитро Чижевський пропонує три шляхи його пізнання, кожен з яких вельми природно керує до вивчення специфіки національної музики, притому як у її фольклорних, так і професійних формах, у вивченні індивідуальних стилів провідних композиторів минулого і сучасності: «формування національного характеру можна пізнавати трьома шляхами: перший – дослідженням народної творчості; другий – вивченням найбільш «блискучих», яскравих, виразних історичних епох, які даний народ пережив; третій – аналізом психіки найбільш значних, «великих», видатних представників даного народу» [6, с. 15–16]. І хоча Чижевський вважає найбільш перспективним перший шлях – пізнання духовного коду нації через фольклор, однак, як видається, два інших зазначених ним шляхи, ніяк не поступаються за результативністю і вагомістю у встановленні констант національного духу.

Сучасна психологиня Лідія Орбан-Лембрик відзначає у національному характері кілька взаємопов'язаних характеристик: онтологічної («специфічне поєднання типових рис у конкретних історичних та соціально-економічних умовах буття нації»), гносеологічної («уявлення народу про самого себе»), архетипово-символічної («сукупність найбільш стійких, основних для певної національної спільноти особливостей сприйняття навколишнього світу і форм реакцій на цей світ») [4, с. 42]. Власне остання з них, умовно окреслена як архетипово-символічна, інспірує до застосування методу *pars pro toto*, тобто частини замість цілого: виявлення даних особливостей у національному музичному образі світу.

Зазначені особливості етнічної ментальності слід доповнити ще акцентуацією музикальності як однієї з сутнісних ментальних рис українства, а також співністю, природною мелодійністю і фонетичною зручністю мови, багатством асонансів і алітерацій тощо.

Тому для психотипу українського музиканта, передусім композитора, притаманні деякі специфічні характеристики, обумовлені усіма вищезазначеними чинниками. В музикознавчих дослідженнях, надто ж в останні роки, спостерігається підвищена увага до цієї проблематики, в її руслі виникли і наведені нижче міркування.

«Наріжним каменем» не лише психотипу українського музиканта, але й, на глибоке переконання авторки, національного характеру *in genere*, є кордоцентризм, філософія серця у тому тлумаченні, яке найповніше висловив Григорій Сковорода: «...чадами Божими творить нас тільки чисте серце, що возлетіло вище усього тлінного... се чисте серце, що злітає над усім поганим, то єсть голуб чистий, Дух святий, дух знання, дух благочестя, дух премудрості, дух ради, дух слави нетлінної, дух і камінь віри» [5, с. 37]. В українській музиці кордоцентрична домінанта проявляється у найрізноманітніших іпостасях, як у фольклорі, так і в професійній музиці. За визначенням Н. Завісько, «український музичний кордоцентризм – це вираження основних засад філософії серця специфічними засобами композиторського письма, що включає певні естетико-стильові пріоритети, окреслений вибір жанрових та драматургічних моделей, ієрархію складових музично-виразової системи» [1, с. 78]. До цього можна додати, що аналогічні характеристики музичного кордоцентризму торкаються як професійної, так і народної музики у надзвичайному багатстві її образно-змістовних сфер, жанрів, способів виразу тощо.

Приймаючи кордоцентричну основу національного характеру, філософського світобачення і, відповідно, його музичного вираження, варто звернути увагу на два взаємодоповнюючі причинно-наслідкові явища.

Перше: які історичні передумови сприяли утворенню і згодом закріпленню такого специфічного сприйняття навколишнього світу, в якому «в житті людини, в її світогляді, основну роль мотиваційну і рушійну відіграють не розумово-раціональні сили людини, а скоріш сили її емоційного почуття, або, образно кажучи, сили людського серця» [7, с. 402]?

Друге: які особливі естетико-стильові пріоритети і способи виразу, чинні для української музики, що дозволяє говорити про феномен національного психотипу композиторів, впливають з домінанти кордоцентризму?

У пошуках передумов формування кордоцентричного світовідчуття українців, що мали безпосередній вплив на розвиток національної музики, на нашу думку, слід наголосити дві особливості питомого українського ментального коду, що відрізняють її від інших європейських культур.

Перша особливість: Давня міфологія українців була значно більше природоцентричною на відміну від більш антропоцентричної міфології греків і римлян, на яких базувались міфопоетичні уявлення більшості європейських народів. Античні боги, окрім того, що панували над стихіями, наділялись суто людськими рисами, їм не чужі були людські слабкості і вчинки. Натомість українські міфи набагато більше концентруються на природніх явищах, їх боги існують в іншому, більш досконалому вимірі і значно менше перетинаються з людськими екзистенційними проблемами. Їх ірраціональність, непізнаваність інспірують більше до емоційного співпереживання сили і краси природи, що теж закладається в основу кордоцентричного світовідчуття.

Цікаве спостереження над українською міфологією залишив І. Нечуй-Левицький: «Форми українських міфів мають одну характерну прикмету: вони дуже близькі до природніх форм. Ми не бачимо в народній фантазії охоти до негарних, неестетичних велетенських міфічних образів, до тих величезних, страшних, головатих та ротатих богатирів зі страшними антинатуральними інстинктами, які любить німецька і

великоруська міфологія» [3, с. 5]. Ця зачудованість, замилуваність досконалістю світу природи дуже яскраво відбилась в архаїчних синкретичних обрядах, і, відповідно, у пісенному фольклорі, звідки потужно і вельми оригінально поширилась у професійній композиторській творчості.

Друга особливість: Україна – єдина християнська держава в Європі, яка не зазнала масового знищення єретиків (чи судом інквізиції, чи т. зв. єпископськими судами) і дуже рідко переслідувала «відьом». Тобто християнство і його духовно-культурна місія в Україні загалом не мали карального спрямування, на відміну від більшості інших європейських країн. Це, в свою чергу, уможливило набагато глибше проникнення рудиментів язичницької культури в християнську обрядовість, а передусім відобразилось у музичній складовій. З іншого боку, «позаінквізиційна» християнська свідомість українців теж сприяла більш особистісно-сердечному, просвітленому діалогу людини з Богом, а відтак обумовила особливий гармонійно задушевний тон національної церковної музики

Третя особливість: Гармонійна єдність з природою, що відобразилась в національних міфах, обрядах і архетипах, з одного боку, а з іншого боку – дисгармонійність історичного буття, що полягала у постійному протистоянні із загарбниками, починаючи із захоплення Києва монголо-татарами впродовж століть розділення між різними імперіями і постійними зазіханнями на національну ідентичність сформували внутрішньо суперечливий, плинний світогляд українців, в якому «філософія серця» дозволяє знайти точку опори. Він не піддається чіткому раціональному упорядкуванню внаслідок притаманним йому елементам спонтанності, підвищеній експресії «духовно-культурного самовияву», що особливо яскраво помітно в аналізі психологічних аспектів культури, передусім у літературі і музиці.

Якщо розглянути всі зазначені передумови, проектуючи їх на творчість українських композиторів різних епох і індивідуальностей, то виявиться, що вони справді становлять певний наскрізний стрижень або «скелет», який своєрідно інтерпретується практично кожним з митців. Глибинне «зрощення» фольклору і професійної музики, в тому числі й сакральних жанрів, переважаюча лірична експресія духовних творів, схильність до рефлексивності, інкорпорується у їх психотип у різних індивідуальних комбінаціях, відповідно до часу і обставин, що супроводжують їх життєтворчість.

Список використаної літератури

1. Завісько Н. З. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 212 с.
2. Ментальність етнічна. *Євтух В. Б. Етнічність: енциклопедичний довідник* / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Центр етноглобалістики. Київ: Фенікс, 2012. С. 205.
3. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. Київ, Оберіг, 1992, с. 5 (88 с.)
4. Орбан-Лембрик Л. Е. Психологія етнічних спільностей і груп. «Соціальна психологія», 2006, № 4. С.38–57
5. Хоткевич Г. Григорій Савич Сковорода: (український філософ). Короткий його життєпис і вибрані місця з творів та листів. З нагоди 125-літньої річниці з дня смерті. Харків: Гуманітарно-літературна асоціація Г. Сковороди, 1997. 128 с.
6. Чижевський Д. Нариси історії філософії на Україні. Нью-Йорк, 1999. 230 с.
7. Ярмусь С. Кордоцентризм – підстава української духовності й філософії. *Збірник праць ювілейного конгресу у 1000-ліття хрещення Русь-України*. Мюнхен : УВУ, 1988-1989. С. 402-415.

БЕРЕГОВА Олена
доктор мистецтвознавства, професор,
заступник директора з наукової роботи
Інституту культурології Національної академії мистецтв України
(Київ, Україна)

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКА МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ В УМОВАХ ЕКСТРЕМАЛЬНОЇ ЕМІГРАЦІЇ 2022–2023 РОКІВ

Вже понад два роки Польща демонструє підтримку народу України в його боротьбі за відстоювання територіальної цілісності держави, європейського вектору розвитку і загальнолюдські цінності. Від початку повномасштабного російського вторгнення в Україну Польща прийняла велику кількість українських біженців. Особливо цінною є підтримка Польщі на культурному фронті, адже численні культурно-мистецькі і наукові акції, які відбуваються у Польщі, допомагають привертати увагу європейської і світової спільноти до України, яка веде цивілізаційну битву не лише за своє виживання, а й за збереження миру і стабільності в усій Європі.

Численні музичні заходи на підтримку України упродовж 2022–2023 років відбулися в Польщі. У Варшаві на початку вересня 2022 року з ініціативи польського диригента і музично-громадського діяча українського походження Романа Реваковича пройшов Восьмий Фестиваль української музики, в якому прозвучали як відомі, так і нові твори, авторами яких є Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Олександр Щетинський, Олег Безбородько, Богдана Фроляк.

Велика презентація сучасної української музики відбулася в межах знаменитого міжнародного фестивалю «Варшавська осінь» –2022. Виконувалися авангардні твори молодих українських композиторів Богдана Сегіна, Анни Корсун, Алли Загайкевич. Богдана Фроляк написала музику до театральної вистави «Війна, що змінила рондо», яка була поставлена у варшавському дитячому театрі «Гулівер». Спектакль в алегоричній казковій формі розповів польським дітям про події війни в Україні, а лірична музика у виконанні струнно-смічкового тріо разом із хореографією, сценографією і акторською грою створили дивовижний світ, у якому добро перемагає зло, а світло – темряву.

Розширення українсько-польської культурної комунікації спостерігалось і в музикознавчій царині. 25 травня 2023 року у Варшаві, в Інституті мистецтв Польської академії наук, на знак солідарності з Україною та підтримки українських вчених відбувся Польсько-український музикознавчий симпозіум «Українська музикознавча міграція в культурному універсумі Польщі». До участі в цьому заході було запрошено українських музикознавців, котрі, рятуючись від війни, знайшли притулок у Польщі, де змогли продовжити свою дослідницьку і науково-педагогічну діяльність. З польської сторони учасниками стали провідні музикознавці з Варшавського університету та Університету музики імені Фридерика Шопена.

Ідея проведення симпозіуму належала доктору мистецтвознавства, професору Олені Береговій, котра ініціювала його на завершення свого річного дослідницького гранту від Національного центру науки Польщі та на виконання Угоди про співпрацю між Інститутом мистецтв Польської академії наук та Інститутом культурології Національної академії мистецтв України, яку було підписано у квітні 2022 року.

Виступи українських і польських науковців розкрили широкий спектр сучасних музикознавчих досліджень. Варто відзначити, що всі українські музикознавці виголосили свої доповіді польською мовою, яку на рівні, достатньому для наукового спілкування, опанували за час свого вимушеного перебування в Польщі.

Перша сесія симпозіуму була тематично пов'язана з витоками музичного мистецтва, проблематикою етномузикологічних, джерелознавчих досліджень, аспектами історичного музикознавства. Доктор мистецтвознавства, професор кафедри

історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України, завідувачка Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології Ірина Клименко запропонувала вектор компаративної етномузикології і спробувала поміркувати над напрямками ревіталізації традиційної музики в Україні і Польщі. На власному прикладі доповідачка продемонструвала, як зросла її дослідницька, публікаційна і виконавська активність за останній рік і суттєво розширилися контакти з польськими колегами. Свій виступ пані Клименко проілюструвала власним виконанням українських народних пісень – календарно-обрядових і весільних.

Великий інтерес присутніх викликав виступ визначного польського етномузиколога, доктора габлітованого, професора, очільника кафедри етномузикології Інституту музикології Варшавського університету Пьотра Даліга. У своїй доповіді на симпозіумі Пьотр Даліг заглибився у процеси формування спільного українсько-польського знання про етнічні музичні культури. Особливе місце в його виступі було відведено контент-аналізу праць видатних українських етномузикологів минулого – Климента Квітки, Філарета Колесси, Станіслава Людкевича, які заклали підвалини європейського фольклористичного напрямку в музикознавстві, а також апеляція до доробків сучасних дослідників фольклору Євгена Єфремова, Ірини Клименко, Ірини Довгалюк, Богдана Луканюка та інших.

Джерелознавчий напрям представила на симпозіумі докторка наук гуманістичних Оксана Шкурган, котра поділилася результатами опрацювання нововіднайдених джерел та архівних документів щодо музичної діяльності отців бенонітів у Варшаві наприкінці XVIII – початку XIX століть.

Становлення історії української музики як академічної дисципліни та перші підручники з історії української музики постали в центрі уваги кандидатки мистецтвознавства, професорки кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України Лариси Гнатюк. Дослідниця зробила аналітичний огляд таких фундаментальних праць, як «Історія української музики» (1922) Миколи Грінченка, «Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування» (1918) і навчальні програми Пилипа Козицького, «Тематичний план» курсу (1938) і «Нарис з історії української музики» (1941) Андрія Ольховського.

Другу сесію симпозіуму було присвячено персонологічному виміру музикознавчих досліджень. Доктор габлітований, професор Університету музики імені Фридерика Шопена Катажина Шиманська-Стулка розповіла про творчі зв'язки і джерела натхнення видатного польського композитора Кароля Шимановського в часи його перебування в Києві в 1914–1918 роках.

Доповідь доктора мистецтвознавства, професора Олени Берегової розширила уявлення про роль особистості в історії й, зокрема, в польсько-українських музичних реляціях 60-х років XX століття на основі знахідок в архіві Спілки польських композиторів. Архівні документи, знайдені О. Береговою, підтвердили наявність експансії російської культури в радянський період, політику замовчування та ігнорування здобутків української та інших національних культур.

У програмі симпозіуму знайшлося місце і для новітньої української композиторської творчості. Кандидатка мистецтвознавства Божена Шабетнік запропонувала присутнім зануритися в музичний світ композиторки Ганни Гаврилець, котра у розквіті таланту передчасно пішла з життя в перші дні війни. Кандидатка мистецтвознавства Анастасія Молибога розповіла про творчість композитора Богдана Кривопуста в контексті українсько-польського діалогу культур.

Ніби підсумком симпозіуму і одночасно преамбулою до творчої частини заходу став виступ доктора культурології, професора, директора Київського державного музичного ліцею імені Миколи Лисенка Сергія Волкова, котрий проаналізував новітні виклики XXI століття та міграційний досвід учасників освітнього процесу в музичному мистецтві. На думку вченого, взаємодія різних культур і культурні обміни активізуються під час

цивілізаційних викликів і збройних конфліктів, коли великі групи людей, рятуючись від небезпеки, мігрують з місць своєї постійної дислокації і змінюють культурну мапу планети. Доповідач відзначив особливу роль творчої молоді у цих процесах і навів у якості прикладу перебування в Польщі під час російсько-української війни учнів Київського державного музичного ліцею імені Миколи Лисенка: понад 30 музично обдарованих учнів ліцею отримали можливість продовжити навчання в мистецьких школах Варшави, Катовіце, Кракова, Кошице, Лодзя, Познані, Щецина, Ярослава та інших польських міст, але не полишали занять у рідній київській десятирічці, які відвідували дистанційно.

По завершенні наукової частини симпозіуму відбувся концерт-презентація учнів Київського державного музичного ліцею імені Миколи Лисенка з творів західноєвропейських, українських і польських композиторів.

Екстремальна українська еміграція 2022–2023-го років у Польщі підтвердила високу резиліентність діячів української культури і мистецтва, їхній потужний особистісний розвиток, здатність до швидкої інтеграції в іншомовне та інокультурне середовище та встановлення і розширення професійних контактів. Численні творчі і наукові заходи в різних містах Польщі вже вкотре довели конкурентоспроможність українських митців у європейському культурному середовищі, задекларували включеність України в європейські та світові культурні процеси і стали вагомою частиною культурної дипломатії, яка в умовах війни допомагає привертати увагу до нашої країни та спрямовувати зусилля світової спільноти на боротьбу з російським агресором.

ГРАБ Уляна

доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка
(Львів, Україна)

ПОСТАТЬ М. АНТОНОВИЧА В ДИСКУРСІ ІДЕНТИЧНОСТІ

Постать українського музиколога і диригента Мирослава Антоновича, який зберіг українську тему в науковому дискурсі і українську музику у звуковому полі в європейському культурно-мистецькому просторі повоєнних десятиліть пропонується розглянути крізь призму ідентичності, багаторівневий феномен, у фокусі якого сьогодні «розглядаються, оцінюються, вивчаються події і риси сучасного життя соціуму та окремого індивіда» [1, с. 6].

Дискурс ідентичності починає активно розвиватися і артикулюватися у науковому просторі другої половини 60-х років ХХ ст. і демонструє неоднозначність та плюралізм методологічних підходів. «Розбіжності і навіть протиріччя спостерігаються у розумінні природи феномена ідентичності, його функції та структури. З іншого боку, він сприймається як самозрозуміле явище, яке не потребує додаткового визначення та уточнення, що теж не додає йому визначеності» [2, с. 43], як зазначає філософ Ірина Лебединська у своєму дослідженні «Ідентичність і культура». Его-ідентичність або індивідуальна ідентичність, національна ідентичність, релігійна ідентичність, соціальна та культурна ідентичність та інші – всі ці ідентичності конструюються в процесі проживання людиною власної життєвої дороги.

Формування ідентичності (за визначенням американського психолога Е. Еріксона «его-ідентичність») стає засадничим для становлення особистості на початку життєвого шляху, тому важливо усвідомити, яким був вплив сім'ї, навчальних закладів, у яких Антонович здобував свою початкову і професійну освіту і сформувалися важливі прикмети його «его-ідентичності»: відкритість до Іншого, здатність перебувати зі світом

у злагоді, свобода самовираження і повага до нового. Для Мирослава Антоновича вони стають головним каталізатором особистісного зростання і згодом сформуєть його «європейську ідентичність».

Зустріч і спілкування з такими визначними постатями, як Андрей Шептицький, Йосип Сліпий вплинуло на формування національно-релігійних засад його особистості, спів у хорі під керуванням знаменитого диригента Дмитра Котка став визначальним для усвідомлення національного звукового ідеалу та створення власного диригентського стилю, навчання в Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Одарки Бандрівської заклало основи індивідуального вокального виконавства, пізніше так результативно застосованих у праці з хористами *Візантійського хору*. А музикологічна освіта, отримана на кафедрі музикології під керівництвом Адольфа Хибінського, а пізніше, у Голландії - професора Альберта Смайерса дала потужний імпульс для професійного зростання і можливості реалізувати себе на високому науковому рівні як у ділянці давньої української музики, так і у вивченні музичної культури європейського ренесансу, набуті професійної ідентичності. «Львівська» різнонаціональна своєрідність культурного простору, у якому перебував Антонович в роки свого професійного становлення, стала дуже важливим чинником у формуванні його національної ідентичності і згодом, у роки еміграції, «європейськості» як особливої світоглядної ознаки.

За Лебединською [2], щоб подолати культурний вакуум, який відчужує людину від власної культурної ідентичності, необхідно будувати конструктивні стосунки з іншим культурним досвідом. Наукова та диригентська праця М. Антоновича розвинулася в еміграції і виразно засвідчує його входження у культурний простір країни-реципієнта, в який він успішно імплементує музичну культуру власного народу. В цьому контексті можемо стверджувати європейську ідентичність Мирослава Антоновича як усвідомленого і прийнятого міжкультурного співіснування при умові збереження власної самобутності.

Список використаної літератури

1. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: Монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
2. Лебединська І. Ідентичність і культура. Досвід психологічної інтерпретації. Київ: Золоті ворота, 2012. 278 с.

КАРАСЬ Ганна

доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

УДК 78.07 (314.743); 373.67

СИСТЕМА МУЗИЧНОГО ДІАСПОРОЗНАВСТВА У ПРИКАРПАТСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА: ПОСТАТІ, ЗДОБУТКИ, ШКОЛИ, ПЕРСПЕКТИВИ

У статті узагальнено досвід формування системи музичного діаспорознавства у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника, яка полягає у створенні наукових шкіл, різних форм вивчення, представлення та пропагування музичної культури української діаспори (розробка навчальних курсів і програм, підготовка і захист магістерських робіт, кандидатських дисертацій, реалізація фундаментальних наукових

досліджень, висока публікаційна діяльність, участь у багаточисельних міжнародних наукових конференціях в Україні, Польщі, Словаччині, Німеччині, Чехії, Хорватії, США, Канаді). Увагу привернено до постатей, які формували систему і індивідуальні наукові школи (Г. Карась, В. Дутчак, О. Фабрика-Процька), відзначено здобутки науковців, окреслено перспективи розвитку системи.

Ключові слова: система, музичне діаспорознавство, українська діаспора, університет, наукові школи

Hanna Karas

Doctor of Arts, Professor

Chair of Music Education and Conducting Methods at

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,

(Ivano-Frankivsk. Ukraine)

THE SYSTEM OF MUSIC DIASPORA STUDIES AT THE VASYL STEFANYK PRYKARPATTIA NATIONAL UNIVERSITY: FIGURES, ACHIEVEMENTS, SCHOOLS, PROSPECTS

The article summarizes the experience of forming the system of music diaspora studies at Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, which consists in the creation of scientific schools, various forms of study, presentation and promotion of the musical culture of the Ukrainian diaspora (development of training courses and programs, preparation and defense of master's theses, PhD theses, implementation of fundamental research, high publication activity, participation in numerous international scientific conferences in Ukraine, Poland, Slovakia, Germany, Czech Republic, Croatia, USA, Canada). The attention is drawn to the figures who formed the system and individual scientific schools (H. Karas, V. Dutchak, O. Fabryka-Protska), the achievements of scientists are noted, and prospects are outlined.

Keywords: system, musical diaspora studies, Ukrainian diaspora, university, scientific schools

Постановка проблеми. Музичне діаспорознавство належить до новітніх напрямів сучасного мистецтвознавства, яке активно утверджується науковцями Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника в останнє десятиліття.

Аналіз досліджень. Оскільки це новітній напрям сучасного мистецтвознавства, то осмислення його як системи ще не відбулося. Так як авторка статті є вихованкою мистецтвознавчої школи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, то одне з перших досліджень в цьому аспекті здійснено у нашій публікації [4]. Також нами здійснено аналіз музичного діаспорознавства в наукових здобутках викладачів кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка [3].

Мета статті – узагальнити досвід формування системи музичного діаспорознавства у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника.

Виклад основного матеріалу. Музичне діаспорознавство як новий напрям наукових досліджень у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника утверджується з початку 2000-х років з часу захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства та публікації відповідних монографій Ганни Карась [2] (27 березня 2014 року захист дисертації за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури на тему «Музична культура української західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ ст.» у спеціалізованій Вченій раді Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ) та Віолетти Дутчак [1] (2014 року захист дисертації «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному культурно-

мистецькому процесі ХХ – початку ХХІ століття» за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво у спеціалізованій вченій раді Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, м. Київ). Ольга Фабрика-Процька опублікувала монографію [6] і захистила дисертацію «Народна музична культура лемків і русинів карпатського регіону в контексті ідентифікаційних процесів ХХ – початку ХХІ століть» 11 травня 2021 року за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури у спеціалізованій вченій раді Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (науковий консультант – доктор мистецтвознавства, професор В. Дутчак). Це дало можливість започатковувати наукові школи. Так, кандидатські дисертації з проблем діаспорознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство) під науковим керівництвом доктора мистецтвознавства, професора Г. Карась захистили: Людмила Обух «Провідні тенденції української музичної освіти західної діаспори (початок ХХ–ХХІ ст.)» – 24 січня 2014 року у спеціалізованій Вченій раді у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка; Олег Чигер «Діяльнісна сутність вокального мистецтва української діаспори ХХ століття: історико-культурологічний контекст» – 29 травня 2017 року у спеціалізованій Вченій раді ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ); Лідія Курбанова «Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури ХХ століття» – 15 лютого 2019 року у спеціалізованій Вченій раді ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Під науковим керівництвом доктора мистецтвознавства, професора В. Дутчак захищена дисертація Наталії Федорняк «Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво (2020); на здобуття ступеня доктора філософії – Ольги Кубік на тему «Ансамблеве мистецтво бандуристів України та діаспори: історія, теорія, виконавська практика» 26 січня 2024 р. у разовій спеціалізованій вченій раді Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Ігор Дем'янець захистив кандидатську дисертацію «Мистецька діяльність Андрія Гнатишина в контексті музичної культури ХХ століття» у спеціалізованій вченій раді Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (2009) під керівництвом кандидата мистецтвознавства, доцента Наталії Толошняк. Тематика діаспорознавства широко представлена у бакалаврських та магістерських роботах в Навчально-науковому інституті мистецтв університету.

Так, під керівництвом професора Г. Карась захищено 18 магістерських робіт, тематика яких тісно пов'язана із музичною культурою української діаспори. Зокрема: Новицька О. С. «Тенденції розвитку хорового виконавства української західної діаспори другої половини ХХ ст.» (2005), Парандій С. М. «Постать Андрія Гнатишина в контексті української музичної культури» (2006), Семенишин У. М. «Жанрово-стилістичні особливості релігійних творів Олександра Кошиця» (2006), Бендус О. М. «Українська дитяча опера у творчості композиторів західної діаспори ХХ ст.: статика і динаміка жанру» (2007), Гродзінська О. І. «Традиції Львівської фортепіанної школи в контексті розвитку виконавства та освіти в українській західній діаспорі ХХ ст.» (2007), Гушпіт Т. В. «Мистецька діяльність Остапа Пицка в контексті музичної культури української західної культури» (2008). Робота визнана переможцем на Всеукраїнському конкурсі студентських робіт; Чабан І. Я. «Українська духовна музика у творчій спадщині Мирона Федоріва» (2008), Яцюк Г. В. «Дитяче хорове мистецтво української західної діаспори: історико-джерелознавчий та виконавський аспекти» (2009), Бурденкова Л. В. «Культурно-мистецька діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури» (2011), Чигер О. О. «Йосип Гошуляк: творчий портрет на тлі епохи» (2011), Хабаль В. М. «Універсум Дарії Гординської-Каранович через призму теорії пасіонарності» (2011), Тимків В. «Культурно-мистецька діяльність Осипа Залеського в аспекті

проблеми національного» (2012), Галько Л. В. «Духове мистецтво української західної діаспори: виконавський та композиторський аспекти» (2013), Стиславський Ю. І. «Культурно-мистецька діяльність Юрія Костюка в контексті націєтворчих процесів української музичної культури» (2013), Пришляк С. Є. «Використання хорової спадщини української діаспори в сучасному навчально-виховному процесі загально-освітньої школи України» (2015), Труш Т. В. «Актуалізація фортепіанної літератури української діаспори в навчально-виховному процесі учнів дитячих музичних шкіл України» (2015), Михайлюк А. В. «Соціокультурний та методичний аспекти вокальної педагогіки української діаспори ХХ ст.» (2019), Білінська О. В. «Жанрово-стильові особливості духовної хорової спадщини Михайла Гайворонського» (2019).

Під керівництвом професора В. Дутчак викладачами закладу зреалізовано два фундаментальні наукові дослідження: «Мистецтво української діаспори ХХ – початку ХХІ століття як функціональна система національної культури» (Державний реєстраційний № 0119U100722. Дата реєстрації 17.02.2019. Термін реалізації 01.01.2019 – 31.12.2021) і «Творчий універсалізм митців української діаспори ХХ – початку ХХІ століття: ідентифікаційний, комунікаційний, синергетичний виміри» (Державний реєстраційний № 0122U000893. Термін: з 1.01.2023 до 31.12.2024 р.), що виконуються за рахунок видатків загального фонду державного бюджету. Їх метою є комплексне дослідження системи стильової, образно-тематичної та інтерпретаційної взаємодії та взаємовпливу складових мистецької сфери функціонування української діаспори упродовж ХХ і до початку ХХІ ст. В рамках досліджень надруковано монографії, зокрема Г. Карась [4], багаточисельні розділи в колективних монографіях, статті. У співпраці із Українським Вільним Університетом (Мюнхен, Німеччина) професорами університету впродовж 2023–2024 років здійснюється науковий проєкт оцифрування звукозаписів української музики діаспори з архіву УВУ. Професор Г. Карась у листопаді–грудні 2023 року в рамках академічної мобільності досліджувала фонди Українського національного музею в Чикаго (США). Науковці закладу ведуть активну публікаційну діяльність (друк монографій, розділів в колективних монографіях, статей у фахових наукових виданнях України, журналах Scopus, Web of Science), беруть участь в міжнародних наукових конференціях не тільки в Україні, а й Польщі, Словаччині, Німеччині, Чехії, Хорватії, США, Канаді. У роботі зі студентами-вокалістами до майстер-класів запрошуються відомі співаки з діаспори Павло Гунька (Велика Британія), Ірина Житинська та Станіслав Куфлюк (Польща). У співпраці з навчальними закладами Польщі і Словаччини відбулося сім конкурсів молодих вокалістів імені Іри Маланюк. Вивчення проблематики музичної культури діаспори здійснюється в навчальних курсах професорів Г. Карась та В. Дутчак.

Висновки. Отож, у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника впродовж останнього десятиліття склалася система музичного діаспорознавства, яка полягає у створенні наукових шкіл, різних форм вивчення, представлення та пропагування музичної культури української діаспори. Перспектива розвитку системи полягає у тематичному розширенні дослідницьких тематик, приверненні більшого кола науковців до цього наукового напрямку.

Список джерел та літератури

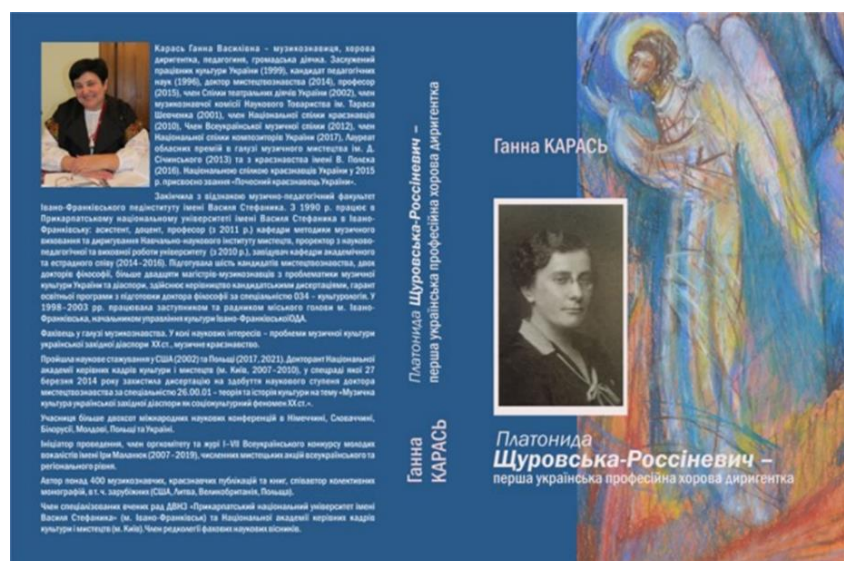
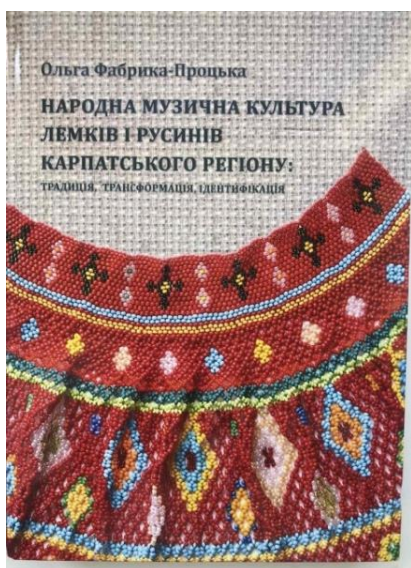
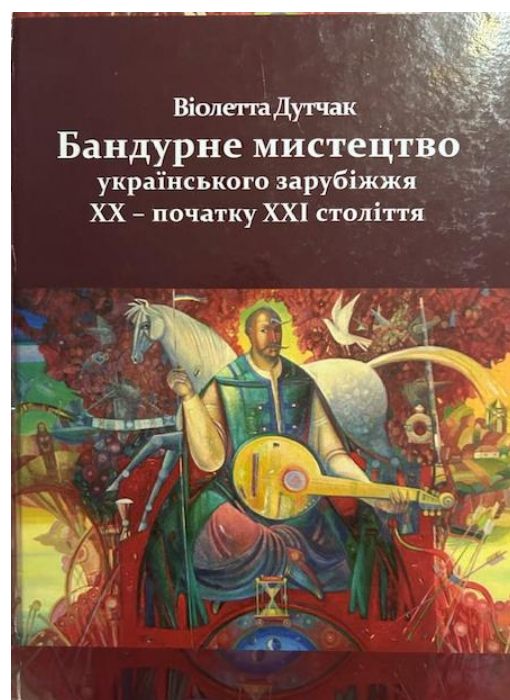
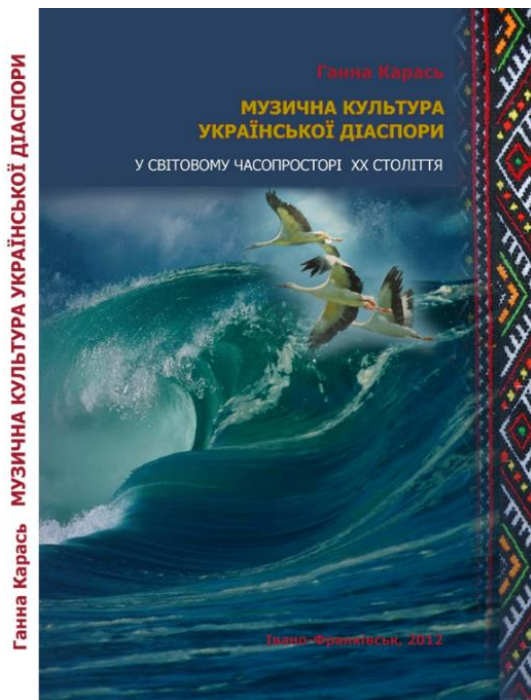
1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 288 с.+ 68 іл.
2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Карась Г. Музичне діаспорознавство в наукових здобутках викладачів кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка. *Українська музика: науковий часопис* / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка; голов. ред. І. Пилатюк]. Львів, 2021. С. 19-29.

4. Карась Г. Платонида Щуровська-Россієвич – перша українська професійна хорова диригентка: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2022. 428 с.

5. Карась Г. Українське музичне діаспорознавство як новий напрям мистецтвознавчої школи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019.* М-во культури України; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 181–182.

6. Фабрика-Процька О. Народна музична культура лемків і русинів Карпатського регіону: традиція, трансформація, ідентифікація: монографія. Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2020. 492 с. + 24 іл.

Додаток Обкладинки монографій



ГУМЕНЮК Тетяна
доктор філософських наук, професор,
проректор з науково-педагогічної роботи,
інноваційно-методичного забезпечення освітнього та наукового процесів
КМАМ імені Р.М.Глієра
(Київ, Україна)

КУЛЬТУРА СКАСУВАННЯ VS ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА СВОБОДА: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР

У сучасній суспільній ситуації в Україні дискурс «cancel culture» (культури «скасування») актуальний у всіх сферах культурного життя, оскільки торкається питань збереження національної ідентичності в умовах війни.

Термін «cancel culture» набув поширення в науковому дискурсі на початку XXI століття. Він означає публічне засудження чи бойкот публічних осіб, компаній, діячів культури і мистецтва, політиків за їхні висловлювання й дії, сповнені образливого, неприйняттого змісту і значення, які можуть мати різні прояви – від расистських чи сексистських коментарів до несприйняття й заперечення певних соціальних або політичних рухів. Питання cancel culture досить широко обговорюється і в зарубіжних медіа та в академічному середовищі (6, 7, 8, 9, 10).

В умовах війни і політичних змін, що відбуваються в Україні, цей дискурс набуває особливої актуальності. Зокрема, він охоплює питання репрезентації російської культури та мистецтва в Україні, переосмислення ролі і значення історичних постатей, подій, культурно-мистецьких явищ, а також демократичних засад сучасного суспільства. Це потребує критичного перегляду, а часом і відмови від творчої спадщини діячів культури і мистецтва, діяльність яких пов'язана з колоніальним минулим або з діями, що вважаються аморальними, несправедливими щодо сучасних цінностей.

Культура скасування становить потужний потенціал як інструмент соціальної відповідальності, хоча й містить певні ризики. Тобто, поширення практики «cancel culture» викликає й певні застереження, зокрема щодо можливого обмеження відкритого обговорення життєво важливих питань, вияву незалежної громадянської позиції. Вона може дати подвійний ефект: з одного боку, – повернути увагу до несправедливих дій, дискримінації, спонукати до змін у суспільстві, забезпечити можливість висловлювати певні вимоги, захищати громадянські права, з іншого, – призвести до замовчування нестандартних думок, скасування демократичних свобод, до упередженого ставлення до осіб без належного розгляду обставин, до нагнітання атмосфери страху й підозрілості. Тому «cancel culture» часто зазнає критики через потенційну загрозу обмеження свободи слова.

Загалом, дискусії навколо цієї проблеми відображають більш складну суспільну ситуацію – суперечність між прагненням свободи слова і необхідністю протидіяти дискримінації, сприяти інклюзивності в суспільстві. Тут вкрай важливо дотримуватись балансу, що надасть можливість ефективно висвітлювати і вирішувати проблеми, не руйнуючи практики відкритого діалогу й вільного вираження різних думок. Незважаючи на певні негативні аспекти культури скасування, її здебільшого розглядають як інструмент соціальних змін, який надає право голосу тим, хто має менший вплив, а також можливість притягати людей до відповідальності, якщо інші системи не сприяють цьому. «Cancel culture» характеризується колективним публічним неприйняттям висловлювань і дій відповідних осіб, яке поширюється в соціальних медіа, спричинене сильними негативними емоційними реакціями.

В Україні «cancel culture», особливо під час війни, перетворюється на важливий засіб опору та культурної самоідентифікації. Ідеться не лише про внутрішні розшарування у сфері культури, а й про зусилля представити Україну на міжнародній арені. Тому так суттєво зростає роль культури в дипломатії та освіті. Культурні

ініціативи, зокрема й участь України в міжнародних бієнале, стають важливим засобом для просування українського мистецтва, культури у світі, стимулюють глобальний діалог і співпрацю, сприяють не лише популяризації культури України, а й налагодженню міжнародного діалогу та культурному обміну, дають змогу розкрити сутність складних соціально-політичних процесів, переконують в необхідності підтримки і допомоги для українців [6].

Так, важливого значення набувають культурні обміни, що здійснюються шляхом організації і проведення фестивалів, виставок, музичних і театральних турів з метою популяризації української культури за кордоном. Таку міжнародну культурну співпрацю підтримує програма British Council. Слід відзначити й участь України у міжнародних книжкових ярмарках, зокрема у Франкфуртському книжковому ярмарку, на якому були представлені кращі українські автори та нові літературні видання. Крім того, 14 березня 2024 року відбулося відкриття українського павільйону на Мальтійській бієнале – це проєкт From South to North художниці Алевтини Кахідзе на тему деколонізації та рефлексії про імперське минуле на тлі російсько-української війни.

Діячі культури і мистецтва відіграють значну роль у протидії агресії та інформаційній війні: беруть участь у благодійних акціях, організують збір коштів, популяризують зразки української культурної спадщини, а також надають правдиву інформацію про війну [7]. Отже, культурна діяльність здатна бути інструментом боротьби й самовираження у складних обставинах, а мистецтво, освіта та культурні ініціативи впливають на консолідацію прогресивних сил в Україні і за її межами.

Проблема «скасування» щодо російської культури у зв'язку з повномасштабною воєнною агресією Росії проти України є складною і багатогранною. Її не можна зводити до простого відкидання чи неприйняття певних явищ культури, ідеться про складні, неоднозначні питання національної ідентичності, історії та моральної відповідальності.

З одного боку, Росія використовує культуру як ідеологічну зброю, просуває російську мову, літературу, музику, різноманітні художні зразки на міжнародній арені, прагне підкреслити свої переваги і применшити значення інших культур, передусім української. Часом складається ситуація, коли українську культуру розглядають в контексті російської, що є неприйнятним. З іншого, – багато видатних діячів культури, діяльність яких традиційно асоціюються з Росією, мають глибокі зв'язки з Україною – походження, тривале перебування, впливи тощо. Цілковито відмовитись від їхньої творчості неможливо, оскільки це загрожує втратою важливої частини національних культурних здобутків. Тут потрібен виважений підхід до вирішення проблеми, щоб протистояти російській культурній експансії і пропаганді, а також зберегти культурні досягнення й ідентичність, передусім – ґрунтовний аналіз і переосмислення творчої діяльності цих митців в контексті української національної історії, об'єктивне визнання їхнього внеску в українську культуру.

В умовах сучасної глобалізованої дійсності та інформаційної війни ідея «скасування» щодо російської культури як відповідь на агресію актуалізує питання про розмежування культурного діалогу й конфлікту, про використання культури як засобу протистояння гібридній війні. Важливо наголосити, що це інструмент для розкриття правди про історичні зв'язки, культурні впливи та спільну спадщину, яку спотворила чи приховала ідеологічна пропаганда. Сьогодні зусилля мають бути спрямовані на підтримку й розвиток культурної ідентичності, української мови, літератури, мистецтва та історії, зокрема й на міжнародному рівні.

Отже, «cancel culture» – це вимушена практика заради вивільнення свого й надання світові правдивої інформації про культурно-мистецьку спадщину, привласнену імперією. Важливим є розуміння культури як динамічного, багатогранного процесу, а критичний підхід до культурної спадщини надасть можливість не тільки скасувати те, що сприяє ідеологічній агресії, а й відкрити нові, раніше затінені сторінки історії й культури. Важливо активізувати культурний обмін і діалог на міжнародному рівні,

завдяки яким українська культура постане як самодостатня, унікальна й різноманітна. Відкритість світові і співпраця з міжнародними культурними інституціями та організаціями дадуть змогу протидіяти культурній експансії і пропаганді. Вирішення проблеми «cancel culture» російської культури в умовах воєнного конфлікту потребує врівноваженого підходу до критичного переосмислення спадщини і збереження культурної різноманітності.

Список використаної літератури

1. Jaafar G., Herna H. (2023). The Impact of Media in Cancel Culture Phenomenon. Jurnal Komunikasi Ikatan Sarjana Komunikasi Indonesia, 8(2), pp. 382-390.
2. Liu J., Su Z. (2023). Cancel culture: An Interdisciplinary Analysis from Mindsets to Social Practices. Advances in Education Humanities and Social Science Research, 6(1):324
3. Nkrumah D. (2024). Managing Online Reputation in the Age of Cancel Culture. Journal of Public Relations, 2(1), pp. 25-37 [in English].
4. Marsh H. (2022). Cancel Culture Conundrum. Honors College, 5-2022, pp. 1-84
5. Yuan X. (2023). The Psychological Implication of Cancel Culture. Academic Journal of Management and Social Sciences, 5(3), pp. 149-151
6. Культура в часі війни: дипломатичний фронт (ND). Інститут стратегії культури. URL: <https://isc.lviv.ua/dyplomatiia-v-chasi-vijny/>.
7. Працівники культури допомагають тримати інтелектуальний фронт в умовах агресії РФ – Зеленський (2022). Укрінформ. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3610556-pracivniki-kulturi-dopomagaut-trimati-intelektualnij-front-v-umovah-agresii-rf-zelenskij.html>.

ЧЕРВІНСЬКА Інна

доктор педагогічних наук, професор,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ЕТНОКУЛЬТУРНА СПАДЩИНА РЕГІОНУ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗРОСТАЮЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

За період незалежності України шкільна й мистецька освіта перебуває в процесі постійних змін (шкільних реформ, модернізацій, трансформацій), зумовлених ідеологічними, соціально-економічними чинниками, потребами суспільства, здобувачів освіти та їхніх батьків, пріоритетами перспективного розвитку країни з урахуванням провідних міжнародних тенденцій та суспільних трансформацій.

Спроби багатьох країн Європи побудувати єдиний глобальний соціокультурний простір стикаються з певним опором та низкою перешкод щодо реалізації цього мультикультурного проекту, позаяк від початку ХХІ ст. все більшого поширення набирає процес вивчення регіональних і локальних особливостей етнокультурного простору певних територій.

У контексті розкриття проблеми особливого значення набувають статті 22, 23, 36 Закону України «Про освіту». Так, зокрема у статті 22 цього закону йде мова про «Соціально-педагогічний патронаж у системі освіти», де зокрема наголошується, що «соціально-педагогічний патронаж у системі освіти сприяє взаємодії закладів освіти, сім'ї і суспільства у вихованні дітей, їх адаптації до умов соціального середовища, забезпечує консультативну допомогу батькам, особам, які їх замінюють». А у статті 23 цього закону йде мова про те, що «діячі науки, культури та представники інших сфер

діяльності за рішенням закладу освіти можуть брати участь у навчальній і виховній роботі, керівництві учнівськими, студентськими об'єднаннями за інтересами, сприяти інтелектуально-культурному розвитку учнівської, студентської молоді, подавати консультаційну допомогу педагогам» [1].

Практика залучення відомих особистостей до організації освітнього процесу чи до безпосереднього проведення навчальних занять має традиції на теренах гірських регіонів від ХІХ ст. – Івана Франка, Михайла Грушевського, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Гната Хоткевича, Святослава Вінченза – й до наших днів, коли в ЗЗСО гірських районів проводили й проводять зустрічі й навчальні заняття відомі науковці, письменники, артисти, художники, майстри народного мистецтва – Петро Арсенич, Мирослав Дочинець, Ірина Жданова, Олександр Жуковський, Іван Климишин, Марія Гринюк, Віталій Кононенко, Василь Корпанюк, Марія Матіос, Дмитро Павличко, Ігор Пилипейко, Марія Пірен, Мирослав Стельмахович, Георгій Філіпчук, Ганна Карась, Віолетта Дутчак, Віолетта Лаппо, Дмитро Фреїк, Ірина Жданова та інші.

Збереження традиційних елементів побутової культури, діалектних особливостей, історико-культурної спільності, дотримання загальнолюдських цінностей, духовно-моральних засад у культурі етнографічних груп українців, які населяють регіон Українських Карпат, уможлиблює інтеграцію різних етнічних культур та історії націєтворення в системі освіти цього унікального за етнічним складом, освітньо-виховними традиціями, етнокультурною спадщиною регіону.

Уніфікований у радянські часи стиль діяльності закладів освіти мав негативний вплив на життєдіяльність гірського соціуму, спричинив втрату традицій, способів господарювання, міжособистісної довіри, релігійної етики, громадської взаємодопомоги, що відображалось на формуванні світогляду й визначенні ціннісних орієнтирів горян через уніфікацію способів життя і діяльності місцевих жителів, що мало значний вплив на психотип людини гір, функціонування школи в горах, яка втрачала зв'язок з автентичним етнокультурним середовищем регіону Українських Карпат. Звідси й випливають провідні завдання регіональної освіти – створення простору для спільної життєдіяльності, визначення цілей задля її реалізації через їх взаємодію, де й проходить процес формування зростаючої особистості.

Змістове наповнення поняття «етнокультурного простір закладу освіти» безпосередньо залежить від соціальних, культурних, психолого-педагогічних особливостей соціуму, умов життєдіяльності, які реалізуються на території регіону Українських Карпат. За таких обставин відбувається процес постійного оновлення етнокультурного простору і адаптації елементів, що його створюють.

Таким чином, освіта й мистецтво в сучасному суспільному розвитку є одним з основних інструментів підвищення конкурентоспроможності як країни загалом, так і кожної людини зокрема.

Специфічні й досить складні природні умови в гірських районах визначають рівень матеріального добробуту місцевих мешканців, істотно впливаючи на вибір форм і видів зайнятості, утруднюючи певним чином забезпечення рівного доступу молодих людей – жителів цієї місцевості до здобуття якісної освіти.

Традиційні способи господарювання, що сформувалися впродовж століть, склалися завдяки певним мікрокліматичним, біогеографічним, орографічним, гідрологічним особливостям територій.

За тривалий період тут сформувалися особливі етнографічно-психологічні типи українців-горян (бойків, гуцулів, лемків), для яких гірський спосіб життя є найвищою суспільною цінністю, тому сьогодні на всіх рівнях все більше уваги приділяється проблемам збалансованого розвитку гірських територій, функціонування системи освіти, господарювання та життєдіяльності людей у горах. З метою ґрунтовнішого аналізу традиційно-побутової культури жителів гірських територій її необхідно вивчати в органічному зв'язку та єдністю із природним середовищем Українських Карпат,

оскільки природне середовище є засадничим формувальним чинником традиційного укладу життєдіяльності горян.

Особливий вид діяльності горян прославив їх і за межами гірських територій (підсобні промисли й ремесла, що включають вироби з шерсті, шкіри, дерева, різьбярство, ткацтво, гончарство, лозоплетіння, бондарство та ін.; художні ремесла – обробка дерева, металу, художнє ткацтво, килимарство, вишивка, ліжникарство, художня кераміка тощо), вони є традиційно родинними і передаються з покоління в покоління. Вироби горян різняться автентикою, оригінальною орнаменталістикою, виконують не лише естетичну функцію, а й слугують родинними оберегами та символами.

Громадські відносини, родинний побут та стосунки між членами сім'ї, традиційні звичаї та обряди, багата усна народна творчість, спосіб життя місцевих жителів органічно зв'язані зі специфікою гір.

Тому спроби нехтування природними зв'язками та неврахування специфіки цих умов, намагання порушити віками сформований і перевірений практикою уклад життя і побут горян призводить до невдач та порушень логічних зв'язків, нівелювання автентичних культур. Життя у горах зберігає свої особливості навіть в умовах нівелювального впливу технічного прогресу і масової культури, гірське середовище представляє науковий і суспільний інтерес як особливий соціоприродний і соціокультурний простір людського буття.

Соціально-педагогічною проблемою регіону Українських Карпат є негативні демографічні тенденції та міграційні процеси. Лише за останні п'ять років у регіоні Українських Карпат значно скоротилася кількість дітей шкільного віку. На їхнє місце приходять сезонні відпочивальники, платоспроможні жителі великих промислових міст. Це впливає на культуру, традиції, зрештою, на психіку горян.

Етнокультурний простір закладів освіти гірських територій регіону Українських Карпат відображає своєрідну філософію сучасної освіти. Відповідно, модернізація гуманітарної освіти сприятиме не тільки професійно-компетентнісному, а й духовному розвитку особистості.

Жителі гірських екосистем часто мають неоціненний досвід щодо сталого використання й збереження місцевих ресурсів. Аналізуючи вплив специфічних умов середовища на життя мешканців гірських територій, варто актуалізувати їх первинність відносно культуротвірних процесів та їх вплив на традиційний уклад життя горян.

Кліматичні умови цієї частини України набагато суворіші: зима холодна й довга, літо прохолодне й коротке. Описані природні умови зумовлюють певні труднощі в організації освітнього процесу в гірській місцевості та визначають екстремальні умови життєдіяльності місцевих жителів. Горяни завдяки безпосередній територіальній близькості до гірських систем краще пристосовані до розподілу і контролю природних ресурсів, розуміють їхню цінність та вичерпність. Коли ж обставини змушують жителів гір покидати рідні місця, відриватися від автентичних місць свого розвитку та життєдіяльності, то «людство в цілому може позбавитися неоцінених специфічних вірувань, традицій та обрядів, знань і умінь, що витримали сувору часо-просторову перевірку не одним століттям. Саме «гірське населення було в минулому і є сьогодні дорогоцінним надбанням з багатими традиціями, культурою, працьовитістю та майстерністю, які завжди були джерелом добробуту і без яких неможливо уявити історію континенту» [2].

Варто наголосити, що зазначені проблеми жителів гірських територій, питання їх збереження та сталості в розвитку є надзвичайно актуальними й для регіону Українських Карпат.

Упродовж століть Карпати були єдиною територією для людей різних національностей та етнічних груп, яких розділяли різні мови, діалекти та традиції, але пов'язували між собою гірський спосіб життя, культура, освіта та спільні проблеми. Гори створюють специфічні умови для заселення та проживання людей.

Тому одним із пріоритетних завдань сучасної національної системи освіти і виховання молоді є розвиток духовності, що зумовлює актуалізацію питання впливу етнокультурного простору гірської школи на формування духовної культури та національно-культурної ідентичності зростаючої особистості.

Таким чином, національно-культурну ідентичність можна трактувати як процес ототожнення особистості з певними культурними ідеалами, які сформувалися впродовж певного історичного періоду в національній культурі, традиціях та побуті країни на основі морально-духовних цінностей, історичних пам'яток та колективної пам'яті, що зберігаються і ретранслюються наступним поколінням як національне надбання.

Список використаних джерел

1. Закон України «Про освіту». – Електронний ресурс. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>

2. Червінська І. Б. Соціокультурний простір гірської школи регіону Українських Карпат : монографія. Івано-Франківськ : Симфонія Форте, 2020. 380 с.

ФЕДОРАК Володимир

директор Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника,
кандидат історичних наук, доцент,
заслужений працівник культури України,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ ЯК ОСЕРЕДОК СИНЕРГІЇ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА, ОСВІТИ І НАУКИ ПРИКАРПАТТЯ

Навчально-науковий Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника був створений на базі художньо-графічного і музично-педагогічного факультетів у травні 2001 року.

За цей період Інститут відзначився вагомими здобутками в образотворчому й декоративно-прикладному, музичному, театральному й хореографічному мистецтві, у сфері дизайну став провідним мистецьким навчальним закладом і науково-методичним центром розвитку наукових досліджень із проблем мистецтвознавства, культурології, професійної художньої освіти Галичини з високим науковим і творчим потенціалом.

Фундаторами і організаторами Інституту є доктор педагогічних наук, професор НАПН України (ректор ПНУ) Віталій Кононенко; заслужений діяч мистецтв України, кандидат історичних наук, професор Анатолій Грицан.

Біля витоків творення Інституту стояли: заслужений художник України, доктор мистецтвознавства, професор Михайло Фіголь; народний артист України, професор Михайло Гринишин; заслужений артист України, доцент Михайло Магдій, Володимир Пащенко; професор Юрій Крих; заслужений працівник культури України, доцент Василь Їжак; доцент Василь Лужний.

Варто згадати про цілий ряд непересічних особистостей, які залишили вагомий слід у створення нових кафедр, спеціальностей, унікальних освітніх програм: професор Михайло Сливоцький (заслужений діяч мистецтв України), Іван Фічора (заслужений працівник освіти України), Христина Фіцалович (Народна артистка України), Петро Терпелюк і Володимир Нестеренко (народні артисти України), Станіслав Шумега (заслужений учитель України), доценти Микола

Вареня(заслужений художник України), Ярослав Крушельницький, Олгга Ничай, Роман Долчук, Богдан Стасько, Григорій Величко (заслужені працівники культури України) та багато інших.

У нинішній період навчально-виховний процес забезпечують вісім фахових кафедр, на яких працює близько 140 викладачів і концертмейстерів.

Потужний науково-педагогічний потенціал Інституту дозволяє успішно вирішувати основні проблеми в удосконаленні професійної підготовки майбутніх художників, дизайнерів, театральних-концертних виконавців, викладачів музики, хореографії, образотворчого й декоративно-прикладного мистецтва; менеджерів-управлінців у сфері соціокультурної діяльності.

Викладачі, акомпаніатори, хореографи, режисери та митці творчих кафедр не тільки готували і готують добрих фахівців мистецьких спеціальностей, але й формували і надалі продовжують форми осередки культури на різному рівні. Якщо взяти до уваги історію діяльності окремих аматорських студентських колективів нашого Університету, можна згадати, зокрема: народний вокально-хореографічний ансамбль «Верховинка», народний вокально-інструментальний ансамбль «Опришки», вокальні ансамблі «Росинка» і «Гуцулочки Карпат»; ансамбль бандуристів «Гердан», хоріві колективи – всі вони увійшли в золотий фонд культури не тільки нашого міста, але без перебільшення Галичини та України-.

Приємно відзначити, що викладачі і студенти Навчально-наукового Інституту мистецтв брали та беруть активну участь у розвитку фестивального руху на теренах нашого краю й України. Серед найбільш відомих варто назвати Всеукраїнські етнографічні та фольклорні фестивалі: «Різдво в Карпатах», «Родослав», «Покутські джерела», «Пісні Опілля», «Кобзареві струни», «Писанка», «Арканове коло», міжнародний гуцульський фестиваль; музичні фестивалі «Водограй», «Галицька хорова академія», «Прикарпатська весна».

Викладачі нашого навчального закладу стали ініціаторами та співорганізаторами таких знакових мистецьких проєктів як Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів імені Іри Маланюк, Всеукраїнський конкурс молодих акторів імені Оксани Затварської; регіональний фестиваль симфонічних оркестрів; регіональний конкурс юних музикантів; обласне спортивно-мистецьке свято «НІКА» та інші. Варто відзначити ідеологів цих важливих подій: професори Анатолій Грицан, Ганна Карась, Віолетта Дутчак, Любов Серганюк; доценти Надія Грицан, Юрій Серганюк, Олександр Мельник, Михайло Стефанюк.

Варто зауважити, що науково-педагогічними працівниками наших кафедр сформовано добрі починання в музичному та сценічному жанрах; образотворчому, декоративно-прикладному мистецтві та дизайні; вокальному, інструментальному, хоровавому мистецтві і хореографії.

Так, завдяки праці колег зародилась молода театральна школа, яка дала поштовх до розвитку сценічного мистецтва в області та на теренах Галичини (професори Анатолій Грицан, Христина Фіцалович, Ростислав Держипільський, доцентка Надія Грицан. Створений у свій час університетський симфонічний оркестр у перспективі став основою симфонічного оркестру області, філармонії імені Іри Маланюк (проф. Руслан Дорожівський).

Викладачі-хореографи дали поштовх до класичного і народного танцю, до різних стилів сучасного хореографічного мистецтва (проф. Богдан Стасько, старший викладач Світлана Васірук, Василь Шеремета, Ольга Квецко).

Образотворче мистецтво і дизайн отримали нові можливості самовираження через виставкові заходи, майстер-класи, пленери художників і представлення авторських робіт у живописі, графічному дизайні (професори Богдан Губаль, Олег Чуйко, Богдан Тимків, Богдан Бойчук; доценти Петро Прокопів, Петро Кузенко, Микола Якимечко, Володимир Сандюк, Володимир Шпільчак).

Наукова діяльність є важливою складовою нашого Інституту. Варто відмітити, що навіть якщо проаналізувати період з січня 2022 по травень 2024 років, то участь професорсько-викладацького складу у науково-практичних конференціях, освітянських семінарах складає більше 200. Серед країн, в яких довелося побувати нашим колегам у наукових конференціях, гуманітарних, освітянських та культурно-мистецьких проектах можемо назвати Польщу, Словаччину, Хорватію, Чехію, Угорщину, Німеччину, Латвію, Бельгію, Австрію, Люксембург, Францію, США та Канаду. І це тільки протягом зазначеного періоду.

Маємо і своїх рекордсменів. Однією з найактивніших у сфері наукової діяльності є наша колега – докторка мистецтвознавства, професорка Ганна Карась. Тільки за період з лютого 2022 року по травень 2024 року Ганна Василівна взяла участь у 89-ти конференціях, в тому числі 60-ти міжнародних (Польща, Хорватія, Німеччина, Чехія, Латвія, США).

Активну роботу в реалізації грантових проєктів у сфері освіти та культури, різних наукових та видавничих проєктах проводять наші провідні науково-педагогічні працівники: професори Віолетта Дутчак, Мирон Черепанин, Любов Серганюк, Олег Чуйко, Ірина Дундяк, Олександра Качмар, Богдан Тимків; доценти Надія Бабій, Христина Казимирів, Василь Шикеринець, Олена Дутчак, Ірина Чмелик.

Одним з важливих напрямів діяльності творчого колективу інституту мистецтв є концертна діяльність. Адже саме цією формою можна представити свій потенціал і мистецькі можливості, показати зрілих і молодих виконавців; є нагода здивувати глядачів новими цікавими програмами чи окремими творами. І це, звичайно, чудовий майданчик для проведення профорієнтаційних робіт як на рівні міста й області, так і на різних теренах України.

У цьому контексті варто згадати професорів Віолетту Дутчак, Любов Серганюк, Петра Круля, Михайла Кривеня; доцентів Надію Кукурузу, Михайла Стефанюка, Юрія Гуляничу, Олександра Мельника, Жанну Зваричук, Лілію Пасічнюк; старших викладачів Світлану Васірук, Романа Шиптура, Владислава Піруса, Ольгу Квецко.

Колектив Навчально-наукового Інституту мистецтв продовжує активно працювати над розширенням свого творчого діапазону. Протягом 2023–2024 н.р.з'явилися нові цікаві творчі проєкти: Благодійна мистецька акція «Крок до перемоги» (в підтримку ЗСУ); постановка опери «Запорожець за Дунаєм», широкомасштабний проєкт «Творчі четверги» та ін. Проведено творчі вечори в пам'ять талановитих митців і педагогів: Народної артистки України, професорки Христини Фіцалович, Заслуженого працівника культури України професора Богдана Стаська і творчий звіт легендарного вокального колективу «Росинка» (керівник – Заслужена діячка мистецтв України, професорка Христина Михайлюк).

Проведено також цілий ряд виставок та майстер-класів з образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва і дизайну – у продовж вище згадуваного навчального року – більше 10-ти.

Пошук ідей і робота творчої команди Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника триває. І в умовах московсько-української війни відповідально і важливо готувати молодих яскравих фахівців-особистостей, які розвиватимуть освіту і культуру нашої держави; розширюватимуть горизонти можливостей і зміцнюватимуть імідж України в Європі та світі як сильної, інтелектуальної, високодуховної нації.

Список використаних джерел

1. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2001–2021 рр.): довідково-презентаційне виання / під заг.ред А.В.Грицана. Івано-Франківськ: Фоліант, 2021. 368 с. з іл.

ДУТЧАК Віолетта
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)
ЧЕРЕПАНИН Мирон
доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений артист України,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

***АУДІОАРХІВ УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ (МЮНХЕН, НІМЕЧЧИНА):
ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ, ЗАСАДИ СУЧАСНОГО ОЦИФРУВАННЯ ТА КАТАЛОГІЗАЦІЇ***

Аудіотворчість – окрема вагома сторінка культурних досягнень України та українського зарубіжжя. Вона охоплює широкий простір звукового простору культури. До аудіозразків належать не лише видані офіційні одиниці звукозаписів (платівки, касети, диски). Це і зафіксовані концерти, інтерв'ю, зустрічі та круглі столи, урочистості, які також були трансльовані у медійному просторі (на радіо, пізніше на телебаченні), а сьогодні у цифровому вигляді становлять звуковий архів певних історико-хронологічних періодів розвитку національної культури.

Відомий дослідник цього напрямку Степан Максимюк зауважує: «Звукозаписна діяльність – найпомітніше культурне надбання української спільноти в діаспорі, яке зростає не лише кількісно, але й якісно. Записи накладають на нашу еміграцію певний відбиток, це сліди нашого росту, наш вклад у загальноукраїнську духовну скарбницю» [4, с. 67]. Каталоги звукозаписів, фактично становлять окрему галузь джерелознавства – дискографію, своєрідний вид бібліографію. Звукозаписи – це історично-культурна фіксація мистецьких досягнень свого часу, тенденцій пошуків митців (виконавства, техніки гри, співу, репертуарних жанрових пріоритетів) та естетичних запитів слухацької аудиторії.

Слід зауважити, що для Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина) одним із вагомих предметів гордості і цінності, поряд із основними напрямками освітньої та наукової діяльності, завжди були унікальні фонди Архіву та Бібліотеки. В Архіві УВУ знаходяться тисячі одиниць рукописних документів і друкованих матеріалів з історії української еміграції ХХ ст., діяльності її найважливіших представників. Певну частину Архіву становить аудіоколекція, сформована як самостійно, так і в результаті співпраці з українською редакцією Радіо «Свобода», яка довгий час базувалася у Мюнхені. Саме завдяки її працівникам були записані на плівки та касети матеріали зустрічей, інтерв'ю, лекцій та виступів, концертних програм та урочистих літургій провідних українських діячів культури та мистецтва. Фоно-архів, сформований у 2005 році, до 2024 року був належно не систематизований, а найголовніше – не був оцифрований, у зв'язку із неможливістю забезпечити наявність і функціонування аналогових пристроїв для відтворення його складових. Натомість значимість архіву засвідчувалася наявністю у ньому унікальних записів мистецьких подій періоду кінця 50-тих – початку 90-тих рр. ХХ ст. – як періоду не лише ідентифікації культурно-мистецьких процесів в українському середовищі за кордоном, але й боротьби за національні ідеї та державність України. Фоноархів – свідчення активної культурно-мистецької діяльності Українського Вільного Університету, які найчастіше виступали ініціаторами та співорганізаторами більшості заходів. Серед них – концерти і зустрічі, навчальні курси з української мови, літератури, історії та філософії.

Аудіоархів УВУ містить понад 800 одиниць аудіозаписів на різних аналогових

носіях – бобіни форматів 3M Scotch 212 550м, 35мкр., Scotch 3M Magnetic Tape 175 Superlife, Vintage Scotch Magnetic Tape Reel to Reel 111-12 Plastic Splice Free 1200 ft, а також касети МК60 (Додаток). До нього за змістом входять музичні зразки, літературні твори, інтерв'ю (записані як працівниками української редакції Радіо «Свобода», що працювала у Мюнхені, так і приватними особами, які передали записи в архів УВУ), концерти, релігійні трансляції та ін. Загалом архів містить записи періоду – кінця 50-тих до початку 90-тих рр. ХХ ст.

Потреба в оцифруванні, систематизації, каталогізації та науковому опрацюванні матеріалів аудіоархіву УВУ зумовила пошук дослідників, які б здійснили цей задум. Таким чином, у грудні 2022 року був підписаний Меморандум між Прикарпатським національним університетом імені Василя Стефаника і Українським Вільним Університетом стосовно реалізації проекту «Українська культурно-мистецька спадщина у фондах Архіву Українського Вільного Університету: оцифрування і наукове осмислення». Згідно Меморандуму упродовж 2023–2024 рр. було заплановано оцифрування аудіоархіву та його наукове осмислення (у формі доповідей на конференціях, наукових статей, розділів колективної монографії).

Упродовж січня-лютого 2023 р., червня-серпня 2023 р., січня, червня 2024 р. професори Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Мирон Черепанин та Віолетта Дутчак працювали у Архіві Українського Вільного Університету з метою аналізу технічного стану його аудіоколекції, можливостей оцифрування, систематизації та наукового осмислення. За період січня 2023 – січня 2024 рр. М. Черепаниним та В. Дутчак як виконавцями завдань у межах Меморандуму було опрацьовано аудіочастину Архіву Українського Вільного Університету і, зокрема, здійснено такі види робіт:

1. Оцифровано бобіни та касети з музичними і літературними записами з метою їх подальшого технічно-звукового опрацювання та наукових узагальнень, творчого використання.

2. Диференційована музична частина аудіоархіву (бобіни та касети), систематизовано його за жанровими ознаками: хорова музика, бандурна музика, інструментальна музика, вокально-інструментальна музика, фольклорна музика різних жанрів, матеріали передач радіо «Свобода» (інтерв'ю та концерти), копії аудіозаписів із платівок України, Канади, США.

3. Укладено робочий (чорновий) варіант Каталогу музичних записів Аудіоархіву з потребою його уточнення та доповнення для окремої онлайн-сторінки.

За результатами діяльності за 2023–2024 рр. було презентовано звіт науковців Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника – професорів М.В.Черепанина та В.Г.Дутчак, в якому було відображено тематичне систематизування музичної і літературної частини аудіозаписів, публічну презентацію на наукових конференціях [5]. Також було здійснено ряд публікацій реалізаторами проекту – професорами М. Черепаниним і В.Дутчак [1–3; 5–8]. На презентації 23 жовтня 2024 р. у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника із онлайн підключенням науковців – істориків, музикознавців, культурологів з України та Німеччини – було підкреслено значення Аудіоархіву УВУ, а найголовніше оцифрування музичних і літературних матеріалів, укладення робочого варіанту каталогу музичних звукозаписів, часткового наукового осмислення матеріалів у формі публікацій на конференціях, в наукових збірниках та монографіях.

Загалом Аудіоархів УВУ на сьогодні є каталогізованим професором Черепаниним М.В. у чорновому варіанті за жанровими напрямками. Проте окремі звукозаписи потребують ще їх ідентифікації та внесення до Каталогу. Для створення цифрового архіву сайту звукозаписи також потребують технічного опрацювання – очищення та коригування. Також планується в 2025 р. створення окремої сторінки

Аудіоархіву з можливістю прослуховування матеріалів, довідковим матеріалом щодо авторів і виконавців. Оскільки україністика, у т. ч. музична, є пріоритетною сферою досліджень науково-педагогічних працівників та здобувачів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, а також Українського Вільного Університету, то можливість доступу до раритетних аудіо-матеріалів, включених до запланованої до створення онлайн-сторінки, збільшить можливості їх наукового й культурно-мистецького осмислення в статтях, монографіях, бакалаврських, магістерських, докторантських студіях.

Список використаних джерел і літератури

1. Дутчак В. Промоція бандурного мистецтва за кордоном на зламі 80–90-х рр. ХХ століття: (за документальними та аудіальними джерелами архіву Українського Вільного Університету). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(1), 2023. С. 100–114. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277893>

2. Дутчак В., Черепанин М. Оцифрування національної аудіо-музичної спадщини з архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина): історія, сучасність, перспективи. *Digital transformations in culture: Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. С. 200–221. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-319-4-12>

3. Дутчак В. Звукозаписна творчість митців української діаспори: історія та сучасність. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції* (с. Світязь Шацького району Волинської області, 16–18 червня 2023 року); Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь: Liha-Pres, 2023. С. 223–228.

4. Максимюк С. Голкою по платівках. *З історії українського звукозапису та дискографії*. Львів; Вашингтон: В-во Укр. Католиц. ун-ту, 2003.

5. Науковці університету оцифрували близько 500 архівних матеріалів в Мюнхені. URL: <https://pnu.edu.ua/blog/2023/10/23/50777/>

6. Черепанин М. Музичні аудіофонди української діаспори в архівних зібраннях Мюнхена. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Випуск 3 / Ред. Кол.: В.Ф.Черказов, О.А.Біда, Н.І.Шетеля та ін. Кропивницький: Видавництво «Код», 2023. С.64–68.*

7. Черепанин М. Творчість українських композиторів у радіо-публіцистичних матеріалах архіву Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). *Fine Art and culture studies*. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2024. № 1. С. 257–264. DOI:<https://doi.org/10.32782/facs-2024-1>

8. Черепанин М. Звукозаписи композицій Василя Барвінського в архівних фондах Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2024. Випуск № 71. Том 3. С. 119–123. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-18>

Додаток



ОБУХ Людмила
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор Житомирського державного університету ім. І.Франка,
дослідник наукових фондів
Осередку української культури та освіти у Вінніпезі
(Житомир, Україна, Вінніпег, Канада)

РОЛЬ КУЛЬТУРНИХ ТА ОСВІТНІХ ІНСТИТУЦІЙ У ЖИТТІ УКРАЇНСЬКИХ ЕМІГРАНТІВ У ВІННІПЕЗІ (КАНАДА)

Місто Вінніпег – столиця канадської провінції Манітоба та один з найбільших центрів української еміграції північної Америки, що пов'язано з декількома факторами. Наприкінці ХІХ-го – першої половини ХХ-го століть багато українців емігрували до Канади, шукаючи кращих умов життя та уникнення політичних переслідувань чи голоду в Україні. Вінніпег став для українців ключовим містом для поселення і відзначався потужною концентрацією українських громадських організацій та культурно-освітніх інституцій. Окрім того, Вінніпег став центром Української Православної Церкви у Канаді, яка відіграла важливу роль у збереженні релігійної та культурної спадщини української діаспори, сприяла її інтеграції в канадське суспільство.

Однією з найвідоміших інституцій, яка зосереджена на збереженні національної культурної спадщини та стала її центром у Вінніпезі, є Осередок української культури та освіти (Oseredok Ukrainian Cultural and Educational Centre). Заснований у 1944 році, Осередок має славу історію становлення та відзначається великим впливом на українську громаду. Він містить бібліотеку, архів, музей, а також художню галерею, де зберігаються і демонструються артефакти української культури, історії та мистецтва; установа організовує численні культурні заходи, виставки та воркшопи, що дозволяють українцям у Канаді зберігати і передавати свої традиції та звичаї наступним поколінням. Осередок є одним із важливих місць для інтеграції та адаптації новоприбулих українців, адже він організовує та проводить безкоштовні курси навчання англійської мови, а також активно волонтерить та шукає донатів для потреб українців та України. Цьогоріч у травні розпочалися уже восьмі по рахунку курси та у планах установи – створення мовної та мистецької шкіл. У структурі Осередку діє Дослідницький центр, що має нову читальну залу та науковий центр для забезпечення простору вивчення української культури та літератури сім'ями і молоддю, а також для доступу дослідникам і громадськості до опрацювання великих архівних фондів та рідкісних колекцій книг установи [1].

Збереженням української культурної спадщини займається також Манітобська філія Українського музею Канади. Музей заснований Товариством Українок Канади і входить до родини організацій Союзу Української Самопомоги. Манітобська філія музею була започаткована у 1928 році, коли група українців взяла участь у виставці традиційних предметів тринадцяти етнічних груп «нових канадців», яку спонсорувала Канадська гільдія ремісників у Вінніпезі. У 1952 році, на прохання Управи Музею, Український Свято-Троїцький Митрополичий Собор (або народна назва – Катедра Св. Трійці) у Вінніпезі надав філії музею приміщення в Соборі для розміщення та експонування зростаючої кількості артефактів Музею. Постійна колекція музею-філії Манітоби складається з: історичного регіонального одягу; побутових текстильних виробів килимів та рушників; багато архівних предметів, таких як: книги, листівки, листи, фотографії та слайди; великої колекції писанок; низки виробів з дерева та кераміки ручної роботи. Асоціація музеїв Манітоби визнала Український музей Канади та його відділ у Манітобі «постійним музеєм», і протягом останніх 70 років Музей продовжує відігравати важливу роль у суспільстві, зберігаючи та демонструючи українську культурну, соціальну та історичну спадщину [3].

У збереженні історико-культурної спадщини українсько-канадської громади та церкви відіграє важливу роль Архів Консисторії Української Православної Церкви Канади (УПЦК) у Вінніпезі. Архів зберігає широкий спектр матеріалів, включаючи парафіяльні та історичні документи, листування, фотографії та інші артефакти, пов'язані з історією та діяльністю УПЦК. Ці матеріали дають цінну інформацію про розвиток Церкви, її роль в українській канадській громаді та її взаємодію з різнобічним канадським суспільством. Загалом, Вінніпег вважається релігійним центром українського православ'я в Канаді. Тут знаходиться митрополича кафедра та уряд консисторії. Консисторія має окремі відділи які координують діяльність Церкви, втім числі координує навчальні програми Недільних шкіл. Парафіяльні школи допомагаючи новоприбулим українцям зберігати та поглиблювати свою віру.

Ключовою освітньою установою для української громади в Канаді є Колегія святого Андрія у Вінніпезі (St. Andrew's College) як заклад вищої освіти УПЦК. Важливо, що з 1962-го року ця богословська установа для підготовки національно-свідомого кліру офіційно стала асоційованим структурним підрозділом одного з найкращих вищих освітніх закладів Канади – Університету Манітоби. Нині це єдина в світі українська православна академічна установа, що перебуває у такій асоціації з університетом. Будівля Колегії була зведена на приватні кошти канадських українців і від 1964-го р. розмістилася на території університету. Різного періоду в Колегії викладали відомі науковці, богослови, громадські й церковні діячі, серед яких митрополит Іларіон (Огієнко), музиколог Павло Маценко, бандурист Юліан Китастих. Важливою місією закладу стало проведення занять з громадського та лідерського виховання дітей шкільного віку, а також літніх курсів українознавства. Тому для всебічної підтримки Колегії в листопаді 1951-го р. було організоване Братство св. Андрія, а 1965-го р. – шотландсько-український Орден св. Андрія, збори якого відбуваються щорічно. Богословський факультет, як осердя Колегії, пропонує три програми денної форми навчання і одну заочну, а також літні курси. Викладання відбувається двомовно – українською та англійською. Колегія також має бібліотеку та архів, які містять численні ресурси з української літератури, історії та релігії (понад 40 тис. книг, значну частину яких складає особиста колекція митрополита Іларіона Огієнка). Від початку 2022 року Колегія провадить активну підтримку нової хвилі еміграції та стала учасником урядової програми CUAET. Підписана угода Колегією про афіліацію з Університетом Манітоби (1981) на основі університетської гуманітарної програми стала основою для Центру українсько-канадських студій (Centre for Ukrainian Canadian Studies), який створює, зберігає та поширює наукові знання, пов'язані з унікальною історією й стосунками між Канадою та Україною. Центр координує програму та курси вивчення українсько-канадської спадщини, пропонує варіанти бакалаврських програм з мистецтв (загальний і поглиблений рівень) та додатковий курс досліджень україно-канадської спадщини. [2].

Важливою інституцією, яка забезпечує суспільну підтримку, інтеграцію та адаптацію новоприбулих українців є філія Українського Національного Об'єднання Канади (Ukrainian National Federation). Філія була заснована у 1926 році та відтоді стала центром культурного життя українців у Вінніпезі. Її освітні програми сприяли та до нині сприяють збереженню української мови та культури серед канадських дітей етнічних українців у Вінніпезі. Крім того, філія активно співпрацює з іншими українськими організаціями – Осередком, Українською Православною та Греко-Католицькою Церквами Канади, Музеєм Української Культури, Пластом тощо, щоб не лише підтримувати українську спадщину, сприяти взаєморозумінню між різними культурами у місті, а й надавати значну соціальну підтримку, а особливо лобювати українське питання серед найвищих урядових щаблів [4].

Отож, культурні та освітні установи у Вінніпезі відіграють важливу роль у житті українців не лише в провінції Манітоба, але й загалом по всій Канаді. Вони сприяють збереженню та розвитку національної та релігійної ідентичності, мови та традицій. До

основних аспектів їхньої ролі можна зарахувати: збереження культурної спадщини, освітні програми; сприяння культурно-духовному зростанню; і, особливо в умовах сучасної екстремальної еміграційної хвилі, соціальна підтримка побутування. Загалом, культурні та освітні установи є невід'ємною частиною життя української громади в Канаді, що сприяють її збереженню, розвитку та процвітанню. Описані інституції є організаторами чи співорганізаторами різноманітних чисельних культурних заходів, фестивалів, виставок, зустрічей, воркшопів тощо, що допомагає етнічним українцям в Канаді уніфікувати, зберігати й передавати свої традиції та звичаї наступним поколінням. Окрім того, ці установи слугують своєрідними громадськими центрами, які гуртують українців у їхній соціальній співпраці.

Список використаних джерел і літератури

1. Дослідницький центр Осередку української культури та освіти. URL: <https://oseredok.ca/reading-room-research-centre/> (дата звернення: 25.06.2024).
2. Куліш Н. С. Колегія Святого Андрея у Вінніпегу. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Колегія_Святого_Андрея_у_Вінніпегу (дата звернення: 25.06.2024).
3. Офіційний сайт Манітобської філії Українського музею Канади. URL: <https://umcmb.ca/history/> (дата звернення: 25.06.2024).
4. Офіційний сайт Філія УНО/UNF у Вінніпезі. URL: <http://surl.li/faoafa> (дата звернення: 25.06.2024).

МОЛЧКО Уляна

доцент,

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,

аспірантка,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

(Дрогобич, Івано-Франківськ, Україна)

ОТЕЦЬ ОСТАП НИЖАНКІВСЬКИЙ В СПОГАДАХ ОСИПИ НИЖАНКІВСЬКОЇ-БОБИКЕВИЧ

В кінці XIX – першій половині XX століть в суспільно-політичному та культурно-освітньому середовищі Східної Галичини знакову роль відіграв отець Остап Нижанківський. Любов Кияновська відзначає, що митець «...замикає плеяду видатних композиторів-аматорів дев'ятнадцятого сторіччя і логічно підводить композиторський процес до переходу на вищу стадію – стадію професійного переосмислення фольклору, гнучкого синтезу з провідними художніми європейськими течіями початку століття» [6, с. 164]. Життєтворчість суспільно-культурного діяча є прикладом для сьогоденного громадянства, особливо в часи російсько-української війни 2014–2024 років, тому актуальним є вивчення спогадових матеріалів, де зафіксовані маловідомі біографічні сторінки. До них належить праця сестри священика Осипи Нижанківської-Бобикевич [1; 2; 4; 9]. Багаті на культурологічний матеріал мемуари є яскравим відгомном тогочасного політично-громадського періоду та віддзеркалюють мистецьке середовище підгірського краю.

Життєтворчість о. О. Нижанківського знайшла відображення в дослідженнях Р. Сов'яка [10], Я. Колодій [7], Л. Кияновської [5; 6], С. Виткалова [5], У. Молчко [7]. Мемуарна праця О. Нижанківської-Бобикевич декілька разів була опублікована як в періодичних часописах [1, с. 43–69; 4, с. 3], так і в збірниках [2, с. 152–182; 9].

Мемуари О. Нижанківської-Бобикевич були створені наприкінці її тривалого життя і спонукала до цього двоюрідна сестра Ольга Бачинська. «Напиши свої спомини, – просила Ольга Бачинська, – для внуків, правнуків і близьких по душі» [2, с.

152]. Ці спогади «...пройняті теплотою, любов'ю, сердечною турботою авторки (О. Нижанківська-Бобикевич – У. М.) про чоловіка, дітей, вірою в те, що праця таких робітників, як о. О. Бобикевич, Є. Олесницький, о. О. Нижанківський, не пропаде, що про них історія скаже своє слово» [3, с. 192].

Інформативний контент мемуарів містить вартісний матеріал з життя о. О. Нижанківського. Зокрема авторка згадує про роки навчання в Дрогобицькій гімназії. Вона пише: «Брати учились, співали, музикували. Найстарший Остап вже тоді проявляв великий інтерес до музики і рисунків. В 7-му гімназійному класі гуртував навколо себе прихильників Шевченка» [2, с. 152]. Вставши на захист імені Кобзаря, о. О. Нижанківський вступив у конфлікт з професором Гошовським, через який його було відсторонено від навчання.

На сторінках спогадів зафіксовано творчу співпрацю о. О. Бобикевича (майбутнього чоловіка О. Нижанківської – У. М.) і її брата о. О. Нижанківського. «Найтісніший зв'язок він підтримував з Остапом. Остап – музика, Олекса – поет. Уже в 1884 році почав Остап видавати свої композиції зі словами Олекси, присвячені мені», – зазначає О. Нижанківська-Бобикевич [2, с. 153]. Власне мова йде про солоспів «У гаю».

Про організаторський хист о. О. Нижанківського пише авторка мемуарів. «Інтелігентність у нього була вродженою. Гарно використав перебутий час (3 роки) у війську: дістав велике вміння організаторське, енергію, рішучість у здійсненні задумів, повних польоту» [2, с. 166]. Праця містить інформацію про диригентську діяльність «Стрийським Бояном», завдяки якому стріяни зуміли «...дорожити нашою піснею, навчилися точності у виконанні всіх обов'язків» [2, с. 166].

Мемуари О. Нижанківської-Бобикевич містять цінний фактичний матеріал останніх моментів життя священика: його арешт польськими військовими, жорстокий розстріл, похорон. Авторка в емоційному тоні висловлювання згадує: «Розстріляли... Була я там... Розстріляли і присипали горсткою землі. У фосі, при штреці» [2, с. 174], а коли на наступний день дали дозвіл, щоб забрати о. О. Нижанківського, то «...тіло поспіхом, з болотом, без черевиків, уклали в домовину» [2, с. 174]. На цвинтарі вже чекав священик Микола Матковський, який окропив домовину. «Ніхто з нас не плакав. Таку кривду, такий удар, такий біль не вдасться сльозами заспокоїти», – пише Осипа Бобикевич [2, с. 174]. Ця інформація вияскравлює трагічну сторінку з життя о. О. Нижанківського.

Отож, спогади О. Нижанківської-Бобикевич є науково вартісним культурологічно-музикознавчим матеріалом, який поглиблює біографічний наратив з життєтворчості українського будителя, священика, композитора, диригента о. О. Нижанківського. Репрезентована мемуарна праця вияскравлює соціокультурну подієвість Східної Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століть.

Список використаної літератури

1. Бобикевич-Нижанківська О. Спомини з моїх років. «В своїй хаті своя правда...»: збірник. Київ: Всеукраїнська музична спілка; Стрий : Мале підприємство «Опришки», 1992. С. 43–69.
2. Бобикевич-Нижанківська О. Спомини з моїх років. Олекса Бобикевич. Твори / упорядник М. Ващишин. Львів: Каменяр, 2002. С. 152–182.
3. Ващишин М. Рідну правду зі сну будив. Олекса Бобикевич. Твори / упорядник М. Ващишин. Львів: Каменяр, 2002. С. 182–194.
4. Життя мов спалах (із споминів Осипи Нижанківської-Бобикевич про свого чоловіка, про «Стрийську Трійцю»). Рідне поле. 1991. 12 липня. С. 3; 19 липня. С. 3; 26 липня. С. 3; 2 серпня. С. 3; 9 серпня. С. 3.
5. Кияновська Л., Виткалов С. Отець Остап Нижанківський у «Споминах з моїх років» Осипи Бобикевич-Нижанківської: історіографічний аспект. Актуальні питання

гуманітарних дисциплін: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених ДДПУ ім. І. Франка / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Випуск 75. Том 1. С. 102–107.

6. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст.: навчальний посібник. Чернівці: Книги–XXI, 2007. 424 с.

7. Колодій Я. Остап Нижанківський. Львів : Логос, 1994. 65 с.

7. Молчко У. Газетне слово отця Остапа Нижанківського: монографія. Стрий: ТОВ «Видавничий дім «Укрпол»», 2021. 328 с.

8. Олесницький Є. Сторінки з мого життя. Стрий: Щедрик, 2007. 381 с.

9. Осипа Нижанківська-Бобикевич. Спомини з моїх років. Стрий, 2019. 87 с.

10. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Стрий: Щедрик, 2019. 256 с.

КУКУРУЗА Надія

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри сценічного мистецтва і хореографії,
заслужений працівник культури України,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ІВАНА БЕРНАЦЬКОГО В НЬЮ-ЙОРКУ: ІСТОРІЯ, ТВОРЧІ ТРАДИЦІЇ, ТЕМАТИЧНА Й ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РЕПЕРТУАРУ

Постать українського митця і суспільно-громадського діяча Івана Бернацького сьогодні розглядаємо як провідну в середовищі української діаспори США. Він знаний в мистецьких колах за власними творчими доробками як організатор театральної справи, як режисер-постановник, актор, читець, сценарист. Маючи значний акторський досвід в театрах України (28 років, понад сто ролей, зіграних в театрі й кіно), почесне звання народного артиста України, –1999-го митець наново розпочинає творчу діяльність Нью-Йорку з написання моно'єси «Шевченко, якого ми не знаємо» за книжкою П. Зайцева, з нею виступав для обмеженого кола глядачів: «За основу для драматургії митець взяв невідому післярадянській інтелігенції (а, отже, і всій четвертій хвилі заробітчани в Америці) нестандартну книгу визначного шевченкознавця Павла Зайцева. Його монографія «Життя Тараса Шевченка» – детальна, досліджена крок за кроком, день за днем та вивірена в архівах розповідь про шлях Шевченка від народження і до смерті. Актор відмовився від театральних жестів-гри і музичного оформлення. Інтелектуально-емоційний вплив підсилює лаконічна сценографія, центром якої є виняткової краси антикварне крісло, перекинута малиною крайкою. Воно символізує те саме крісло, в яке після Шевченка так ніхто і не зміг потрапити. І на сцені воно лишається незайманим... [2].

Шевченкіана й надалі провідна, домінуюча серед чисельних постановок Бернацького: в театральній студії при Церкві Святого Юра (2002–2006 рр.), яка згодом набула офіційного статусу українського професійного театру за участі акторів-аматорів – Ukrainian Drama Theater of New York.

У нових постановках (сьогодні їх майже 20), які традиційно щороку відбуваються в березневі дні, – шевченківські «Відьма», «Великий льох», «Відьма», «Катерина» «Доле, де ти, доле, де ти..?» (2 редакції), «За байраком – байрак», «Привітай мене, моя Україно», «І мене в сім'ї великій...», «Згадайте, братія моя...», «Наймичка», «Гайдамаки» (3 редакції), «Світе тихий, краю милий...», «З Шевченком до ПЕРЕМОГИ»

Щоразу – новий погляд, нове інтерпретування відомих творів, образів. Як зазначив сам режисер, що «Катерину» він показує «через призму чоловіка, який очима і ведучого, і батька, і москаля її відтворює» [4].

Зазначмо, що поєднуючи твори Шевченка в єдине літературно-драматичне дійство, Бернацький окремо випишує сюжетну канву.

Так народилася вистава «Там матір добрую мою...» про батьків-заробітчанин та дітей-сиріт при живих батьках: «З виваженою мудрістю співставивши долі і століття, Іван Бернацький обрав для висвітлення трагічної глибини цієї загальнонаціональної проблеми творчість великого Кобзаря... З усієї багатогранної палітри образу матері у Шевченка режисер відібрав три віддалено-полярні: жертвовну Ганну з «Наймички», занапащену паном божевільну з «Відьми» і звироднілу душею вдову з поеми «Утоплена»» [1]. Сценічний простір у виставі також заповнювало юне покоління студійців – діти, що розмовляли по телефону зі своїми матерями.

Постановки вистав засвідчують про плідну працю Івана Бернацького як театрального педагога, що зумів зацікавити і залучити в колектив багато молоді. Це – учні його театральної школи. Приміром, вистава «Гайдамаки» за Лесею Курбасом налічувала двадцять сім учасників. Бернацький зазначив: «Я ввів п'ять Ярем, п'ять Оксан. Чому? Тому що це вистава про любов. Попри всьому тому, що є героїзм, Залізник, Гонта, це є покоління, де Шевченко засуджував кровопролиття, їхні вчинки...» [5].

Ще одне творче зацікавлення Івана Бернацького – колекція українського автентичного народного костюму. Так 2014-го народився театр на подіумі «Театралізований показ української старовинної ноші «З бабусиною скрині»» (2014 р.), які демонстрували студійці за допомогою пісні і пластики [3].

Серед постановок митця – «Лісова пісня» Лесі Українки, «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської, анонсовано виставу «Сини» В. Стефаніка, в якій головну роль зіграє корифей театру Володимир Курило.

Виставою «Зупини війну» Бернацький з боєм відреагував на повномасштабне вторгнення росії в Україну. Всі кошти його театр сьогодні перераховує на ЗСУ.

Постать митця Івана Бернацького – провідна в середовищі української діаспори США, зокрема – серед українців Нью-Йорка. Його авторський театр також набув популярності й в англомовному середовищі. Переважаюча тематика постановок – творчість Т. Шевченка.

Як організатор театральної справи він постає в іпостасях сценариста, режисера, актора, читця в літературно-театральних виставах, культурно-мистецьких, патріотичних імпрезах українців діаспори. Як хранитель і поширювач матеріальної національної спадщини – колекціонує і пропагує український автентичний одяг й рушники.

Як суспільно-громадський діяч підтримує українських митців (зокрема, репрезентант стрічки О. Денисенка «Тарас. Повернення»), підтримує волонтерством ЗСУ.

Список використаних джерел

1. Бурмака Н. Тяжко дітей годувати у безверхій хаті. Офіційний сайт Надії Бурмаки. URL: <https://nadiya-burmaka.com/tyazhko-ditej-goduvati-u-bezverhij-hati.html>
2. Корсун Л. Велич Шевченка в геніальній інтерпритації Івана Бернацького. Час і події. 4 лют. 2009 р. 04.02.2009. URL: <http://www.chasipodii.net/article/4544/>
3. Корсун Л. Театр для ювіляра як діамант для ювеліра: постійне шліфування його граней. До 70-річчя з дня народження народного артиста України Івана Бернацького та 10-річчя Українського драматичного театру у Нью-Йорку. Огляд творчого доробку за 10 років. Час і Події. 2016 р. 13 жовт. № 41. URL: <https://www.chasipodii.net/article/17639/>
4. Пуляєва Л. «Не впасти в депресію за океаном мені допоміг Шевченко». Інтерв'ю. Високий замок. 14 лип. 2023 р. URL: <https://wz.lviv.ua/interview/493816->

ВАВРИК Оксана

кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник, в.о. директора,
Музей національно-визвольної боротьби Тернопільщини
(Тернопіль, Україна)

***МУЗЕЮ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ – 5 РОКІВ:
ЕКСПОЗИЦІЇ І КОМУНІКАЦІЇ***

Упродовж століть українці боролися за волю й право на власну державність. На віттар свободи і незалежності покладено життя мільйонів синів та дочок України у часи козаччини, у добу визвольних змагань 1917–1924 років, у безкомпромісній боротьбі ОУН і УПА в 30–50-х роках ХХ століття, у протистоянні комуністичному режиму дисидентського руху 60–80-х рр., і у нинішній російсько-українській війні на східних кордонах нашої держави. Найвищим мірилом честі та гідності завжди була безкомпромісна боротьба із загарбниками та поневолювачами. Тернопільщина на всіх етапах вносила вагому лепту в скарбницю національно-визвольної боротьби.

В листопаді 2018 р. сесійним рішенням Тернопільської обласної ради була створена Комунальна установа «Музей національно-визвольної боротьби Тернопільщини» [1].

Сьогодні, в умовах російсько-української війни, музей здійснює професійну, національно-патріотичну, просвітницьку та культурно-освітню діяльність, яка широко висвітлюється у засобах масової інформації та забезпечує популяризацію музею в Україні та за її межами.

За цей період працівниками установи було підготовлено 18 різновидів друкованих видань (фотоальбоми, календарі, брошури, листівки, поштові відправлення, путівники, науково-популярні статті), а спільно з КП «Кінодністер» створено 7 пропагандивних відеофільмів про діяльність музею та боротьбу українського народу.

Упродовж п'ятирічної діяльності фондів Музею національно-визвольної боротьби Тернопільщини за допомогою політичних, військових діячів, діячів культури й мистецтва і просто пересічних громадян основний фонд Музею, що сьогодні складається з п'яти відділів (Писемні та Речові джерела, Художні, образотворчі та Нумізматичні джерела, Аудіо, фото, фоно, відео джерела), налічує понад 20 тис. систематизованих, описаних і поставлених на облік експонатів та ще близько 4 тис. знаходиться в обробці.

До наповнення музейних фондів також долучилися меценати і спонсори закордоння. З Бібліотеки Української інформаційної служби та Музею Степана Бандери (Велика Британія) нам передали 3495 кг цінних книг, брошур, колекцій унікальної діаспорівської періодики, документів з діяльності Кооперативної Спілки «Нова Фортуна» заснованої в 1955 р. українцями у Сполученому Королівстві, а зі Львова – 138 томів «Літопису УПА» та ін.

Крім цього, сьогодні працівники фонду працюють над опрацюванням та фіксацією документів, пропагандистських видань, листівок, брошур, бофонів організаційної референтури ОУН Подільського краю (1948–1951 рр.). Складність роботи з цією колекцією експонатів полягає в її крихкому стані через пошкодження від тривалого часу зберігання у бідонах під землею.

За своїм призначенням Музей є унікальним культурно-освітнім і науково-дослідним закладом Тернопільської області та має актуальну мету й завдання, що відповідають сучасному стану суспільства. Такий заклад потрібний для виховання

національно-патріотичного духу громадян, зокрема молоді в умовах російсько-української війни, яка триває на Сході нашої держави.

На цей час вдалося розбудувати структуру та відділи Комунальної установи Тернопільської обласної ради «Музей національно-визвольної боротьби Тернопільщини» на території цілої області, яка об'єднує унікальні музеї – філіали та зберігає історію про визвольні змагання українського народу, висвітлюючи як героїчні так і трагічні сторінки нашої минувшини і сьогодення.

Історико-меморіальний музей політичних в'язнів є важливою частиною культурного туризму Тернопільщини, який працює над збереженням, накопиченням та переданні історичної пам'яті наступним поколінням. Адже екскурсія у музеї є цікавою як для дорослих так і для дітей. Через безпосереднє спілкуванням з пам'ятками історії та культури, розвивається науковий світогляд та творче сприйняття дійсності.

Він був створений 14 жовтня 1996 р. у підвальних приміщеннях колишнього слідчого ізолятора КДБ, де були облаштовані перші виставки про репресії окупаційної радянської влади. Будівля, яка у часи більшовицького тоталітаризму наводила жах на людей та приховувала трагічні сторінки людських доль не одного покоління українців, борців визвольних змагань. З 2019 року Музей є відділом КУ ТОР «Музей національно-визвольної боротьби Тернопільщини».

Сьогодні його виставкові зали розміщені в 11, з 28, камерах слідчого ізолятора радянської спецслужби. В експозиційних площах розміщені фондові матеріали, що передають історію національно-визвольної боротьби на теренах Тернопільщини, ілюструють репресивні дії енкаведистів проти місцевої інтелігенції та патріотів. Працівники музею, протягом років діяльності установи, намагалися зберегти первинний вигляд підземних склепінь, що відлунюють лихими часами страждань засуджених людей. Болі й муки пережитого постають перед нами із вцілілих фотографій, спогадів колишніх політв'язнів, їхніх особистих речей та інших експонатів.

Завдяки спогадам політв'язнів, подвижницькій роботі працівників музею, які самостійно шукали дошки, виготовляли двері й відповідні засуви, щоб надати схожість тюремним дверям, камери музею почали відкриватися для відвідувачів у кілька етапів, а згодом вдалося відновити й увесь автентичний вигляд внутрішньої тюрми.

Також на фасаді будинку де розміщений музей політв'язнів було встановлено мармурово-кам'яну меморіальну стелу «Пам'яті жертв політичних репресій».

Через каземати тюрми пройшло чимало відомих борців за незалежну Україну, зокрема відомі керівники ОУН і вояки УПА з Тернопільщини.

Не оминула тяжка доля і жінок-підпільниць, зв'язкових і розвідниць, їм була відведена окрема камера у тюрмі.

У 60–70-х роках в камерах із 4-а металевими ліжками були ув'язнені шестидесятники-дисиденти, а також учасники підпільної молодіжної організації «Росохацька група».

За час існування музей став широко відомим як в Україні, так і поза її межами. Його вже відвідали понад 150 тис гостей з усіх областей країни, а також туристи з країн Європи, США, Канади, Австралії, Бразилії, Індії, африканських, арабських та інших країн світу.

В будинку родини Лихолатів села Бишки, де знаходилася криївка керівника референтури політичного вишколу Проводу ОУН Якова Бусела, а також в якій перебували вищі керівники українського національно-визвольного руху на чолі з Романом Шухевичем, 22 серпня 1999 року був створений Музей національно-визвольної боротьби ОУН і УПА ім. Якова Бусела, який став центром дослідження та вивчення героїчного збройного підпілля та подвигів українських повстанців на теренах Тернопільщини.

Впродовж 1944–1945 рр. в селі Бишки пройшло кілька важливих засідань Проводу ОУН, де були прийняті важливі рішення про діяльність підпілля ОУН та відділи УПА.

Тому, останній Головний командир УПА та Провідник на українських землях Василь Кук назвав село Бишки ставкою (місцем постою) Проводу ОУН (1943-1945 рр.), а в народі «Столиця воюючої України».

Власне, для увіковічення цього героїчного часу та відомих краян – учасників визвольного руху, в селі й запрацював музей, який у трьох кімнатах старої хати Лихолатів зберігає особисті речі повстанців, їхні відзнаки, кокарди й нагороди, подаровані В. Куком, світлини, документи та записані спогади очевидців цих подій, макети, карти і схеми, що висвітлюють боротьбу за Українську державність. Також на подвір'ї музею реконструйовано повстанську криївку, а на стіні будинку встановлено пам'ятну таблицю з іменами відомих керівників ОУН та УПА, що перебували в селі. За кошти української діаспори біля музею встановлено пам'ятник «Борцям за волю України».

В 2019 р. за сприянням громадських організації, депутатів Тернопільської обласної ради та Тернопільська обласна державна адміністрація був даний початок для будівництва нового сучасного музею, якому планується присвоїти ім'я генерала контррозвідки УПА, референта Служби Безпеки Проводу ОУН Миколи Арсенича («Михайло»). Цей заклад буде не лише увіковіченням пам'яті про діяльність ОУН і УПА в Україні, а й стане першим музеєм, який присвячений структурі Служби Безпеки та її керівництву. У виставкових залах та експозиціях буде узагальнена національно-визвольна боротьба багатьох поколінь українців за свою державність у ХХ–ХХІ ст.

Національно-визвольна боротьба на Тернопільщині безсумнівно асоціюється із подружжям Стецьків. Тому, з ініціативи голови осередку Просвіта, краєзнавця Мирона Сагайдака та небайдужою громадськістю, 14 жовтня 2002 р. в селі Великий Глибочок у будинку церковного проборства, був заснований Народний історико-меморіальний музей Ярослава і Слави Стецьків.

Значимість постаті Прем'єр-міністра Української держави, Президента Антибільшовицького Блоку Народів, Голови Проводу ОУН Ярослава Стецька і його ідейно-політичної спадщини не достатньо оцінена нашою державою і суспільством. Поряд із Степаном Бандерою та Романом Шухевичем він став одним із натхненників та ідеологів революційної збройної боротьби. Ті сили, котрі він декларував і сьогодні є актуальними та затребуваними – у час російської навали.

Крім цього, на початку ХХ ст., цей будинок відвідували такі видатні українці: митрополити Андрей Шептицький та Йосип Сліпий, Іван Франко, Володимир Гнатюк, Іванна Блажкевич тому, філіал розповідає й про частинку української історії.

Виставкові експозиції музею розповідають про родину Ярослава Стецька, зберігають його особисті речі, фото та документи. Також у музеї відкриті виставки про уродженців Великого Глибочка українського етнографа й фольклориста, краєзнавця Петра Медведика та воїна-Азовця, гранатометника Андрія Дрьоміна – члена УНА-УНСО, який загинув у 2014 р. під Іловайськом, що на Донеччині за Україну.

Музей національно-визвольної боротьби Тернопільщини за 5-ть років роботи став центром дослідження, вивчення та збереження історичних пам'яток пов'язаних із національно-визвольною боротьбою українського народу.

У приміщенні Музейної будівлі функціонує адміністрація та працюють: архів установи, фондосховище, зал для конференцій, презентацій, зустрічей, експозиційні зали та інші.

Провідним структурним підрозділом музею є відділ російсько-української війни, який з 2019 р. веде активну роботу зі збору експонатів. Так, наукові працівники здійснили низку поїздок на Схід України, де отримали від добровольців та військовослужбовців Збройних Сил України ряд військових експонатів та трофеїв.

Сьогодні, тематика експозиції сучасної російсько-української війни окреслена артефактами, макетами, картинами та речовими трофеями українських воїнів.

Крім цього, протягом 2022–2023 рр., для відвідувачів були відкриті нові експозиції:

«Добровольці України: 2014–2015 рр.», який розповідає про події Революції Гідності та перших добровольців хто став на захист територіальної цілісності України та мистецький проект уродженки Тернопільщини, художниці-воїна Світлани Луців (Логуш) «Фронтіві замальовки». Свої картини мисткиня створила на ящиках з-під боєприпасів.

Упродовж 5-ти років, важливою ділянкою роботи стала реалізація проекту «Українські військові формування першої половини ХХ ст.: однострої, відзнаки, зброя». Власне він, присвячений історичним аспектам діяльності мілітарних структур та військових частин, які були сформовані з українців, і що головне розповідає про героїчні сторінки пов'язані з нашим краєм. На цей час представлено до 10 одностроїв різних формувань, а саме: стрілецького Легіону УСС, вояк 15 стрілецького полка австро-угорської армії, козаки Війська УНР, вояки УПА та збройного підпілля ОУН, солдат 14-ї дивізії СС «Галичина». Ця експозиція користується особливою популярністю у відвідувачів різних вікових груп.

Чільним місцем у музейній виставковій діяльності стало відкриття нового залу російсько-української війни 2022–2024 рр. В ньому представлені ряд колекцій: прапор ЗСУ підписаний Головнокомандувачем Збройних Сил України – генералом Валерієм Залужним, прапори з підписами захисників родів військ, бригад, батальйонів ЗСУ, військові спорядження та відзнаки, а також виставка «Тернопільщина. Допомога ЗСУ» (волонтерська діяльність).

Також, в залі експонуються панно Івано-Франківського художника Олега Чуйка «Битва за Україну» та продовження проекту «Українські військові формування ХХІ ст.: однострої, відзнаки, зброя», а саме: бійці Збройних Сил України, воїни-артилеристи 44-ї окремої артилерійської бригади, патрульні батальйону поліції «Тернопіль», солдати батальйону 2-ї окремої бригади Національної Гвардії України та Сил Спеціальних Операцій тощо.

Окремий зал присвячений матеріалам з архівів збройного підпілля ОУН та підрозділів УПА на Тернопільщині. За сприянням волонтерів музею, на Бережанщині протягом 2021–2022 рр., були знайдені п'ять бідонів з документацією організаційної референтури ОУН Подільського краю (1948–1951 рр.). В ємкостях знаходилися сховані особисті речі українських повстанців – вишиванка, фотоапарат, радіоприймач, пропагандистські видання підпілля ОУН і УПА, листівки, бофони, брошури, підбірка радянських книжок та унікальний альбом з 20 роботами відомого художника і графіка, учасника збройного підпілля ОУН, члена Української Головної Визвольної Ради Ніла Хасевича.

У фойє музею систематично проводяться виставки присвячені героям-захисникам України різних періодів.

Виставковий зал для змінних друкованих стендів, картин, фото-світлин облаштовано на другому поверсі. На сьогодні музей періодично демонструє 15 банерних виставок: Українська революція 1917–1921 рр.: регіональний вимір; УПА – відповідь нескореного народу; Українці в Другій Світовій війні, які також експонувалися у філіалах установи, освітніх навчальних закладах та локальних музеях області.

Крім цього, у дворі, розміщена виставка передана Українським інститутом національної пам'яті «Люди Свободи», яка розповідає про відомі постаті України у боротьбі за незалежність.

Своєрідною візитівкою Музею стала скульптура Пресвятої Богородиці – опікунки Українського війська, яка також символізує державне свято – День захисника України, навпроти входу до приміщення установи. Цю роботу створив відомий скульптор Петро Кулик, а встановили за сприянням української діаспори з Канади та видавництва «Літопис УПА».

Протягом 5-ти років діяльності Музей відкрив 142 виставки, провів 149 масових заходів та 1257 екскурсій. Загальна кількість відвідувачів за цей період орієнтовно

складає 40 тис. чоловік, з них 8728 учнів, 24898 дорослих, близько 1 тис. тимчасово переміщених осіб.

З ініціативи Музею національно-визвольної боротьби Тернопільщини створено та зареєстровано Благодійний фонд «Музей боротьби України», завдяки якому частково вирішуються фінансово-матеріальні проблеми: виготовлення банерів, емблем, стендів, проектів конвертів, марок, стелажів для бібліотеки тощо. Зібрані кошти дали можливість колективу втілювати проект «Українські військові формування ХХ–ХХІ ст.», проводити реставрацію музейних предметів, здійснювати закупівлю важливих експонатів та вирішувати інші нагальні проблеми музею.

В рамках Всеукраїнського фестивалю національної вишивки та костюма «Цвіт вишиванки» був започаткований проект міжнародного вишитого рушника єднання «Цвіт вишиванки». У 2020 р. до ініціаторів проекту долучився Музей національно-визвольної боротьби Тернопільщини, що взяв на себе обов'язки інформатора та пропагандиста цієї ініціативи. Задля цього в соціальних мережах було створено інформаційну сторінку для всіх поціновувачів української вишивки. Вже вишито узори 12 областей, м. Києва та 9 держав, де компактно проживає українська діаспора. Рушник і далі мандрує Україною та державами світу.

Крім цього, за сприяння і допомоги Тернопільської ОВА, обласної Ради, Департаменту культури і туризму у важкий для України час повномасштабного російського вторгнення 24 лютого 2022 р. вдалося здійснити реконструкцію частини музейного приміщення під потреби людей з особливими потребами.

На благодійних засадах при установі діють громадські (обласний і міський) клуби філателістів і нумізматів, Музей допомагає з приміщенням Благодійному фонду «ЯМаріуполь» та завжди відкритий до співпраці з культурно-мистецькими організаціями та творчими людьми – презентації книжок, наукових праць, семінари, обговорення, публічні лекції відомих людей-спікерів стали невід'ємною частиною роботи



За період своєї 5-річної діяльності Музей національно-визвольної боротьби Тернопільщини був відзначений рядом грамот та подяк від Об'єднаного центру цивільно-військового співробітництва штабу Оперативно-тактичного угруповання «Схід» м. Маріуполь, Центру підтримки ВПО «ЯМаріуполь», ВП ГО «Дія» м. Краматорськ, Української Добровольчої Армії, а також нагороджений Почесною відзнакою

Тернопільської обласної ради «За заслуги перед Тернопільщиною» імені Ярослава Стецька.

Вже зараз Музей національно-визвольної боротьби Тернопільщини займає чільне місце у діючій системі музейних установ області, забезпечуючи виконання найважливішого завдання – зберегти та примножити історичну пам'ять про героїчні сторінки життя, боротьби і жертвовність української нації, передати її новим поколінням українців будівничим української держави XXI століття.

Список джерел

1. Музей-національно-визвольної-боротьби-Тернопільщини. Сторінка Facebook.
URL: <http://surl.li/vffluf>

ГЕНИК Любов

кандидат педагогічних наук, доцент,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

МИТЕЦЬ КРАСНОГО СЛОВА ЮЛІАН ГЕНИК-БЕРЕЗОВСЬКИЙ (1906–1952)

Пропоноване дослідження присвячене майже невідомій для сучасного українського суспільства постаті українського професора Юліана Геніка-Березовського (1906–1952) з діаспори, що відновлював традиції українського риторико-драматичного мистецтва.

Юліан Михайлович Генік-Березовський (лат. Genik, рк. Berezowskich h.Sas, рк. Holdysz) походив із нащадків білих хорватів і готів, які жили на цій землі приблизно з IV ст. н. е., з родини дрібної української шляхти з Березова Нижнього

Юліан народився (20.06.1906 року) в Березові Долішньому, повіту Коломия, автономного краю Галичина і Володимирія в Австро-Угорщині (*тепер* – Березів Нижній, Косівського району, Івано-Франківської області, Україна), бо його батько певний час учителював у Березові (Горішньому) Вижному, а з 1909 р. був призначений завідувачем школи і вчителем у сусідньому селі Люча. Рання смерть батьків зумовила опіку діда - вїйта Березова Степана Геніка-Березовського (1852–1934) [1; 8].

Незважаючи на сирітство, брати Ярослав (на медичному факультеті) та Роман (в гімназії) продовжили навчання, а Юліан продовжив навчання в Коломийській гімназії, до якої вступив 1918 і яку успішно закінчив 1926 року. З того ж року Юліан Генік-Березовський – студент філософського факультету природничого відділу Ягеллонського університету у Кракові й слухає лекції таких відомих професорів як Богдана Лепкого, Івана Зілинського, Володимира Кубійовича, Степана Томашівського.

У 1933 році Юліан завершив магістерську працю «Гуцульський говір», що дала йому можливість викладати українську мову в Краківському університеті та асистувати професору Івану Зілинському. Але повноцінно займатися науковою працею Ю. Генік-Березовський не мав змоги, оскільки ще треба було фінансово допомогти закінчити навчання наймолодшому із братів – Константину. Проте Юліан Генік разом із доктором Володимиром Кубійовичем об'їхав усі північно-західні землі, збираючи матеріали про говірки Холмщини, Полісся, Підляшшя, Гуцульщини, Покуття [7].

Разом із своїми земляками й сусідом - односельчанином Миколою Пригородським, що теж навчалися у Краківському університеті, організовує у своєму рідному селі Березів під час літніх канікул лекції для тих, хто хотів поглибити свої знання з різних напрямів. До викладання долучаються рідні брати Юліана – Ярослав (випускник

медичного факультету Краківського університету) і Роман (випускник Львівської Богословської академії УГКЦ) [6. Т.3, с. 915] та професори, що приїжджали до Березова на канікули. Такий «народний університет», – як згадував його земляк І. Кузич-Березовський, – «закінчило понад 60 осіб з усіх Березовів» [8, с.270]. Разом із «народним університетом» у Березові Нижньому діяли: 2 хори – чоловічий і жіночий, 3 школи, в т. ч. і приватна українська «Рідна школа», товариства: «Просвіта» (300 чол.), «Рідна школа», «Союз українок», «Луг», «Карпатсько-лещетарський клуб», молочарська кооператива, товариство «Маслосоюз», церковні братства [10], а Юліан Ґеник-Березовський організував ще й гуртки: драматичний та декламації (75 чол.), що з успіхом виступали не лишень у Березовах і навколишніх селах [7].

До початку Другої світової війни з'явилися його наукові праці: «*Ґуцульський говір*», «*Словник сучасної польщини*» (у співавторстві з проф. Лером-Сплавінським), «*Збірник на пошану професора І. Зілинського*», «*Студії говорів Лемківщини*» та ін. [7]

Водночас протягом 1937–1939 рр. він підготував до захисту докторську дисертацію «*Мова Василя Стефаника*» у наукового керівника професора Івана Зілинського, захист якої був призначений на жовтень 1939 року. Займатися науковою діяльністю у період Другої світової війни було нелегко, тому в грудні 1939 року разом із професором І. Зілинським та іншими Юліан Ґеник починає змагання за відкриття українського видавництва. Також у Кракові (Польща) було 1940 р. засновано Український Центральний Комітет «Наукова Рада» (УЦК) під головування доктора природничих наук та енциклопедиста Івана Раковського (1874–1949), в якій секретарем було обрано Юліана Ґеника-Березовського, де проходили наукові сесії із доповідями та їх обговоренням. Ю. Ґеник-Березовський там виступав із результатами нового дослідження «*Говір Холмщини*».

Але поряд із цим він продовжував займатися своєю неприбутковою справою: мистецтвом декламування і вчив цього своїх односельчан та студентів Кракова й інших міст. Його земляк історик з діаспори І. Кузич-Березовський пише у своїх праці «Березівське боярство на тлі історії України»: «До мистецтва декламації в наших краях відносилися байдуже. Дуже часто під час концертів на час декламації чоловіки навіть виходили покурити. Але коли під час концерту вперше у виконанні Ю. Ґеника-Березовського прозвучало «*Vivere temento*», то в залі запала глибока тиша, яка тривала якийсь час..., а потім зірвалася буря оплесків із вигуками «Браво!», й тривалими оваціями з проханням прочитати ще щось. І тоді пішли поезії Т. Шевченка, і «Мойсей» І. Франка... більше ніхто із березунів не виходив із зали, коли виступав незабутній Юлько...» [8, с.272]. Ще в 1938 році його наставник, письменник і поет Богдан Лепкий написав про нього: «Для Ґеника-Березовського не так важливий зовнішній ефект, як те щось глибоке, не для кожного видне і ясне, що часто скривається в поезіях. Переживання поетичної душі, його психологічні моменти, незвичайні настрої, все те Ґеник-Березовський старається й уміє при допомозі мистецького орудування голосу добути наверх і поставити перед здивованими слухачами. Кожний поет в інтерпретації Ґеника-Березовського має свій стиль, свій окремий характер», – повідомляла газета «Діло» за 28 грудня 1938р. [4].

У воєнні роки в житті Юліана Ґеника-Березовського були не лишень сумні події, але й радісні: 1942 року він одружився із випускницею Краківського університету Мирославою Ковальською, а 1943 р. у них народилася єдина дочка Анна-Розалія.

З наближенням фронту 1944 року Юліан змушений залишати не лишень своє видавництво, але й визволяти із німецького концтабору своїх братів Романа (підпільного пластуна і члена ОУН) і Константина, що допомагали українському національно-визвольному руху та покидати Краківщину.

Юліан Ґеник-Березовський емігрував до Австрії: спочатку до Відня, а звідти до Грацу, де 1947 року таки захистив в університеті свою докторську дисертацію «*Мова Василя Стефаника*» й здобув наукове звання «доктора філософії» та почав викладав

польську і українську мови у цьому ж університеті. Продовжував займатися мистецькими декламаторськими виступами. Там, у Австрії, він ще раз зустрівся із своїм другом і земляком І. Кузичем-Березовським, який перебуваючи на еміграції (директор школи Кузич перебував у таборі переселенців з учнями), теж приїжджав на його виступи.

Але життя в повоєнній Європі було нелегким, треба було утримувати родину, і Юліан Генік-Березовський 1947 року змушений переїхати до своїх родичів у Канаду (там були діти дідового брата Кирила Геніка-Березовського (1857–1932), діти Івана Франка і велика березівська громада емігрантів) [8, с.292–315].

Спочатку викладав польську, російську, українську мови в університеті Торонто, а з 1951 року – ще й українську літературу в університеті Оттави. Доктор Юліан Генік-Березовський з родиною осів у Вінніпезі. Він продовжує шліфувати свою декламаторську майстерність, водночас пропагуючи українське слово та знайомлячи з його барвами не лишень чужинців, але й українських емігрантів. В той час став звичайним членом українського Наукового Товариства імені Т. Шевченка (НТШ) в Канаді. Викладацька й наукова діяльність та підготовка до лекцій з кількох мов і літератур, додаткові підробітки, щоб утримувати родину, виснажливі подорожі на концерти з постійними виступами й нерозуміння в сім'ї – все це підривало здоров'я. Після чергової відсутності він повернувся додому, і серце не витримало (стався інфаркт) фізичних і моральних випробувань ...

Повертаючись до творчості та наукової діяльності доктора Юліана Геніка-Березовського варто відмітити, що його виступи як митця почалися ще на рідній сцені в будинку товариства «Просвіти», де він декламував уривки з поеми польського поета українського походження А. Міцкевича «*Dziś*», продовжив виступами в Коломийській гімназії, а згодом – на сцені багатьох міст Галичини, Польщі та інших країн Європи й Америки.

У часі Другої світової війни виступав у Відні, Берліні, Мюнхені, Празі, а після війни у Грацу, Інсбруці, Зальцбурзі, Торонто, Вінніпезі. Не забував і про рідну Галичину. У газеті «Львівські вісті» (за 31.08.1943 р.) читаємо про діяльність Концетного Бюро: «побували в Галичині «зірки» європейської музичної сцени – українські співаки і музиканти: тенор Орест Руснак (Мюнхен); баритон Зенон Дольницький; віолончелістка Христя Колесса (Прага); сопрано Іванна Іваницька-Синенька (Берлін), а також читець Юліан Генік-Березовський (Краків)» [9].

Серед його улюблених мистецьких виступів були твори: «Сон» (У всякого своя доля), «43-й псалом» Т. Шевченка; «*Vivere temento*», «Великі роковини», «Пролог до поеми «Мойсей»», «Каменярі» Івана Франка; «Голос надії», «В храмі св. Юра», «Апостроф» (Благословен хай буде час) Богдана Лепкого; «Скорбна мати», «Гай шумлять», «Арфами, арфами...» Павла. Тичини; «Довбуш» Юрія Федьковича; «Побожна», «Камінний хрест», «Злодій», «Сини» Василя Стефаника; «Парубоцька справа», «Параска», «Карби», «Зведениця», «Дід», «Чічка» Марка Черемшини тощо [11].

На жаль, нам поки що не вдалося розшукати всі наукові праці доктора Юліана Геніка-Березовського. Крім матеріалів про діалекти Холмщини, Гуцульщини, Підляшшя, відома його стаття «Богдан Лепкий – професор університету, докторська дисертація «Мова Василя Стефаника» та «Слово на могилі Богдана Лепкого» (виголошене 23 липня 1941 р. в Кракові та платівка з декламуваннями «Юліан Генік-Березовський» [12].

Підсумовуючи, можемо констатувати, що:

а) наукові праці доктора Юліана Геніка-Березовського ще доведеться розшукати в архівах;

б) методами пошуку спогадів (його односельчан і сучасників-українців у діаспорі) і архівних документів, реконструкції, порівняння, аналітико-синтетичного і генетичного вдалося з'ясувати, що були видані 2 платівки із записами його виступів

[6];

в) доктор філософії Юліан Генік-Березовський (1906–1952) читав лекції кількома іноземними мовами (українською, польською, німецькою, російською, англійською), написав ряд статей і монографій (дослідник творчості Василя Стефаника), одночасно з неповторною акторською майстерністю.

Список використаних джерел і літератури

1. Арсенич П. Березуни. Івано-Франківськ, 1994. 31 с.
2. Генік-Березовська З. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм. Київ: Гелікон, 2000. 367 с.
3. Генік Л. Я. Іван Франко і ходячкова шляхта Березова: фольклорно-історичний аспект. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2014. №2(26). С.283–302.
4. Генік Л. Я. Ігнатюк Б. В. Перша світова війна та інші війни й новела Василя Стефаника «Сини». *W obliczu nowej rzeczywistości. Stanisławów i Ziemia Stanisławowska w latach 1918-1923. Tom II: Administracja – Kultura*. Warszawa – Iwano-Frankiwnsk: Fundacja «Wolnost i demokracja», 2018. S.182–208.
5. Еміграція українців у кінці XIX - на початку XX ст. URL: <http://studentu5.com/index.php?work=136&page=5/08.01.2015/22:43>.
6. Енциклопедія Українознавства: Словникова частина. В 10-и т. Т. 1–10. / Гол. ред. В. Кубійович. Нью-Йорк: Молоде життя, 1955–1984;
7. Ігнатюк В. І. Юліан Генік-Березовський. *Голос краю*. 2001. № 5 (9). 17 жовтня. С. 4.
8. Кузич-Березовський І. Березівське боярство на тлі історії України. Detroit: Universal Slavic Printers. Наклад. автора, 1962. 322 с.
9. Максименко С. Театральне життя Львова 1941–1944 рр. *Тетральне мистецтво*. 2013. URL: [Nvkkarogo 2013 13 6.pdf /08.01.2015/20:14](http://Nvkkarogo2013136.pdf/08.01.2015/20:14).
10. Нижній Березів. URL: [ukr.wikipedia.org/wiki / 08.01.2015/19:07](http://ukr.wikipedia.org/wiki/08.01.2015/19:07)
11. Слово пламенем взялось: мистецтво живого українського слова: зб. присвячений пам'яті мистця-декламатора Юліана Геніка-Березовського в двадцятиліття його смерті (1952–1972) / за ред. Б. Гошовського, при співпраці Ю. Лисяка ; Наук. т-во ім. Шевченка. Торонто: Євшан-зілля, 1972. 224 с. + 17 арк. ілюстр. – (Бібліотека Українознавства / Наук. Т-во ім. Шевченка ; ч. 30).
12. Юліан Генік-Березовський. Об'єднання письменників «Слово» в Канаді. Грам-платівка із аудіо записами Юліана Геніка-Березовського. Toronto: Printed by Harmony Printong Ltd., Б.р. Приватний архів Івана Кузича-Березовського.

ОЛІЙНИК Аліна

доктор філософії,

науковий консультант соціальної та

міграційної сфери ISOP (Innovative Sozialprojekte) Rotes Kreuz

(Грац, Австрія)

ПИТАННЯ АДАПТАЦІЇ, ІНТЕГРАЦІЇ ТА ПРОФЕСІЙНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНЦІВ В АВСТРІЇ З ПОЧАТКУ ВІЙНИ ТА ВИМУШЕНОГО ВИЇЗДУ ЗА КОРДОН

Питання адаптації, забезпечення життєдіяльності, інтеграції, можливостей професійної реалізації українських митців, музикантів, педагогів в Австрії є складним та неоднозначним. Це обширна тема, на яку вже можна писати окреме дослідження.

Але постараюся дуже стисло окреслити головні, на мою думку, аспекти.

Оскільки вихідні дані, умови, соціальний рівень, потреби, плани, можливості реалізації свого потенціалу в кожного українця за кордоном різні, то узагальнювати перспективи українських митців в Австрії не раціонально. Але очевидно можна стверджувати, що першочерговими потребами українських тимчасово переміщених осіб є забезпечення необхідних для життя базових потреб - побутових, фінансових тощо. Саме цим вони займаються в першу чергу. А питання здобуття нової освіти, перекваліфікації не є першочерговими. Перешкодою для успішного швидкого працевлаштування за спеціальністю, нострифікації українських дипломів є німецька мова. Без володіння нею не можна будувати «з нуля» чи продовжувати педагогічну, виконавську, наукову кар'єру. Мовні курси для переміщених осіб за підтримки держави надаються безкоштовно. Для цього треба звернутись до Австрійського інтеграційного фонду - Österreichischer Integrationsfonds ÖIF, який відповідає за розподіл на курси. Запис на курси можливий за наявності всіх документів: картки переміщеної особи, номеру соціального страхування, підтвердження реєстрації – прописки.

Австрія з початку війни в Україні прийняла на своїй території близько сотні тисяч українських біженців і надала їм статут тимчасово переміщених осіб - Vertriebene. Донині країна надає допомогу громадянам України в розміщенні та фінансовій допомозі. В Австрії українські біженки та біженці підпадають під дію Директиви про тимчасовий захист. Цей тимчасовий захист в Австрії узаконено наданням переміщеним особам ID-картки переселенця, також відомої як «Blaue Karte». Парламент Австрії прийняв рішення про продовження права на проживання для українських біженців до березня 2025 року. Однак цей дозвіл можуть відкликати, якщо загроза, що призвела до переміщення, зникне, війна закінчиться. Особи, яким надали тимчасовий захист, отримують дозвіл на проживання, мають вільний доступ до ринку праці, освіти, медичної допомоги, житла та соціального забезпечення. Клопотати про інший статус біженця - Asyl в Австрії можна, проте він зумовлений низкою обмежень: необхідно здати персональні документи, як наслідок - неможливість повернутися додому в Україну.

Після прибуття в Австрію українців розміщують у тимчасовому житлі і надають медичну страхівку. Австрія забезпечує українців безкоштовним довгостроковим житлом, розташованим по всій території країни. Самостійно регіон обрати неможливо, тому хто хоче конкретно поселитися в певному місті (маючи плани там навчатися чи працювати), мусить сам себе забезпечити житлом, орендувати його за власний кошт. З початку війни більшість мали бажання проживати в столиці Відні і там швидко закінчилися пропозиції винайму житла в оренду, місто вже перенаселене. Житло можна орендувати, але це буде не дешево. Студенти можуть винаймати кімнати в гуртожитках, але в кожному навчальному закладі треба уточнювати особисто це питання. В кого є родичі, які проживають в Австрії давніше, є можливість попросити знайти соціальне житло неподалік, розмістити поруч з ними. Австрійці також з початку війни розміщували українців у власних будинках, але на даний час таких вільних помешкань обмаль. Українці можуть орендувати житло самостійно, при цьому зберігаються основні пільги з догляду та харчування. Також можна оформити субсидію на оренду житла.

Станом на лютий 2023 року в Австрії було офіційно зареєстровано 90 тисяч переміщених осіб, а зараз ця цифра сягнула понад 100 тисяч. Коли у людей минув перший шок та несприйняття іншої реальності, а також після багатьох зусиль, які було докладено для вирішення питань з документами, житлом та іншими базовими потребами, вони почали думати: а що ж робити далі, як і де шукати роботу чи підтверджувати українські дипломи. Для митців, музикантів це питання стоїть особливо гостро. За статистикою жінки становлять 70% переміщених осіб, від яких,

ймовірно, очікується швидке повернення додому. Але поки перспектива майбутнього повернення не визначена, багато людей починають адаптуватися та перекваліфіковуватися. Оскільки музикантам знайти роботу не легко, вони або шукають низькокваліфіковану роботу не за професією (щоб вижити) – в сферах туризму, гастрономії тощо, або вчать мову на інтеграційних курсах і планують далі навчатися. Дехто оформив документи самозайнятої особи – приватного підприємця, щоб надавати легально приватні уроки або створити приватні заклади – наприклад приватні дитячі садочки чи дитячі центри з мистецьким спрямуванням.

За даними опитування, отриманими дослідниками Віденського університету економіки та бізнесу і Австрійської академії наук, відзначається висока «селективність» переміщених осіб з України, зокрема в рівні освіти: 75% жінок і 80% чоловіків одержали ступінь бакалавра та/або магістра чи доктора наук. Тобто рівень освіти респондентів вище середнього показника в Україні. Знання мов серед вибірки дослідження також було на задовільному рівні: у віковій групі від 18 до 44 років 74% володіли англійською мовою. Рівень зайнятості серед респондентів також був високим: 91% були (само)зайнятими до початку повномасштабної війни. Дослідники наводять опитування, які підтверджують, що українські біженці – це переважно жінки віком близько 30-х років, що характеризуються високим рівнем освіти. Деякі з десяти респондентів мають намір знайти роботу в Австрії, хоча обов'язки по догляду за неповнолітніми дітьми можуть ускладнити бажання працювати на повний робочий день. Висока частка опитаних мала соціальні зв'язки в приймаючій країні – Австрії, переважно друзів (27%) та родину (18%). Крім того, чверть респондентів мали фінансові можливості для оренди власної квартири в Австрії. Лише 30% мали конкретні плани повернутися в Україну протягом наступних місяців. <https://texty.org.ua/fragments/111663/zhyttya-ukrayinskyh-bizhenciv-u-polshi-ta-avstriyi-masshtabne-doslidzhennya-pokazalo-znachni-vidminnosti/>

У межах дослідження стало очевидним, що українські тимчасово переміщені особи – високоосвічені люди, які отримали ступінь магістра, дехто ступінь доктора наук. Більшість опитаних біженок втратили роботу в Україні, тож тепер шукають можливості для працевлаштування в Австрії або зацікавлені в одержанні нової освіти. Для цього вони вивчають німецьку мову. Деякі респондентки, які продовжують працювати віддалено в Україні, вирішили не відвідувати мовні курси. Усі респондентки приїхали до Австрії із найбільших міст України: Дніпра, Запоріжжя, Харкова та Києва.

Як живеться українцям на чужині? Людям важко сказати, що вони належать до суспільства, частиною якого вимушені стати, або що вони до цього прагнуть. Після довгого перебування в країні, яка живе за своїми правилами, ти починаєш під ці правила підлаштовуватися, незалежно від того, хочеш ти цього чи ні. «Тут би вижити. Проблема інтеграції займатиметься потім, коли почну жити. Поки що я виживаю. Тому це другорядне питання. Коли ми висимо на якійсь скелі, то думаємо про те, як нам вилізти нагору, і вже там ми можемо розводити багаття і таке інше. А коли ми висимо, то головне – не звалитися в прірву», – так сказала Оксана, 44 роки. Певною мірою таке виживання і передбачає адаптацію до нових умов життя шляхом слідування звичаям нового суспільства. Респондентки, розповідаючи про свій досвід, зазначали такі банальні речі, як слідування правилам сортування сміття, невербального спілкування і поведінки з місцевими. Хочеш-не-хочеш, але з часом ти вивчаєш усі правила і починаєш дотримуватись неписаних законів. Проте це ще не означає, що людина відчуває себе інтегрованою. Майже всі респондентки були задоволені своїм життям в Україні до війни. Митці та музиканти були реалізованими в Україні. Більшість із них мали змогу подорожувати Європою як в туристичних, так і в робочих цілях (гастролі тощо). Опитані жінки заявляли, що за бажання вони могли б виїхати за кордон і до початку повномасштабного вторгнення. Спільною ланкою всіх інтерв'ю є відчуття виснаженості респонденток від стану невизначеності. Це емоційно

важко як дорослим, так і дітям. Респонденти часто говорять про проблеми адаптації у дітей, особливо в контексті школи та спілкування з місцевим населенням. Діти, хоча й спілкуються з іншими українцями, регулярно цікавляться, коли вони зможуть повернутися додому, до сім'ї та друзів. Підліткам та дорослим часто доводиться найскладніше. Багато хто з дорослих описує свій підвішений стан так: «живеш одним днем». Безперечно, це описує й становище людей, які залишилися в Україні.

Великий ресурс в Австрії витрачається на подолання емоційних і психологічних проблем – ким я був, була в Україні і як працюватиму, реалізовуватиму себе в професійному плані далі. Здебільшого жінки підтверджують те, що вони тут в Австрії тільки через те, що потрібно було надати безпечні умови дитині, можливості навчатися. Багато мам приїхали з дітьми, абітурієнтами, які в Україні займалися музикою і хотіли продовжити музичну освіту вже тут в Австрії. Талановита молодь має великі шанси й можливості вступити до музичних, мистецьких вищих закладів освіти, отримати європейську освіту та європейський диплом. Їм потім з таким дипломом буде легко знайти роботу, працевлаштуватися в країнах ЄС.

До емоційних переживань біженок додаються й повсякденні питання, які турбують переміщених осіб: пошук роботи, яка б відповідала академічній освіті. Про це йдеться у комплексному дослідженні, опублікованому в науковому журналі Plos One.

Австрія продовжує підтримувати українських митців, що рятуються від війни. Федеральне міністерство мистецтв, культури, державної служби та спорту Австрії оголосило про виділення додаткових 200 тис. євро для митців/мисткинь, які шукають притулку в Австрії. Раніше міністерство вже надало 300 тис. Євро.

Є дві форми підтримки:

- фінансування проєкту (5000 євро на проєкт);
- щомісячна стипендія (1400 євро на місяць протягом 3 місяців).

Хто може подати заявку?

- Українські митці, які тікають від війни;
- австрійські культурні установи та діячі усіх сфер мистецтва, які опікуються українськими митцями або реалізують з ними спільний проєкт;
- австрійські культурні установи або діячі з усіх сфер мистецтва, які реалізують мистецькі проєкти в Україні.

Як отримати підтримку?

Потрібно заповнити форму на сайті Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport та додайте всі необхідні документи. <https://austriaukraine.com/uk/impressions/granty-dlya-ukrayinskyh-myttisv-v-avstriyi/>

OFFICE UKRAINE WIEN – МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ, ЯКИЙ НАМАГАЄТЬСЯ ПОЛЕГШИТИ ТРАВМУ ВІЙНИ <https://www.artistshelp-ukraine.at/ua/>

Бути чужинцем у новій країні, не знаючи, що чекає в майбутньому. Створити дім в новому середовищі: для себе, для своїх дітей, для своєї родини. Концепція дому охоплює більше, ніж просто місце; це складна мережа фізичних, емоційних і соціальних вимірів. Саме цій темі присвячена програма HOME Residency Program, створена у співпраці мистецькими інституціями < rotor > Center for Contemporary Art з Граца та Гараж 127 з Харкова. Ініціатива об'єднує п'ятьох митців з України та п'ятьох українських митців, які живуть у Граці, яких підтримує Офіс Україна. Організація Рідна Домівка в Граці надає програмі свої приміщення для майстер-класів, які художники та художниці проводять для переміщених родин з України. На майстер-класах вони міркують над значенням поняття ДІМ та обмінюються думками. Асоціація «Рідна Домівка» з початку повномасштабної війни прагне надавати переміщеним родинам не лише матеріальну допомогу, але й емоціональну підтримку. Асоціацію заснували п'ятеро жінок у 2020 році. Голова асоціації Галина Скотнік пояснює: «В українській

громаді в Граці нас було дедалі більше, тому ми вирішили створити асоціацію». Програма HOME Residency Program досліджує тему ДІМ як складну концепцію, що поєднує фізичні, емоційні та соціальні виміри. Проєкт забезпечує платформу для мистецького вираження, культурного обміну та залучення громади, реагуючи на наслідки війни. Художні проєкти, створені під час Програми резиденції HOME, були виставлені в 20 лайт-боксах у Граці в лютому 2024 року.

Програма резиденції HOME підтримується »Culture Helps / Культура допомагає« – це проєкт, що співфінансується Європейським Союзом у межах спеціального конкурсу пропозицій для підтримки українських переміщених осіб та українського культурного та креативного секторів. Проєкт реалізовується Інша Освіта (UA) та zusa (DE).

<https://artistsatrisk.org/?lang=en>

<https://artistsatrisk.org/2022/02/26/ukraine-emergency-resources-for-artists-and-cultural-workers/?lang=en>

<https://www.ams.at/arbeitsuchende/arbeiten-in-oesterreich-und-der-eu/ukraine/ukraine-informationen-ua>

Мистецтво процвітає в Австрії завдяки сприятливому соціальному і політичному клімату, доступній оренді і широким можливостям фінансування. Художні форми включають образотворче, графічне, сценічне мистецтво, архітектуру, музику та літературу. Доказ успіху? 249 громадських музеїв, 60 театрів, 3 оперних театри і 70 фестивалів.

https://www.advantageaustria.org/ua/zentral/branchen/kunst_kultur/Uebersicht_Kunst_Kultur.uk.html

Історично склалося так, що у XVIII та XIX сторіччях Австрія була одних з центрів європейського музичного життя. Про це свідчить велика кількість оперних будівель, театрів та оркестрів, а також різноманітні музичні традиції, такі як, наприклад, новорічний концерт Віденського філармонічного оркестру. Численні австрійські концертні зали, музичні і театральні сцени пропонують широкий простір для мистецької насолоди. Українські біженці зараз мають можливість відвідувати культурні заклади – театри, музеї, концерти, виставки безкоштовно, пред явивши культурний паспорт – Kulturpass, який можуть отримати не працюючі або малозабезпечені особи.

Надзвичайно багата та багатогранна музична історія Австрії сприяє тому, що країна сьогодні відіграє ключову роль у музичній індустрії. Австрійський музичний ринок посідає сьогодні у світовому порівнянні 16-те місце. В Австрії живуть більш ніж 25 000 митців, що працюють в усіх музичних жанрах. Щорічно в Австрії проходять близько 20 музичних фестивалів: наприклад Віденські фестивальні тижні, Зальцбурзький фестиваль, фестиваль у Брегенці, «Штирійська осінь», фестиваль «Штиріарте». В Австрії в музичній галузі та в кіно все більше працюють з найновішими технологіями. За останні роки були засновані численні стартапи, що спеціалізуються на оглядах, пошуку, рекомендаціях і насолоді музикою. Крім того, все більше компаній займаються найновішими технологічними розробками, наприклад, імерсивне аудіо, віртуальна реальність, навчання із зануренням і штучний інтелект. Австрійська компанія розробила технологію, що дозволяє надсилати аудіосигнали без помітної затримки. Рішення віртуальної реальності від цієї компанії уможливають спільні репетиції музикантів, що знаходяться на відстані тисяч кілометрів один від одного. Ці першопрохідці реалізують також концерти у віртуальній реальності. Унікальне програмне забезпечення для поширення цифрової музики на 500 сервісів завантаження й потокових сервісів в усьому світі походить з Австрії. Компанія стартувала у 2006 році з розробки програмного забезпечення, що допомагає музичним брендам та музикантам продавати свою музику на великих порталах і не турбуватися про технічні умови або отримання платежів. Музиканти в усьому світі постійно

шукають придатні приміщення для репетицій, особливо під час подорожей. Платформа, розроблена в Австрії, допомагає музикантам зв'язатися з тими, хто здає такі приміщення в оренду. Із застосовною програмою «search-book-play» (шукай-орендуй-грай) кількома натисненнями на кнопки можна орендувати приміщення для репетицій на одну або кілька годин, поблизу або в інших містах. Віденська державна опера як один з провідних оперних театрів світу запропонувала в 2013 році сайт staatsoperlive.com – перший у світі оперний потоковий сервіс. 45 прямих трансляцій на рік, два канали, синхронний перегляд на другому пристрої з екраном та регулярна програма UHD (надвисокої чіткості) встановлюють глобальні віхи дигіталізації у сфері культури.

Освіта в музичних університетах і консерваторіях Австрії має відмінну міжнародну репутацію. Австрія є ціллю для багатьох молодих музикантів і студентів, котрі вивчають музику. Universität für Musik und darstellende Kunst (Університет музики й театрального мистецтва) у Відні та музичні університети у Граці й Зальцбурзі відомі в усьому світі.

https://www.advantageaustria.org/ua/zentral/branchen/musik_film_entertainment/overview/Ueberblick.uk.html

Вища освіта в Австрії базується на так званій «Болонській системі освіти» і складається з трьох-чотирьох років бакалавра з наступним ступенем магістра від одного до двох з половиною років. У будь-якому випадку бажано звертатися безпосередньо до відповідного навчального закладу, оскільки правила можуть відрізнятися.

Додаткову інформацію та брошуру щодо освіти в Австрії, спеціальне видання для переміщених осіб з України (українською мовою) можна знайти за посиланням <https://www.bmbwf.gv.at/service/bs/ukraine.html>

Також для українських студентів стала доступна участь у програмі «MORE», до якої залучені 21 австрійські університети, серед яких університети у Граці, Інсбруку, Клагенфурті, Леобені, Лінці, Зальцбурзі та Відні. Програма MORE надає доступ тимчасово переміщеним особам / біженцям до академічної освіти та відкриває перспективи на майбутнє. Університети виділяють певну кількість місць для відвідування фахових лекцій, вивчення німецької мови тощо. Детальні умови слід уточнювати в кожному університеті окремо.

В Австрії є дуже багато порталів для українців щодо пошуку роботи, ось деякі з них, наприклад:

www.uatalents.com/add-job

www.ukrainejobs.at

Home - Jobs for Ukraine www.jobs-for-ukraine.at

Austrian Jobs for Ukrainian Refugees www.austrianjobs-for-ukraine.at

Щодо визнання українських дипломів в Австрії – є можливість подати свій диплом з перекладом і апостилом в міністерство освіти і науки Австрії і отримати підтвердження – Bewertung, Anerkennung. Цей документ засвідчує, що український диплом та кваліфікація прирівнюються до австрійських. Проте цей документ не є аргументом для роботодавців, які переважно хочуть аби особа подала до резюме саме австрійський диплом, або диплом країни ЄС, чи документ про стаж роботи в країнах ЄС – копії робочих контрактів в країнах ЄС. Український стаж роботи тут нікого не цікавить. Тому молоді варто вчитися і здобувати освіту в австрійських ВНЗ.

Важливим є питання нострифікації українських дипломів в Австрії. Окремі професії підлягають професійній нострифікації. Консультаційні центри для мігрантів (Beratungszentren für Migranten und Migrantinnen) у відповідній федеральній землі за дорученням AMS допомагають з нострифікацією дипломів /сертифікатів/атетсатів про середню освіту, перекладом документів. Тут можна отримати фахову консультацію щодо процедури. <https://www.migrant.at/wp->

content/uploads/organigramm_home.pdf

До професій, які підлягають нострифікації, відноситься зокрема професія вчитель. Вчителі музики з українськими дипломами не мають права працювати в австрійських державних музичних чи загальноосвітніх школах. Педагогічні дипломи потребують нострифікації. Для визнання музичного педагогічного диплому потрібно в австрійському університеті скласти додаткові іспити, доздавати певні предмети. Бо педагогічно освіта в Австрії інша, і музична педагогіка потребує додаткового навчання. А це може тривати кілька семестрів. Я особисто знайома з жінками, які в Україні працювали в музичних школах, а в Австрії їм дуже складно працевлаштуватися. Проблема у віці, бо не кожен готовий вчити мову до рівня C1 (саме такий високий рівень володіння німецькою потрібен для нострифікації диплому), і в 45+ малий відсоток жінок зважуються пройти цей складний шлях. Тому вони шукають роботу чи підробіток в приватних музичних школах або дитячих садочках, центрах дитячого дозвілля. З труднощами стикаються ті, хто здобув в Україні фах композиція, композиторство. Де їм знайти роботу наприклад в Граці – це важке питання. В найскладнішу ситуацію потрапляють люди віку 55+, бо в Австрії хоч і наче б то немає дискримінації, але роботу в такому віці знайти дуже важко. Австрійці працюють довго, на пенсію офіційно виходять в 63-65 років, але все одно продовжують працювати. А нашим пенсіонерам, які все життя віддали музичним педагогічним навчальним закладам, доводиться хіба грати, виступати іноді для задоволення в колах українців на благодійних концертах. Тобто музика для них перетворюється на хобі.

Більше інформації про нострифікацію дипломів надають у відділі для осіб, які отримали кваліфікацію за кордоном <https://www.anlaufstelle-erkennung.at/>

www.aais.at

<https://youtu.be/r-Znc9z6oUg?si=DK2s68-RcpbHN9ev>

<https://www.bmbwf.gv.at/Themen/HS-Uni/Anerkennung.html>

Щодо українських дипломів доктор філософії PhD, то вони хоч і прирівнюються до австрійських, міжнародних дипломів, однак український титул PhD в Австрії не є дійсний і його не можна використовувати офіційно, хіба приватно. Причина – Україна хоча і входить в Болонську систему освіти, однак не є країною ЄС і поки Україну в ЄС не приймуть, доти наші дипломи доктора філософії є на жаль просто гарним папером для власної втіхи. Інформацію можна прочитати в законі на сайті: <https://www.bmbwf.gv.at/Themen/HS-Uni/Anerkennung/Akademische-Grade.html>

Щодо виконавської кар'єри в Австрії, отримати посаду в оркестрі філармонії чи театру складно, бо є ряд вимог до кандидатів, основна з яких – досвід роботи (стаж) в європейських! оркестрах, до резюме необхідно подати посилання на відеозаписи в ютуб, сольні виступи з видатними оркестрами високого рівня кваліфікації. Також потрібний список нагород, премій конкурсів тощо. Оскільки Україна не входить в ЄС, українські музиканти стикаються з труднощами. Наприклад на посаду артиста оркестру (наприклад скрипка) оперного театру Грацу може бути подано від 50 і більше резюме скрипалів з різних країн Європи. І тут на жаль перевагу надають громадянам ЄС, музикантам, які мають професійний стаж в країнах ЄС, що по суті є неофіційною дискримінацією. Тут українцям потрібна наполегливість, висока конкурентоздатна кваліфікація пройти цей величезний конкурсний відбір. Вокалісти отримують не безстрокові контракти, а на певний час – рік чи кілька років. І потім знову потрібно шукати нове місце роботи. Але це стимулює і мотивує, не дає засидітись на одному місці і розслабитись.

Але все таки позитив в тому, що порівняно з мігрантами з інших країн (наприклад арабських), які отримали захист в Австрії, українці конкурентно виграють, адже мають високу професійну кваліфікацію, дипломи, вміння, знання, навички, досвід, бажання працювати, мотивовані досягати цілей, що є головним фактором в

професійній реалізації та інтеграції в австрійське суспільство. І австрійці це вже побачили і зрозуміли. Просто українцям потрібен час на вивчення мови, підтвердження дипломів, здобуття освіти в Австрії.

КАСЬЯНЕНКО Ростислав

журналіст,

архівар Українського вільного університету

(Мюнхен, Німеччина)

УДК 316.7

**DIASPORA NOVA: СОЦІОКУЛЬТУРНІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ
ЩОДО СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ**

Дослідження є оригінальною спробою класифікувати українську діаспору – від повоєнної політичної еміграції до сучасних шукачів притулку на Заході, зокрема, у Німеччині. Відштовхуючись від традиційного розподілу цієї діаспори на чотири, а з початком російсько-української війни – на п'ять хвиль, він зосереджується лише на трьох останніх, починаючи від DP (англ. Displaced persons) – «дідів та прадідів» сучасних поколінь української еміграції. Створюючи конфлікт між «втраченим» та «невтраченим» поколіннями 1970-х, автор висуває гіпотезу, що саме бізнес-еміграція з України в Європу після 1991 р. стала новою кров'ю, яка підживила тіло української діаспори, асиміляція якої почалася з онуків DP.

Ключові слова: українська діаспора, еміграція, хвилі української еміграції, переміщені особи, Німеччина, нова діаспора, соціокультурний аналіз.

KASIANENKO Rostyslav

journalist,

archivist of the Ukrainian Free University

(Munich, Germany)

**NEW DIASPORA: SOCIO-CULTURAL OBSERVATIONS
CONCERNING MODERN UKRAINIAN EMIGRATION**

The research is an original attempt to classify the Ukrainian diaspora - from post-war political emigration to modern asylum seekers in the West, in particular, in Germany. Starting from the traditional division of this diaspora into four, and with the beginning of the Russian-Ukrainian war - into five waves, he focuses only on the last three, starting with DP (displaced persons) – the «grandfathers and great-grandfathers» of modern generations of Ukrainian emigration. Creating a conflict between the «lost» and «not lost» generations of the 1970s, the author hypothesizes that it is business emigration from Ukraine to Europe after 1991. became the new blood that nourished the body of the Ukrainian diaspora, whose assimilation began with DP's grandchildren.

Key words: Ukrainian diaspora, emigration, waves of Ukrainian emigration, displaced persons, Germany, new diaspora, sociocultural analysis.

Метою статті стала спроба, класифікувавши декілька поколінь української діаспори, зрозуміти, чим є сучасна українська діаспора на Заході, зокрема в Баварії чи ба більше – у Німеччині, та у чому полягає конфлікт її поколінь. Як архівар Українського вільного університету у Мюнхені та учасник освітніх нарад і конференцій Світового та Європейського Конгресів Українців, автор мав можливість не лише досліджувати оригінальні матеріали української повоєнної еміграції в архівах УВУ, але й вільно спілкуватися з багатьма її представниками, а також їх нащадками як

у Баварії, так і по всьому світу (США, Канада, Велика Британія, Бельгія, Франція, Іспанія, Аргентина, Австралія, Нова Зеландія тощо). Втім запропонована класифікація ще не є сталою і, безумовно, відкрита для обговорення та наукових дискусій.

У серпні 2024 р. уряд України вперше повідомив про намір створити Міністерство єдності (назва наразі робоча), яке працюватиме з українською громадою за кордоном. Ідея створення такого відомства з'явилася влітку в МЗС і згодом – вочевидь, після консультацій зі Світовим Українством, зокрема керівниками СКУ та ін. на майданчиках Глобального саміту миру у Швейцарії – отримала погодження в Офісі Президента [1].

Зокрема, її презентували на щорічній нараді керівників закордонних дипломатичних установ України, яка відбулася наприкінці серпня ц.р. у Києві. У своєму виступі перед керівниками закордонних дипломатичних установ Володимир Зеленський ледве не вперше за два роки великої війни наголосив на важливості роботи з українською громадою поза межами України [2; 3].

Цю думку розвинув нині перед послами і Секретар Ради нацбезпеки і оборони Олександр Литвиненко. Він наголосив, що спостерігається тенденція, коли етнічних українців за кордоном буде більше, ніж усередині України [4]. Ця ситуація нагадує ірландський або ізраїльський сценарій, коли чисельність діаспори в рази перевищує кількість населення всередині держави, і сильна спільнота допомагає батьківщині розвиватися.

ХВИЛІ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ

Якщо не розглядати українську еміграцію модерної доби (починаючи від т. зв. «Мазепинської» на поч. XVIII ст. [5]), до початку російсько-української війни традиційно виділяли 4 хвилі української еміграції [6]:

Перша (1877/1901–1911): трудова (до США, Бразилії, Канади, російського Сибіру, Аргентини, Австралії та Н. Зеландії, Гаваїв), спричинена аграрною перенаселеністю українських територій, зокрема Східної Галичини, а також – національним гнітом з боку австро-угорської та російської імперій. Станом на 1911 р. лише зі Східної Галичини до Канади та США протягом 20 років емігрувало понад 300 тисяч українців. [7]

Друга (1920–1939): міжвоєнна. Трудова еміграція з Галичини, Волині, Полісся та ін. земель, що перебували в складі Польщі, Румунії, Чехословаччини до Австрії, Німеччини, Латвії. Болгарії, Франції, Бельгії, США Канади та Південної Америки, досягли свого піку у другій половині 1920-х рр., помітно сповільнюється з початком світової економічної кризи 1929–33 рр. Цей період характеризується також масовою політичною еміграцією, що складалася з борців проти радянської влади: прихильників Центральної Ради, Гетьманату, Директорії (козаки, солдати та офіцери, священнослужителі, інтелігенція, великі і середні землевласники)[8]. У цьому періоді також на навчання до Сполученого Королівства (Королівства) прибули деякі українські студенти, в основному з Канади, де вже була численна українська еміграція [9].

Значних масштабів набуває вимушена міграція українців в межах СРСР упродовж 1930-х рр., зокрема до Сибіру, Далекого Сходу, Середньої Азії та на Кавказ, яка зумовлювалася насамперед радянською колективізацією з розкуркуленням та голодомором 1932–1933 років в УСРР, втечею від репресій каральних органів, переїздом фахівців на новобудови п&арos;ятирічок тощо [10]. Крім того, значна кількість українців перебувала з 1920-х рр. в концтаборах Сибіру та Далекого Сходу, а частина ув&арos;язнених, побоюючись нових репресій, після звільнення залишалася та осідала у віддалених від України регіонах. Однією з історичних територій, що тяготила до України був Зелений Клин на Далекому Сході, де у 1931–1932 рр. було

створено близько 10 українських національних районів [11].

Третя (1939/1945–1951, до 1980-х): політична. Розпочавшись від окупації радянським союзом Західної України у 1939 р., перший її етап тривав протягом всієї II Світової війни та у повоєнні роки: до початку 1950-х. Другий етап, що варто кваліфікувати як дисидентський, тривав від 1950-х до 1980-х рр.

Під час Другої світової війни радянський союз вислав велику кількість українців до Середньої Азії та Сибіру, звідти по війні на Батьківщину повернулася лише незначна частка евакуйованих. В той же час, західну еміграцію склали переміщені особи, що перебували у таборах для ДП американської, англійської та французької окупаційних зон в Німеччині, Австрії та Італії. Таборовий період (1945–51) української еміграції в Західній Європі традиційно іменується в науковій літературі «добою Ді-Пі» (від англ. DP – displaced persons – переміщені особи) [12; 13].

Четверта (1990-ті та «нульові»): трудова (так само, як і перша, на століття раніше). Була зумовлена економічною скрутою т. з. «перехідного періоду» після розвалу СРСР та отримання Україною Незалежності. На тимчасову роботу до країн Європи, Америки та в Росію виїхало близько 8 млн. українців. Певний прошарок тих хто емігрував в цей час, складає також студентство (ті, хто не повернувся в країну по закінченню навчання за кордоном)[14].

П'яту хвилю складають ті, хто виїхав з України вже під час російсько-української війни 2014–2024 рр. (до початку повномасштабної агресії лише в 2021 р. емігрувало 600 тис. українців, а з 2011 по 2020 рр. загалом виїхали та не повернулися 2.6 млн. українців)[15]. За оцінками Світового конгресу українців, за межами історичної батьківщини станом на 2017 рік проживало 20 мільйонів українців та осіб українського походження [16].

Після 24 лютого 2022 р. лише за 2.5 тижні країну покинуло 2.5 млн. осіб, а вже на 3 червня 2022 року їх кількість зроста вдвічі та перевищила 5,2 млн громадян (з них понад 3,2 млн біженок зареєструвалися у Європі для отримання тимчасового захисту) [17]. У липні 2023 р. МЗС казав вже про майже 8.2 млн. українських шукачів притулку за кордоном. [18].

ЧОТИРИ ПОКОЛІННЯ МІГРАНТІВ

У дослідженні охарактеризовано представників лише останніх трьох хвиль, адже перші дві – це вже досить давня історія. Сфокусуємось на Європі, зокрема – на Німеччині.

1. Перше покоління – базис сучасної діаспори – *«Покоління DP»* або *«Діди»* (*«бабусі»* також – *нехай пробачать нас прихильниці фемінізму*): всі, хто потрапив на територію колишнього Третього Рейху протягом II Світової війни чи у повоєнний період. 'Покоління DP' – це патріархи, велетні Духу, які, на превеликий жаль, вже всі у кращих світах. Це – справжня «стара діаспора»: баварська, австрійська, бельгійська, сарсельсько-французька та інша європейська (часто-густо колишня мюнхенська), британська та заокеанська (від Канади та США до Аргентини, Бразилії і Австралії з Н. Зеландією). Це хлібороби-гетьманці, ОУНівці (бандерівці, «двійкарі», мельниківці), дивізійники тощо. Також, звісно, й ост-арбайтери, що їх направили сюди силоміць нацисти, «кацети» (в'язні концтаборів) та вигнанці, що не хотіли залишатися у сталінському СРСР.

2. Друга ланка: *«Діти DP»* – всі народжені під час війни або безпосередньо у DP-таборах (1946–1949+ рр.), тобто вже на чужині, хто отримав із батьківських рук український прапор (не зброю!) разом із мовою, книжками, звичаями і традиціями.

3. Третю ланку (*«Онуки DP», «Студенти»* та *«Заробітчани»*) варто розділити на дві підгрупи з системними відмінностями:

3.1. «Втрачене покоління» асимілянтів – народжені у 1970-х рр. онуки

зазначеного вище першого, DP-покоління «Дідів», що втратили чи розгубили свою українську ідентичність. І жодним чином неважливо: «онімечилися» вони, «обританілися» «оканадилися» чи «обамериканилися» – найголовне, що не змогли передати далі по Роду те, що їх батьки успадкували від дідів і потім намагалися (хочеться так сподіватися) передати ці [українські] цінності їм;

3.2. «Невтрачене покоління» (за часовим і віковим критерієм паралельне «втраченому»):

а) «*Патріот(к)и*»: незначна група «*Онуків DP*», які все ж таки зберегли внутрішній український стрижень (десь 10–15% від загальної кількості);

б) «*Diaspora NOVA*»: еміграція 1990-х та «нульових» – ті, хто приїхав із Західної (рідше – Подніпровської) України після відновлення державою Незалежності у 1991 р. та зачепився тут, у Європі. Це *трудова еміграція* (яку дещо зневажливо нині звуть «заробітчанською»), *студентська* (приїхали по обміну чи по грантах) та ті, хто залишився, *демобілізувавшись з Групи радянських військ у Німеччині*. І хоча більшості трудових мігрантів з України легалізуватися було непросто, декому пощастило в'їхати і про грин-карті (яскравий приклад – запрошені у 2000-х на роботу до землі NRW IT-фахівці, які до сьогодні підтримують відносини один з одним – таких сімей є добрих пару десятків).

Чому саме вони, на відміну від попередників (*3-а*), насправді, є *Невтраченим поколінням*? Тому що, на відміну від перших, вважають себе не «європейцями», а саме українцями – не за паспортом (*багато хто з них вже має паспорт ЄС*), а за походженням – та зберігають в родині українські звичаї та традиції. Аналіз соціокультурних аспектів цього процесу не є ціллю цієї статті, тож перейду до наступної групи.

4. Четверта ланка: сучасна еміграція, у більшості випадків – це шукачі прихистку (у Німеччині – згідно т.з. «Параграфу 24»), яку варто розділити на дві групи, за принципом: «Батьки і Діти». Оскільки чоловіки серед перших – в меншості, акцент тут зроблено саме на жінок.

4.1. «Батьки»:

а) «*Параграфині*» – вони ж «*Мамці Зеленського*» («Какая різниця») або «*Мамці А2*» (тут і далі використовується термінологія щодо володіння іноземною мовою, у нашому випадку – німецькою): еміграція із зросійщених територій (а таких серед «нової діаспори» – більше 90%), які не бачать свого майбутнього у Європі. Перечікують війну тут, щоб повернутися назад, як тільки в Україні закінчатся «прильоти»;

б) «*Мамці В1*» – «Наразі достатньо» (тобто: для роботи, «а там видно буде»). Ті, хто ще не визначився: чи залишатися у Німеччині «до кращих часів», чи повертатися до України (схиляються, втім, скоріше до першого варіанту). Потенційні клієнтки впроваджені Job-центрами програми Job-Turbo. Їх діти «на всяк випадок» продовжують вчитися онлайн також і в українських школах;

в) «*Мамці В2*» – «*Практичні*»; (або «*Досвідчені*») та «*Інтелігенція*». Закінчивши курси, отримали визнання своїх дипломів (чи збираються зробити це найближчим часом) та влаштувалися на більш-менш гідну роботу. У пошуках квартири (що її сплачує Джоб-центр, замість гуртожитка чи табору) або вже знайшли її. Діти, поряд з німецькими, відвідують українські суботні/недільні школи, позашкільні гуртки або «Пласт»;

г) *Чоловіки*: партнери жінок з груп «а»-«в» або потенційно – демобілізовані військові, що по закінченню війни в Україні поїдуть за кордон за програмою «з'єднання з родиною»;

4.2. «Діти»:

а) «*Діти А2*»; – студенти і школярі («Возвращенці» та «Європейці») з російськомовних родин (таких – більшість), які збираються разом із «*Мамцями А2*'

найближчим часом повертатися в Україну. Навчаються в українських школах онлайн паралельно з німецькими;

б) «Діти В2»; – середня ланка: ті, хто старанно вчив мову (німецьку та українську), свідомо молодь та юнацтво. Розуміючи перспективи європейської освіти, намагаються знайти та/або не втратити українську ідентичність: Українські суботні/недільні та спеціалізовані (як у Мюнхені, зокрема, SchlaUA) школи, вечорниці, «Пласт», громадський рух (NGO);

в) «Діти С2»; – патріотична молодь та юнацтво, що виховувалися в українських родинях (переважно – трудової еміграції 1990-2000-х та вихідців з Галичини) і не асимілювалися.

Використана література і джерела

1. Президент України: Офіційне інтернет-представництво, 19.08.2024, <https://www.president.gov.ua/news/vid-nashoyi-spilnoyi-roboti-zalezhit-yaka-zbroya-v-rukah-u-n-92669> (Процитовано 23.09.2024).
2. TSN.ua, 20.08.24, <https://tsn.ua/politika/zelenskiy-anonsuvav-poyavu-novogo-ministerstva-chim-vono-zaumatimetsya-2643780.html> (Процитовано 23.09.2024).
3. Інтерфакс-Україна, 19.08.24 (Процитовано 23.09.2024).
<https://interfax.com.ua/news/general/1008081.html>
4. LB.ua, 21.08.24 (Актуально 23.09.24),
https://lb.ua/economics/2024/08/21/630667_ukraini_mayut_namir_stvoriti.html
5. Ясь, Олексій, [Еміграція українського населення // Енциклопедія історії України](#): у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К.: Наукова думка, 2005. Т.3 (Е – Й), 672 с.: іл., ISBN 966-00-0610-1.
6. Голос Америки, Прус, Марія. 13.04.2018, [Освічені, цілеспрямовані, космополіти. Хто такі «п'ята хвиля української еміграції»? \(Процитовано 23.09.2024\).](#)
7. УНІАН, 07.09.11, [На Прикарпатті відзначають 120 років еміграції до Канади](#) (Процитовано 23.09.2024).
8. Golczewski Frank (Hg), Geschichte der Ukraine, Göttingen 1993.
9. Українці в Сполученому Королівстві, Інтернет-енциклопедія, 2008-2024. [Імміграція й поселення до 1939 року](#) (Процитовано 23.09.2024).
10. Ясь, Олексій, 2005 – так само.
11. Радіо Свобода (укр.), Шурхало, Дмитро. [До українців Зеленого Клину вороже ставилися і білі, і червоні – дослідник](#) (Процитовано 23.09.2024).
12. Ясь, Олексій, 2005 – так само.
13. Самчук, Улас, «Плянета Ді-Пі», Вінніпег, 1979, вид-во: Інститут Дослідів Волині, 355 с.
14. Голос Америки, 2018, так само.
15. УП, 17.12.2021, [Найбільше за 11 років: у 2021-му з України виїхала рекордна кількість людей](#)
16. The Ukrainian Weekly, 12.01.2018. [2017: Українська діаспора: активність у всьому світі](#) (Актуально 23.09.24)
17. Інтерфакс-Україна, 11.06.2022, [Статус тимчасового захисту в Європі отримали 3,2 млн біженців з України, у лідерах Польща, Німеччина та Чехія](#) (Процитовано 23.09.2024).
18. Доступ до правди (ОПОРА), 12.07.2023. [За кордоном перебуває понад 8 мільйонів українців – МЗС](#) (Процитовано 23.09.2024).

КОРОЛИК-БОЙКО Леся
заслужена діячка естрадного мистецтва України,
голова асоціації «Mist-IlPonte» (Італія) та Міжнародної організації
«Поступ жінок-мироносиць у діаспорі»
(Губбіо, Італія)

**ЗАСАДИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ
В ІНОНАЦІОНАЛЬНОМУ ОТОЧЕННІ:
ДОСВІД ДІЯЛЬНІСНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ**

На Апеннінах, у місті Губбіо (регіон Умбрія), де жив і провадив свою Місію – засновник ордену францисканців – святий Франциск, авторка живе вже 23 роки. Але, як навчав Великий Кобзар – «і чужому навчаюсь, і свого не цураюсь». З перших днів приїзду на італійську землю, власним девізом стало - не розчинитися у чужій культурі, не загубитися серед краси пам'яток історії та архітектури у світовій колісці та не втратити свою ідентичність, познайомити й показати світові усі наші культурні надбання.

І, коли в місті Губбіо українці організують різні заходи, то обов'язково запрошують представників влади, громадських організацій і місцевих жителів для знайомства з історією та культурою України. Як результат, у відповідь чуємо – яка багата Україна на таланти, яке розмаїття кольорів у національному одязі, які гарні українські пісні, і що нам немає аналогів у світі за різноманітністю вишитих сорочок, милозвучністю українських пісень та яке у нас багатство традицій, звичаїв і обрядів! А автентичність і краса українських колядок, щедрівок, гаївок та інших обрядових пісень італійців просто вражає! І це дуже тішить!

Звичайно, що кожна країна має свої традиції і культурні надбання, але скарбниця української культури наповнена справжніми шедеврами українського мистецтва! І ми зобов'язані їх демонструвати світові, знайомити світ з видатними композиторами, співаками, поетами, письменниками, художниками, а сьогодні, в часі війни, як ніколи, ще більше!

Всім нам відомо, що українська діаспора формується навколо церкви. Так і в Італії. І центром єднання українців є УГКЦ, де створені українські громади. І свою діяльність в Італії я розпочинала в українській церкві як регент церковного хору у місті Губбіо, де живу й сьогодні та у місті Перуджа, в обласному центрі регіону Умбрія, куди була запрошена місцевим парохом УГКЦ. Постійно брала активну участь у житті українських громад в цих містах.

Від коли почалася війна, кожен з нас, українців, чи то в Україні, чи за кордоном, в той чи інший спосіб став на захист України, допомагає ЗСУ, потребуючим, які постраждали внаслідок російської агресії і робить все для перемоги України над лютим ворогом. На початку повномасштабного вторгнення росії в Україну, в кінці лютого 2022 року, у міста Губбіо масово почали приїжджати українські біженці. Переді мною – україркою, яка вже багато років живе і працює у цьому італійському місті, постало завдання – допомогти своїм співвітчизникам пережити шок, який вони отримали в Україні і, перш за все, підтримати морально.

Разом з українцями та нашими друзями італійцями, я створила Культурно-просвітницьку асоціацію «Mist-Il Ponte», яка разом з Карітасом допомагала українським матерям та їхнім дітям у пошуках житла та у влаштуванні у навчальні заклади. А під час курсів італійської мови, які організував Карітас, була їм за перекладача. Спілкуючись з ними була вражена, бо побачила, що ті українці, які приїхали з Дніпропетровської, Донецької, Луганської областей та й навіть з Києва і Київської області не розмовляють українською мовою, не обізнані з правдивою

історією України, мало знають про постаті видатних українців, про наші традиції, звичаї. Це мене й спонукало якнайшвидше скласти програму тематичних заходів і починати діяти. Все почалося з екскурсії містом Губбіо, щоб ознайомити з його історією та пам'ятками архітектури.

У березні 2022 року, під час святкування 209 річниці від дня народження Тараса Шевченка були організовані Шевченківські дні, де пригадали життя і творчість поета, прочитали його вірші і цим уславили його ім'я. На День Києва – у травні місяці, матері зі своїми дітьми – кияни, малювали листівки – дарунок Києву. Зворушена була їхніми роботами, бо на кожній з них «читалася» велика туга за рідним домом. У листопаді був організований вечір пам'яті жертв Голодомору, на який були запрошені представники мерії та італійці – викладачі вищих навчальних закладів. Виявляється ніхто з них практично нічого не знав і не чув про цю страшну трагедію в Україні 1932–1933 років і на цьому заході вони дізналися про те, як вбивали українську націю, спровокувавши штучний голод. Були і святкування Паски та Різдва, співали італійцям українські колядки, розповідали про наші Великодні та Різдвяні традиції. Щоб вивчаючи щодня італійську мову, але не забувати свою – рідну, в Публічній бібліотеці Sperelliana, за ініціативи і сприяння Культурно-просвітницької асоціації «Mist-Il Ponte» було відкрито Українську бібліотеку, куди були запрошені представники з мерії, громадських організацій, Карітасу та українці, які живуть і працюють у цьому місті вже багато років. Ось так, через нас, Європа і світ, зокрема Італія, пізнає Україну, її історію і те, хто такі українці.

Якщо в США, Канаді, Австралії українська діаспора сформувалася майже сотню літ назад і там про Україну вже знають дуже багато, то в Італії про українців знають ще дуже і дуже мало. Українська діаспора тут ще надто молода, бо її формування почалося наприкінці 90-х років, коли на Апенніни, масово, у пошуках роботи почали приїжджати українські заробітчани. Але тільки тепер, під час війни, коли заговорив про Україну цілий світ, в Італії почали цікавитися про нас більше. І ми, українці, організовуючи різні заходи, благодійні вечори, концерти знайомимо італійське суспільство з Україною, її минулим і теперішнім, залучаємо і їх до заходів, щоб засвідчити, що ми не тільки країна, яка вже третій рік дає відсіч лютому ворогу, а й нація незламних, нескорених і багата на таланти.

Крім тематичних заходів, які Культурно-просвітницька асоціація «Mist-Il Ponte» проводила для біженців, які тимчасово знайшли прихисток у Губбіо, була і участь їхніх дітей у місцевому святі «Festa dei Ceri» («Свято свічок»), яке щорічно проводиться у День Республіки Італії – 2 червня. І, щасливі очі дітей у цей день, для нас, організаторів – Культурно-просвітницької асоціації «Mist-Il Ponte» та асоціації «Maggio Eugubino» стало найбільшою втіхою.

Якщо говорити про мою участь у фестивалях-конкурсах, про мою діяльність як члена журі, то активна діяльність у мистецьких проєктах почалася саме під час коронавірусу. Це були всеукраїнські та міжнародні фестивалі-конкурси. Починаючи з 2021 року і до сьогодні - ініціювала, заснувала, організувала та провела 5 міжнародних багатожанрових фестивалів-конкурсів у змішаному форматі - онлайн/офлайн.

Перший – Міжнародний багатожанровий мистецький фестиваль-конкурс «Нашого цвіту по всьому світу» присвячений 30-річчю Незалежності України очолила як голова журі. Він проходив у серпні 2021 року.

Організатори – ГО «Спілка молоді» (м. Одеса) за підтримки Міністерства освіти і науки України та Міністерства культури і інформаційної політики України.

Після повномасштабного вторгнення росії в Україну, разом з Культурно-просвітницькою асоціацією «Mist-IlPonte» ініціювала, заснувала, організувала та провела чотири міжнародні мистецькі проєкти на різну тематику.

Перший - Різдвяно-мистецький багатожанровий фестиваль-конкурс «На Різдвяні свята всі ся згуртуймо» Міжнародного мистецького перформансу фестивалю-

конкурсу «Ти у серці моїм, Україно!», який був проведений на зламі 2022-2023 років.

Другий – Міжнародний мистецький багатожанровий фестиваль-конкурс «Ти у серці моїм, Україно!» до Дня Незалежності України, проведений у серпні 2023 року.

Третій – Різдвяно-новорічний фестиваль-конкурс «Formidable» проходив у грудні 2023 – січні 2024 р.

Ці три мистецькі проекти були організовані разом з Київським міським центром народної творчості та культурологічних досліджень.

Четвертий – I Міжнародний фестиваль-конкурс «Мистецькі промені України» присвячений Дню Європи. Проходив у квітні/травні 2024 року.

Засновники і організатори цього фестивалю-конкурсу Культурно-просвітницька асоціація «Mist-il Ponte», Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького (директор Ольга Гураль) та Міжнародний фонд Івана Франка (директор Ігор Курус).

Учі ці мистецькі фестивалі-конкурси відбувалися за підтримки Департаменту культури КМДА, громадських організацій, ЗМІ, культурних і громадських діячів з України, Литви, Естонії, Фінляндії, Польщі, Німеччини, Люксембургу, Швейцарії, Італії, Іспанії, Греції, Канади, США.

Міжнародне журі складалося з представників 14 країн світу і формувалося зі складу народних та заслужених артистів і діячів культури та мистецтв, викладачів ЗВО України та з-за кордону.

Мета цих проектів – об'єднати українців, які живуть і працюють у різних куточках України та світу в любові до України, бажанні служити рідному краю для популяризації української культури, традицій, звичаїв, обрядів, примноженні скарбниці української культури на міжнародному рівні задля культурно-просвітницького та духовно-морального виховання підростаючого покоління як в Україні так і за кордоном.

У цих фестивалях-конкурсах до участі запрошувалися аматори та професіонали, колективи і окремі виконавці, від найменшого до найстаршого - без вікових обмежень, щоб всім дати можливість проявити свій талант.

Сьогодні, коли по-малу онлайн-фестивалі зникають і їх замінюють різні фестивалі і конкурси наживо, часто виникають заперечення щодо проведення мистецьких перформансів у онлайн-режимі. Але сьогодні, коли багато українців живе за кордоном, а тепер, під час війни, розкидані по всьому світу у пошуках тимчасового притулку, який переростає у постійний, щоб триматися разом і не втратити зв'язок один з одним та з Батьківщиною, організовуються такі багатожанрові фестивалі-конкурси, щоб не загубити свою ідентичність, культурні надбання і, врешті решт - своє українське коріння, а разом з тим для того, щоб ділитися творчими здобутками, збагачуватися та обмінюватися досвідом на міжнародному рівні для збереження та уславлення кращих зразків української культури. А по завершенні прийому заявок і оголошення результатів оцінювання в онлайн-режимі, організовується церемонія нагородження та Гала-концерт переможців наживо для тих, хто має можливість приїхати і бажання виступити. Вже втретє організовуються Гала-концерти у Києві та у Івано-Франківську, де зустрічається творча українська родина і, де відбувається духовне єднання нації.

Якраз яскравим прикладом такого змішаного формату став I Міжнародний фестиваль-конкурс «Мистецькі промені України», який промінням талантів України освітив світ, де учасники уславили та продемонстрували кращі зразки українських класиків, твори сучасних митців, серед яких творчість Лесі Українки, Миколи Лисенка, Івана Франка, Тараса Шевченка, Ліни Костенко, Ігоря Шамо, Олександра Білаша, Ігоря Поклада, Ігоря Білозора та багато інших, а також зразки народної творчості, фольклору та українську народну пісню. Цей міжнародний проект зібрав понад 800 учасників з усіх областей України та з-за кордону - з Італії, Іспанії, Естонії, Німеччини,

США, Канади, Греції, Ірландії, Швейцарії, які проявили себе у дев'ятох різних номінаціях: вокальному, інструментальному, фольклорно-етнографічному, літературному, театральному жанрах, аудіовізуальному, образотворчому, декоративно-ужитковому мистецтві, хореографії. Серед учасників цього фестивалю-конкурсу було дуже багато дітей військових, а це значить, що майже кожен другий українець захищає Україну, а їхні діти тут, в тилу – українську ідентичність.

Тому, коли кажуть, що такі заходи не на часі, відразу приходиться заперечення. Тому, що ми, митці, тримаємо оборону на культурно-мистецькому фронті, і такі мистецькі проекти для цього є своєрідною платформою.

Усі міжнародні проекти, які організовані Культурно-просвітницькою асоціацією « Mist-Il Ponte », Київським міським центром народної творчості та культурологічних досліджень, Музеєм видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького та Міжнародним фондом Івана Франка після повномасштабного вторгнення росії в Україну спрямовані на моральну і матеріальну підтримку ЗСУ та українського народу загалом.

Якщо брати мою культурну, громадську і просвітянську діяльність, то вони тісно переплітаються і спрямовані на збереження та популяризацію української культури та уславлення пам'яті про видатних діячів України.

Так, у вересні 2023 року, за ініціативи і сприяння Зої Ружин - заслуженого працівника культури України, поетеси, активної культурної і громадської діячки, голови ГО ВО «Поступ жінок-мироносиць» , члена Правління МГО «Земляцтво Придніпров'я» та Національної Ради жінок України, беззмінної директорки оргкомітету по вшануванню пам'яті Тараса Шевченка у місті Каневі, почесної громадянки с.Шевченкове (Батьківщини Тараса Шевченка) я створила і очолила Міжнародну організацію «Поступ жінок-мироносиць у діаспорі». В рамках заходів присвячених 210-річчю від дня народження Тараса Шевченка, за її ініціативи, з вересня 2023 по березень 2024 рік провела Міжнародну акцію «Тарасова верба» у п'ятих країнах Європи, де посадила гілочку-саджанець від верби Тараса Шевченка уславивши його ім'я за кордоном у діаспорі.

Ця гілочка Тарасової верби має свою історію, а я – відповідальну Місію!

Почалося все з 1850 року... Під час зупинки потягу у місті Гур'єві, який віз Тараса Шевченка у заслання, по дорозі, він знайшов маленьку вербову гілочку, яка нагадала йому рідний край. Коли приїхав на місце призначення – у Казахстан, де на півострові Мангишлак у Новопетровському укріпленні проходив заслання, посадив цю гілочку і за нею доглядав. Незабаром виросла верба, під тінню якої Тарас Шевченко написав не один свій вірш і намалював не одну свою картину... У 1963 р., напередодні 150-літнього Шевченкового ювілею, поет Андрій Малишко в Україну з Казахстану, привіз гілочку верби і посадив на садибі Максима Рильського у Києві.

У 2012–2014.р, в переддень 200-річчя від дня народження Великого Кобзаря, БФ «Троянди й виноград» (директор М. Рильський) разом з Київським літературно-меморіальним музеєм Максима Рильського (директор В.Колеснік) підтримали ініціативу Зої Ружин і дали дозвіл на заготівлю гілочок Шевченкової верби, які були укорінені в теплиці головою БФ «Небодарний цілитель» Анатолієм Потопальським. Ось так, за ці роки під час Всеукраїнської акції «Тарасова верба», яку очолює Зоя Ружин, в різних областях України посаджено понад 200 саджанців! Тепер верби Тараса Шевченка шумлять у Київській, Черкаській, Чернігівській, Дніпропетровській, Кіровоградській, Полтавській, Івано-Франківській областях. Однією із найбільших є верба, посаджена біля Жашківського історичного музею, що у Черкаській області (директор О. Тютюнник).

24 серпня 2023 року на День Незалежності України уже 25 років поспіль пані Зоя організовує акцію «Обніміться ж, брати мої» та делегацію з Києва до Канева, щоб разом з працівниками Національного музею Тараса Шевченка, представниками влади,

громадських організацій та митцями, вклонитися Великому Кобзареві, покласти до його підніжжя вінок, який вона сама плете з колосків пшениці і вшанувати пам'ять про нього. Того року, до цієї акції у Каневі, вона долучила й мене з чоловіком. Саме там, на Чернечій горі, у неї й зародилася ідея – доручити мені, як громадській та культурній діячці за кордоном створити Міжнародну організацію «Поступ жінок-мироносиць у діаспої» і садити гілочки Тарасової верби за кордоном для збереження й уславлення пам'яті про Великого Кобзаря.

Нині, у дні війни, коли російський агресор нещадно нищить не тільки території України, а й українську культуру, така акція є вкрай необхідною! Під час мого перебування у Києві – у серпні 2023 року, Зоя Ружин передала мені майже 20 гілочок Тарасової верби, які разом зі мною подолали чималий шлях – з Києва до Івано-Франківська, а потім до Губбію, а звідти – у п'ять країн світу – у Хорватію, Польщу, Італію, Іспанію та у Німеччину.

Перший пагінець Тарасової верби посаджений мною у столиці Хорватії, у Загребі, біля пам'ятника Тараса Шевченка на вулиці Українській, під час святкувань «Днів української культури», які проходили 30 вересня та 1 жовтня 2023 року. Організатор – Голова Українського культурно-просвітньо-освітнього товариства «Кобзар» Славко Бурда.

Друга – посаджена у Перемишлі, на вулиці Шиковській N1, на території притулку для вимушено переміщених осіб з України до Польщі під час війни, на пагорбі, звідки видно річку Сян та замок Казимира Великого під час XII Конгресу СФУЖО (Світової Федерації Українських Жіночих Організацій), який проходив з 14 по 17 жовтня 2023 року. Її садила разом із заступницею Голови Національної Ради Жінок України Меланією Іщук та працівниками Українського Народного Дому у Перемишлі Ярославом Якубовським – координатором міжнародних проєктів та його помічницею Яною Чакіревою.

Третю посаджено в Італії, у місті Бергамо (регіон Ломбардія) 18 листопада 2023 року під час проведення акції «Дерево для майбутнього» (Un albero per futuro). Організатори – мерія міста Бергамо та Італійсько-українська асоціація волонтерів «Злагода».

Четверту – у Барселоні (Королівство Іспанії) на території іспанської школи - Інституту Сальвадора Сегуї, де щосуботи навчаються українські діти 2 березня 2024 року. Організатор – Українська школа «Мрія» (директор Світлана Школьна) та учителька історії Наталія Поліщук. Діти -- майбутнє України, а учитель відіграє важливу роль як у вихованні молодого покоління, так і у становленні української держави. І саме родина і школа завжди були і залишаються основою у формуванні ідентичності і особистості загалом. Під час проведення цієї акції був присутній Віталій Цимбалюк - консул України в Барселоні.

П'ята верба посаджена у Бонні, у міському парку Райнауе Бойль (Rheinaue Beul) на березі річки Рейн, 8 березня 2024 року, в переддень 210-річчя від дня народження Тараса Шевченка.

Організатори на німецькій землі – Ірина Душейко, колишня диригентка Народної хорової капели «Дніпро» Київського національного університету імені Тараса Шевченка, а сьогодні художній керівник «Trio Ukraina», ГО «UA Welle Bonn e.V.» («Українська хвиля у Бонні»), голова Павло Гросул і Український клуб «Червона Калина», голова Анжеліна Меркушина.

Ось так, українці за кордоном, які народилися тут, і ті, які живуть і працюють тут багато років і ті, які приїхали сюди на тимчасове проживання не забувають чіх батьків вони діти, і посадивши пагінець Тарасової верби, уславили ім'я Великого Кобзаря. І щоразу, коли садила Тарасову вербу, разом з іншими українцями єдналися душею з Україною, а серце наше линуло у рідний край!

Найціннішим свідченням життя та діяльності Великого Кобзаря є рукописи його

геніальних творів. Проте не менш цінним для формування і збереження національної пам'яті про Пророка і Генія - Тараса Шевченка є проведення різних заходів та акцій. Відтоді, як пролунало перше слово Кобзаря, пройшло багато років, але звучить воно в серцях і душах українців й понині, бо поза всяким сумнівом, Шевченко – це основа ідентифікації української нації, а його «Кобзар» – це скарбниця минулого українського народу і дороговказ для нових поколінь! Так як верба на Мангишлаці нагадувала Тарасу Шевченку рідну землю, так нехай ця вербичка нагадує українцям Хорватії, Польщі, Італії, Іспанії та Німеччини про Україну. Вірю, що вона буде зростати у любові до рідного краю!

Сьогодні йде жорстока боротьба в Україні на всіх фронтах і ми, українці, зобов'язані тримати оборону, кожний на своєму фронті! Україна була, є і буде, бо є у ній ми! Свято в це вірю і все роблю для того, щоб так і було.

ОХРИМОВИЧ Вікторія

аспірантка,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва

(Київ, Україна)

ІНСТРУМЕНТИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ: ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ДИПФЕЙКУ

Штучний інтелект (ШІ) активно інтегрується в сферу культури і креативних індустрій, відкриваючи нові можливості для створення нових форм культурно-мистецького вираження. Діджитал-митці та спеціалісти з ІТ-дизайну продукують різноманітні візуальні композиції, ШІ генерує саундтреки, сценаристи за допомогою інструментів ШІ за лічені секунди пишуть та аналізують прибутковість кіносценаріїв, монтажери створюють яскраві трейлери до фільмів. Приміром, можна згадати кінокомпанію Ворнер Бразерс (Warner Bros.), яка звернулася до програми Cinelytic, щоби передбачити майбутній касовий успіх їхніх фільмів. Натомість, ХХ сторіччя Фокс (20th Century Fox) інтегрували систему Мерлін (Merlin system), що використовує ШІ та машинне навчання, щоби виявити відповідність жанру кінострічки портрету цільової аудиторії і навпаки[4].

Разом з тим, використання ШІ у культурних і креативних практиках призводить до виникнення низки етичних, філософських та соціальних питань, що потребують дослідження й оцінки їх впливу на культурні процеси та суспільство, в цілому. Адже, в той час як митці у сферах музики, літератури, живопису по всьому світові забили на сполох і просять видалити їхні твори для машинного навчання та генерування нового контенту та продуктів, ШІ продовжує за запитом людини «бездумно», але ефективно використовувати завантажений з Інтернету матеріал. Проблемою є також використання ШІ задля створення підробок. Хоча сьогодні художники, чиї твори піддаються перевірці на справжність експертами в галереях, вважаються найбільш захищеними від подібних фейків, однак цього не можна сказати про музичну сферу.

Дипфейки (англ. Deep fake від deep learning+ fake «підробка») – це створені ШІ цифрові фейки, відео та аудіо. Вони є настільки реалістичними, що їх важко відрізнити від справжніх. Найбільш поширені інструменти для формування подібних симулякрів у просторі культури: DeepFaceLab, Reface, Zao, FaceApp, GauGAN.

Варто зазначити, що використання дипфейків може мати як позитивні, так і негативні сторони. Наразі технологія дипфейку легально і не несучи загрози застосовується в архітектурі, кіномистецтві, літературі, живописі, мистецтві фотографії та журналістиці. Наприклад, в журналістиці за допомогою технології дипфейк героям репортажів зберігають анонімність. В архітектурі зі скетчів роблять

реалістичні архітектурні плани. Крім того, дипфейкові оцифровані моделі беруть участь у показах та рекламують одяг, при цьому головною перевагою є те, що ці «робітники» працюють 24 на 7, не хворіють і не старіють. Зразками усвідомленого і публічно відкритого використання дипфейку наразі є ШІ-двійник «Рід-ШІ» співзасновника LinkedIn Ріда Гоффмана, призначення якого є розважати Інтернет-спільноту. Або більш навчальні за метою відеокурси для бізнесу. Останні створюються одноразово з можливістю трансформації інтерфейсу під кожен окрему країну та запит цільової групи користувачів (зміна раси, мови, статі, віку цифрового коуча тощо).

Разом з тим, варто звернути увагу і на очевидні загрози або виклики, що несуть для суспільства, в т.ч. і самих митців, технології ШІ. До прикладу, японський технологічний гігант Соні (Sony) застосував ШІ-інструмент Флоу Машінс (Flow Machines), щоб створити пісню в стилі Бітлз. Йдеться про легальне використання інструментарію ШІ, але існує й інший погляд на цю проблематику, що провокує на осмислення етичних та юридичних аспектів.

В Україні вже існує прецедент використання технології дипфейк, який спричинив судовий позов: «нещодавно у TikTok-акаунті wellboy.music з'явилося відео, у якому артист начебто танцює під трек «Пустоцвіт». Як виявилось, відео – згенерований штучним інтелектом дипфейк» [3]. Лейбл RAPA music, який раніше співпрацював з відомим артистом Wellboy (Антон Вельбой), продовжував розповсюджувати дипфейки, виправдовуючись підписаним контрактом, згідно з яким у лейбла є права на використання фото, відео та музичних матеріалів Wellboy. Зокрема, у TikTok-акаунті з'явилося відео, в якому артист начебто танцює під трек. Хоча дипфейк використовує лише фотографію та відео співака, однак фінальний продукт – це об'єкт авторського права, в якому всі компоненти повинні бути захищені ним. Тому, «передача майнових прав на твори не дорівнює передачі прав на обличчя, тіло і особистість виконавця», – так коментує цей інцидент юристка практики IP&Media Марія Єсипович [2]. У травні 2023 року на страйк вийшли сценаристи Голлівуду. Окрім питань щодо оплати праці, вони заявляли про необхідність врегулювати застосування штучного інтелекту у творчих проектах. У Парижі ЮНЕСКО провела конференцію, на якій запросила кінематографістів обговорили виклики, що з'явилися внаслідок впровадження ШІ-інструментів [1].

З огляду на цей приклад, стає зрозумілим, чому ще у 2020 році згідно з дослідженням, опублікованим в журналі Crime Science, «загроза застосування дипфейку вважалася найбільш небезпечною»[5]. Ми також вважаємо, що використання інструментів ШІ повинно бути прозорими та не порушувати права громадян, як-от право на приватне життя людини. Проте на практиці саме інструменти ШІ з генерування дипфейку найбільше загрожують, як приватному життю людини так і основним майновим правам. Звичайно, щоб розрізнити дипфейки сьогодні розробляються відповідні програми для їх виявлення (наприклад, Sentitel Density відслідковує ледь помітні для людського ока розмиті краї, неприродні кольори, рухи, непропорційні частини тіла тощо), але такі програми наразі не є досконалыми. Так само, як і суспільство потребує підвищення рівня обізнаності щодо відповідального використання ШІ та оцінки продуктів, створених на його основі, задля уникнення негативних наслідків оперування технологіями дипфейку.

Список використаних джерел

1. Горлач П. Всі стривожені: як використання ШІ впливає на мистецтво, кіно, музику та літературу (2023) URL: <https://suspilne.media/culture/645624-vsi-strivozeni-ak-vikoristanna-si-vplivae-na-mistectvo-kino-muziku-ta-literaturu/> (дата звернення: 04.04.2024).
2. Єсипович М. Дипфейк – веселий тренд чи правопорушення? (2023) URL:

<https://ain.ua/2023/10/06/deepfake-veselyj-trend-chy-pravoporushennya/> (дата звернення: 01.04.2024).

3. Стахів А. Лейбл PAPA Music виклав дипфейк із обличчям Wellboy. Наскільки це законно? (2023) URL: <https://slukh.media/news/papa-music-vs-velboi/> (дата звернення: 04.04.2024).

4. Andriasyan S. How Artificial Intelligence Is Used in the Film Industry URL: <https://smartclick.ai/articles/how-artificial-intelligence-is-used-in-the-film-industry/> (дата звернення 5.04.2024).

5. Caldwell, M., Andrews, J.T.A., Tanay, T. et al. AI-enabled future crime. Crime Sci 9, 14 (2020). URL: <https://www.ucl.ac.uk/news/2020/aug/deepfakes-ranked-most-serious-ai-crime-threat> (дата звернення: 03.04.2024).

ТОПОРКОВ Дмитро

аспірант,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

МИСТЕЦЬКІ КРИТЕРІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МОТИВАЦІЙНИХ ІДЕЙ

Виходячи з неодноразово обґрунтованих аргументів на користь ролі мистецтва в ефективності національної ідентифікації (в тому числі самоідентифікації), керуючись культурологічними теоріями ідейної мотивації естетично-психологічного спрямування, постає наукова проблема окреслення та уточнення мистецьких критеріїв, на основі яких будується алгоритм визначення національної приналежності. Тобто, постає необхідність установити, яких атрибутивних якостей буде достатньо для того, щоб вважати певний мистецький продукт того чи іншого стильового напрямку – національним?

Актуальність поставленого таким чином питання зростає не тільки в контексті загострення політично-культурних відносин в суспільстві під час російсько-української війни (що було підкреслено у виступах керівництва навчально-наукового інституту мистецтв у вітальному слові пленарного засідання), а й підкріплюється наявністю неоднозначних тлумачень деяких мотиваційних аспектів, які закладаються митцем у той чи інший витвір мистецтва в якості національних ідей. Таке положення речей спонукає до перегляду, переоцінки і коригування всієї категорії зазначених ідей, що, в свою чергу, вимагає формулювання якісних мистецьких критеріїв, за якими простіше буде визначити національну приналежність твору.

В пошуку універсальних мистецьких мірил або еталонів може спіткати наступний нюанс. Хоча зазначені критерії можуть стосуватися і застосовуватися до більшості видів мистецтва, проте виразніше та масштабніше вони постануть у візуальному та зображальному мистецтві (це живопис, графіка, фотографія, скульптура, архітектура та декоративно-ужиткова галузь) по причині широкого асоціативно-символьного навантаження останнього, а також у зв'язку з потужним інтермедіальним потенціалом перелічених галузей мистецтва, якщо порівнювати їх з рештою.

З огляду на цю поправку ми формулюємо таку мету: запропонувати якісні та атрибутивні мистецькі критерії, що дозволять спростити ідентифікацію національних мотивів мистецького продукту візуального характеру, наголошуючи, в першу чергу, на культурологічних аспектах більшості мотиваційних ідей. При цьому ми маємо пам'ятати про кінцеву мету національної ідентифікації – це самоідентифікація як особистісна площина, яка фігурує в психологічних аспектах буття.

Мистецтво по суті своїй є засобом комунікації, який дозволяє передавати досвід, відчуття та думки між митцем і глядачем, тому що воно є формою діяльності та творчості, яка відображає, виражає та інтерпретує реальність, емоції, ідеї й уявлення різними засобами і техніками. Такі положення є загальноприйнятими в сучасному науковому світі та не викликають кардинальних заперечень, що дозволяє нам описати вичерпну природу національної приналежності зображального твору. Ця сутнісна природа полягає в ефективних аспектах візуально-сислової комунікації мотиваційних ідей автора у рамках психологічних систем «митець–публіка» та «митець–суспільство». Цього, як виявляється, є цілком достатньо для безпосереднього формулювання критеріїв. Єдине питання, яке необхідно вирішити на шляху опису мистецьких критеріїв, це прийняти та обумовити значення такого поняття як «національний твір» або, якщо ширше – «національна приналежність мистецького продукту». З національною складовою цього культурологічного поняття на перший погляд є все більш-менш зрозумілим: вона має яскраву етнічно-культурну природу та відповідний атрибутивний характер із певним ідеологічним забарвленням. А от із застосуванням національних атрибутивних категорій до твору як такого, без психологічної прив'язки до автора – є проблемним; [2, с. 288]. Така колізія розкриває широкі можливості для інтерпретацій мистецького продукту з огляду на громадянську позицію автора, його переконання та цінності: в цьому випадку тлумачення національних рис його мистецтва може бути сильно деформованим в очах суспільства. З метою запобігання викривлення оцінки та атрибуції, до мистецьких критеріїв національної ідентифікації твору не може відноситись його відповідність фіксованим національним еталонам з ознаками ідеологічного домінування. Такий шлях встановлення відповідності є хибним не тільки по причині динамічної мінливості ідеологічних засад, а також по причині підпорядкованого використання національних атрибутів за політичними та соціальними мотивами. Іншими словами, національне мистецтво не повинно мати узалежнення від поточного державного устрою та від ситуативної організації суспільного життя, що дозволить впевнено і об'єктивно атрибутувати його як національне у будь-яку історичну та стильову епоху [1, с. 580].

Висновок. Отже, відкинувши помилкові способи атрибуції, для системи мистецьких критеріїв національної ідентифікації, можна сформулювати наступні універсальні еталони. Критерій наявності авторської етнічно-культурної ідеї, що характеризує комунікативний та впливовий потенціал конкретного зображального твору. Критерій глибини символічного та асоціативного ряду, що дозволяє оцінити інтенсивність художньо-образного наративного навантаження. Критерій незаангажованості ідеологічними та політичними мотивами, що дозволяє виокремити рафіновані національні атрибути твору на символічному, філософському та психологічному рівнях. На нашу думку цих критеріїв цілком достатньо для вирішення питання приналежності того чи іншого авторського твору до національної спадщини України.

Список джерел і літератури

1. Лизанчук В. Так! Я – Українець! Вибрані публікації. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2019. 800 с.
2. Павлюк С. Енциклопедичний словник понять і термінів з етнології. 2-ге вид., перероб. і доп. Інститут народознавства НАНУ, 2020. 448 с.
3. Українське мистецтво XV–XX століть. Мистецьке видання / упоряд. : Тарас Лозинський. *Наукове товариство ім.Т.Шевченка. Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ.* Київ : Оранта, 2008. 128 с.

**УКРАЇНЬСКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ТА МЕТАМОДЕРНІЗМ:
ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ ІНТЕГРАЦІЇ**

Оскільки філософська концепція постмодернізму відкидала існування об'єктивної істини і універсальних цінностей – людство зіткнулось з кризою сенсів. Події в такій парадигмі мають менше значення, ніж текст, який ці події описує. Як приклад можна розглядати діяльність пропаганди в росії під час актуальної збройної агресії. Вигадуються окремі терміни, для того щоб пом'якшити емоційний вплив на аудиторію, або й взагалі створити такий контекст, в якому реальні події подаватимуться як вигадані, або вигадані як реальні.

На фоні цієї кризи наукова спільнота обговорює перехід людства до нового типу світосприймання і мистецького напрямку. Оскільки це ранній етап формування нової концепції, існує кілька назв цього явища [4]. Найбільш адекватним масштабу і особливостям процесів видається термін «метамодернізм». Уперше в такому контексті його почали використовувати нідерландські філософи Робін ван ден Аккер і Тімотеус Вермьолен. 2010 р. вони оприлюднили концептуальну працю «Нотатки про метамодернізм». Концепція метамодернізму у пошуку рівноваги між конфліктними ідеями, станами і світоглядами. Він не заперечує одну точку зору на користь іншої, а намагається інтегрувати (префікс «мета» в назві) у цілісну картину світу. Це обережна спроба реконструкції світу після постмодерністської деконструкції, повернення сенсів і уваги до справжнього і серйозного. Відбувається переоцінка попереднього досвіду та засадничих ідей модернізму та постмодернізму [1]. В епоху стрімкого розвитку технологій і цифровізації нова парадигма провокує пошук відповідей на конфліктні моменти взаємодії людини з технологіями. Скільки влади можна передати машинам і штучному інтелекту? Як ідентифікувати діпфейки й маніпулятивні інформаційні вкиди?

Однією з перших на зміни у глобальних світоглядних системах реагує мистецька сфера. Ось декілька способів через які метамодернізм може проявлятися у мистецтві:

1. **Інтертекстуальність:** Метамодерністське мистецтво використовує інтертекстуальність - включення цитат, аллюзій та натяків на різні культурні та мистецькі контексти у своїх творах. Це викликає рефлексію про культурне спадщину та відображає різноманітність світової культури.

2. **Просторові та часові зміщення:** Метамодерністське мистецтво може використовувати змішування різних стилів, епох та культурних норм для створення нових концепцій та ідей, що відображають сучасний світ.

3. **Примирення суперечностей:** Метамодерністське мистецтво може експериментувати з різними підходами та стилями, щоб створити роботи, які поєднують у собі протилежності та унікальність.

4. **Рефлексія про метанаративи:** Метамодерністське мистецтво може створювати твори, що відображають сучасне розуміння світу, залишаючись відкритими для інтерпретації та розгляду різних метанаративів.

Метамодернізм у мистецтві відкритий для широкого діапазону інтерпретацій і може виявлятися у формах від живопису та скульптури до сучасного мультимедійного мистецтва та інтерактивних інсталяцій [2]. Важливо враховувати, що ця концепція визначається своєю складністю та постійним розвитком, тому прояви метамодернізму в мистецтві можуть бути дуже різноманітними.

Прикладом метамодерністського перформансу може бути опера «Дике полювання

короля Стаха», прем'єра якої відбулась в театрі Барбікан у Лондоні 14-16 вересня 2023р [3]. Це захоплюючий готичний нуар за мотивами однойменного твору Володимира Короткевича, що поєднує в собі оперу, театр, мультимедійні спецефекти і живу музику. Форма, наявність серед співаків і музикантів українців і дисидентів з Білорусі, складний політичний і культурний контекст тільки підкреслюють приналежність цього мистецького прояву до нової світоглядної парадигми.

Метамодернізм української музичної культури може бути виявлений у багатьох її аспектах, від творчих підходів музикантів до вибору музичної тематики та текстів пісень, а також у використанні різних музичних інструментів та технологій. Усе це дозволяє українській музиці виражати традиції та одночасно бути відкритою для експериментів та поєднань, що є характерним для метамодерністського підходу до мистецтва. Викликом може стати застарілість підходів до трактування, створення і популяризації музичного мистецтва у професійних музичних закладах і колективах, надмірний консерватизм. Більш гнучкою в цьому плані проявляє себе масова культура, що ставить її у більш вигідне становище для невибагливого споживача. В цьому є певна проблема, оскільки якісний рівень і глибина думки набагато нижчі, ніж в професійному мистецтві, але зрозуміла для споживача форма і адекватні реаліям маркетингові стратегії перемагають.

Висновки. Українська музична культура стоїть перед великими викликами та можливостями у контексті сучасності. В наш час, коли культурні та глобальні тенденції швидко змінюються, важливо знайти баланс між збереженням традицій і відкритістю до новацій та інновацій.

Дослідження впливу метамодернізму на українську музичну культуру свідчить про потенціал інтеграції сучасних тенденцій у творчість українських музикантів та митців. Метамодерністські підходи відкривають нові можливості для поєднання традиційних українських мотивів та звуків з сучасними технологіями та стилістичними елементами, створюючи унікальні арт-роботи, які привертають увагу як в Україні, так і за її межами.

Збагачення української музичної культури за допомогою метамодерністських підходів відкриває нові перспективи для її розвитку та популяризації на світовій арені. Це відкриває шлях для поширення української музики й культури за межі країни, сприяючи обміну культурними цінностями та створюючи нові можливості для співпраці та взаємодії з іншими культурами. Подальше вивчення цієї теми та поглиблення досліджень є важливим для розвитку української музичної сцени та подальшого розуміння її місця в глобальному культурному контексті.

Список використаних джерел

1. Бандровська О. Реальність як вигадка? Поняття «метамодернізм» і «метамодерн» в сучасному культурологічному і літературознавчому дискурсі. *Іноземна філологія*. 2021. No 134. С. 152–164.
2. Ворожейкін Є. П. Цифрові гуманітарні науки та культурологія: можливості взаємодії. *Питання культурології*. 2022. № 40. С. 139–148.
3. Коломийський оперний співак Микола Губчук дебютував у Лондоні. *Приватне підприємство Телерадіокомпанія НТК*, 2023. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=W61QwV_Cxqo (дата звернення: 25.04.2024).
4. Оніщенко О. І. Метамодернізм: теоретична реальність чи «Фігура Філософії»? *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Культурологія*. No 27–28. 2021. С. 137–144

**ДУЕТ ЯК ФОРМА АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ
В КОНТЕКСТІ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ**

Дует як форма ансамблевого музикування має важливе значення в музичній культурі та виконавській практиці, зокрема у сфері гітарного мистецтва. В Україні та серед української діаспори гітарний дует не тільки розвивається як самостійний жанр, але й відіграє ключову роль у збереженні та популяризації національної музичної спадщини.

Чимало українських науковців звертались до цієї теми спорадично (В. А. Паламарчук, А. С. Коваленко, С. М. Гриненко, С. О. Сметана, В. М. Ткаченко, А. Е. Мартем'янова, О. А. Хорошавіна, В. І. Доценко та ін). Однак, комплексної праці, яка б висвітлювала творчу діяльність гітарних дуетів України та діаспори, на сьогодні немає.

В країнах Європи гра на гітарі є одним із найбільш поширених видів інструментального виконавства. З XIV ст. у Європі гітара займає почесне місце поряд з іншими музичними інструментами, зазвичай її використовували як акомпанемент до співу, а також у ансамблевій грі. В Україні перші згадки про гітару відомі з XVI ст., а про гітарне ансамблеве музикування торкається XIX ст. [3, с. 2].

Процес академізації гітарного виконавства сприяв розвитку гітарного ансамблевого музикування. Зокрема, завдяки розвитку академізації в різних містах України було відкрито школи гри на гітарі (київська, харківська, львівська), поступово налагодилась видавнича справа (посібники, підручники, журнали, газети, репертуарні збірки для гітар-соло так і для ансамблів з участю гітари (дуети, тріо, квартети, мішані, тощо) для педагогів та гітаристів-виконавців тощо [2, с. 79]. Проте, музичний доробок українських композиторів для дуетів гітаристів відзначається невеликою кількістю творів. Сучасний гітарний інструментальний репертуар характеризуються наявністю національних мотивів у поєднанні із рисами європейського інструментального мистецтва.

Серед видатних композиторів-гітаристів, які створювали популярні інструментальні композиції для дуету гітаристів та твори з участю гітари, варто назвати Юрія Стасюка («Блюз для двох»), Михайла Вігулу («Присвячення Р. Баден-Пауеллу»), Андрія Андрушко («Симфонічна Поема для двох гітар та оркестру»), Аліну Бойко (збірка «Гітара в ансамблі»), Костянтина Чеченю (твір для гітарного дуету «Етюд Балада») та ін.

Одним із перших гітарних дуетів незалежної України неабиякого успіху досягнув «Одеський гітарний дует» у складі керівника Олени Хорошавіної та Людмили Кабур. У 1998 році Одеський гітарний дует став дипломантом Міжнародного конкурсу у м. Віареджіо (Італія), крім того був учасником численних українських та міжнародних фестивалів та конкурсів. Майстерна гра, віддача, активна концертна діяльність та професіоналізм колективу зуміли надихнути відомих талановитих композиторів, які присвятили дуету свої твори. Так, Й. Йовичич видав твір «Маленька Російська сюїта», У. Дойчинович написав «Три дні у Східному експресі» та свою варіацію на пісню «Ніч, яка місячна»[1].

Серед відомих гітарних дуетів варто згадати «Фієсту» Харківської обласної філармонії, створену у 2004 році у складі Вікторії Ткаченко та Амалії Мартем'янової. Манера гри на гітарі дуету «Фієста» характеризується поєднанням високого рівня професіоналізму, великої любові до інструменту, виразної емоційної подачі, а також

змістовністю та глибиною вираження музичної думки. Дует виконує іспанський та латиноамериканський репертуар, що зачаровує велику кількість слухачів, дає майстер-класи в Україні та за її межами, бере активну участь у міжнародних фестивалях (Міжнародний фестиваль гітарної музики (м. Чернігів), «Срібний дзвін» (м. Ужгород), «Дніпровські сузір'я» (м. Київ), «Карабець-фест» (м. Торецьк), «Срібні струни» (м. Донецьк), «ГітАс» (м. Київ), «Поліська рапсодія» (м. Шостка) та ін.

Слід згадати творчість видатних гітарних дуетів української діаспори. Значних успіхів досягнув дует гітаристів-віртуозів Михайла Вігули та Ференца Берната, створений в Угорщині у 2006 році. Обидва музиканти родом із Закарпаття. Виконують народну музику різних країн. Їх дует «Подвійний парафраз» зміг завоювати серця тисячі слухачів. Щороку колектив дає понад 40 виступів на різноманітних музичних заходах та фестивалях. Окрім Угорщини, дует побував із концертними програмами у Словаччині та Хорватії.

Також значний внесок у популяризацію гітарного мистецтва здійснюють такі колективи як: «DUO SEMPER», учасники якого є переможцями численних гітарних конкурсів Арсен Асанов та Дарія Панасевич; дует «The DUO», до складу якого входять Олексій Пилипів та Тім Скальські; гітарний дует «Dushenka», учасниками якого є видатні українські гітаристи – Юрій Бікваєв та Іван Короп.; дует «Містерія», до складу якого увійшли Анатолій Коваленко та Вікторія Цимбал.

Дует як форма ансамблевого гітарного музикування є важливою складовою музичного мистецтва та культури як в Україні, так і в діаспорі. Така форма колективної взаємодії не лише висвітлює професіоналізм, уміння і обдарованість виконавців, але й відкриває простір для вираження національної ідентичності та творчого потенціалу.

Українські гітарні дуети виконують традиційні мотиви та мелодії, збагачуючи їх сучасними інтерпретаціями. У такий спосіб вони зберігають і передають культурні цінності через музику та привертають увагу до багатозарової спадщини українського народу. Безперечно, українська діаспора активно сприяє розвитку дуетного гітарного мистецтва, привносячи власні підходи та впливи. Завдяки спільному музикуванню українські гітаристи підтримують зв'язок зі своєю культурною спадщиною та сприяють зміцненню спільноти у інших країнах. Отже, дуети як форма ансамблевого гітарного виконавства відіграють важливу роль у збереженні та популяризації українських музичних традицій на батьківщині та за кордоном, сприяють культурному обміну та розвитку музичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Кафедра народних інструментів : одеська національна музична академія. Одеська національна музична академія. URL: http://old.odma.edu.ua/ukr/structure/faculties/orchestral_faculty/folk_instruments/horoshavina (дата звернення: 25.03.2024).

2. Коваленко А. Тенденції розвитку вітчизняної інструментальної гітарної освіти у другій половині XX століття : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. Умань, 2019. 265 с.

3. Паламарчук В. Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз : дис. ... д-ра філософії : 025. Львів, 2023. 298 с.

СТАНІСЛАВСЬКА ФАБРИКА ФІЛІПА І БАБЕТИ ЛІБЕРМАН, ЇХНЯ ПРОДУКЦІЯ І ПОДАЛЬША ДОЛЯ ФАБРИКИ

У розвідці висвітлюється діяльність фабрики спирту і дріжджів Філіпа і Бабети Ліберман, яка працювала у Станіславові з початку ХХ століття, зокрема проводиться аналіз рекламної продукції та предметного дизайну фабрики, що загалом відображають тенденції актуального тоді стилю модерну (сецесії). Насамперед варто звернути увагу, що саме ця фабрика на Галичині входила у топ 3 найкращих за своєю продукцією. Горілчані вироби користувались попитом на теренах всієї Австро-Угорщини. Продукція фабрики експортувалась у такі міста як: Відень, Краків, Будапешт і т.д., а головними продуктами були дріжджі та спирт-сирець, горілку фабрика тоді не випускала. Ця продукція користувалася таким шаленим попитом, що у 1906 році довелося прокладати окрему залізничну гілку, а це приблизно півтора кілометри. Тож, мабуть, станіславівський спирт вивозили цілими цистернами. Сім'я Ліберманів була однією із найбільш багатих у Станіславові. Статки і нерухомість родини Ліберманів перевищили навіть капітал тодішнього мера Станіслава пана Хованця, який на той час був власником найбільшого прибуткового будинку Уніон і перевищив капітал Карла Гаусвальда, який володів будинком навпроти. Капітал оцінювали майже у три мільйони злотих, що давало їм підстави вважати себе чи не найбагатшими людьми в місті [2]. Ліберман – перший мільйонер Станіслава та власник «Фабрика спирту та пресованих дріжджів» збудував на території свого могутнього підприємства дорожезну віллу, у якій мешкав із своєю сім'єю [2].

Перша світова війна змусила родину Ліберманів трохи понервувати. Російські солдати демонтували ректифікаційний (призначений для фільтрації спирту) апарат та при відступі вивезли його з собою.

Візуальну рекламну та брендову продукцію фабрики того часу можна уявити за виглядом етикетки з під пресованих дріжджів, яка датована 1920 роком, з приватної колекції (мал.1). Етикетка виконана у стриманій гамі, без зайвих декоративних елементів, що підкреслює стиль того часу. Другими цінними експонатами є пляшки, виконані у стилістиці модерну (мал. 2–3). Свого часу Лібермани запозичили патент на право використовувати суто цю форму пляшок у Відні.

У 1924 році до асортименту фабрики додалися лікери й денатурат. Для цього навіть збудували окремий цех. Але особливим попитом ця продукція не користувалась, і через шість років їхнє виробництво було згорнуте.

Тоді ж, у 1920-х роках, до родинної справи долучається син Лібермана – Бенедикт, який стає заступником батька. Нерухомість родини тоді оцінювали майже у три мільйони злотих, що давало їм підстави вважати себе чи не найбагатшими людьми в місті. На території фабрики спорудили віллу, де проживали родини Філіпа та Бенедикта Ліберманів, а також директора підприємства Шпербера. Цікаво, що ця вілла виявилася найдорожчим об'єктом на підприємстві – її вартість перевищувала вартість головного цеху! [2].

Підприємливі власники намагалися завоювати й інші сегменти ринку. Вони тримали ферму з 60 коровами, а у 1938 році ввели в дію цех пастеризації молока із розливом у пляшки. Перед війною фабрика, на якій працювали 86 осіб, виробляла 729 тонн дріжджів та 11 мільйонів літрів спирту. Філіпа та Бенедикта навіть називали «дріжджовими королями», оскільки 70% ринку цього продукту належало саме їм [1].

Важливо зазначити, що саме до націоналізації фабрики, тобто до 1939 року, завод

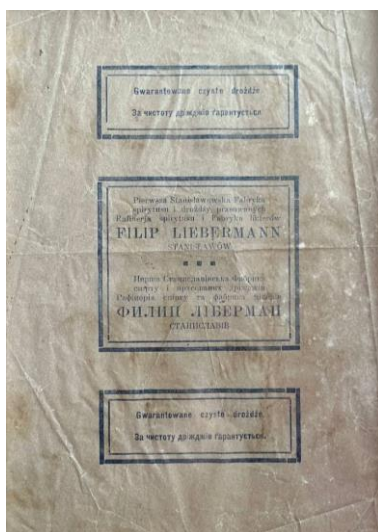
процвітав. На жаль «совіти» не змогли зберегти ту спадщину, яку залишили Лібермани. За часів СРСР фабрика існувала як Станіславський лікєро-горілочний завод. Найбільш славним напоєм був «Прикарпатський бальзам», який користувався попитом на території цілого радянського союзу.

З приходом Незалежної України діяльність лікєро-горілочного заводу потрохи занепадала. У 2017 році Господарський суд Івано-Франківської області ухвалив постанову, якою визнав спиртзавод «Княгинин» банкрутом та відкрив ліквідаційну процедуру. Прокуратура Івано-Франківської області подавала апеляційну скаргу на цю постанову до Львівського апеляційного господарського суду. Однак, суд відхилив апеляції і в 2018 році розпочалась процедура банкрутства підприємства. Врешті-решт завод, який має понад 140-річну історію, в лютому 2020 року продали з аукціону за 29,76 млн грн. (50% стартової вартості). Покупцем майнового комплексу стало ПП «Житлотехсервіс» [3].

Висновки. Отож, діяльність фабрики Філіпа і Бабети Ліберманів, яка діяла в Станіславові з початку ХХ століття, заслуговує на належне дослідження, адже продукція цього бренду була відомою не лише на території нашого регіону, а й у Європі. Дизайн етикеток, рекламної продукції, форм тари та інших предметів свідчать про вплив актуального для того часу у Європі стилю, де найбільш виразно простежується стилістика сецесії, що відповідає часу розквіту фабрики у 1910–1920 роках. Історія цієї фабрики вартує того, щоб задуматися про створення музею, що може стати цікавою туристичною родзинкою для гостей нашого міста.

Список використаних джерел

1. Державний архів Івано-Франківської області. Вісник Івана Гайворона за 1927 р. № 1. С. 52–62.
2. Менів А. Втрачений Івано-Франківськ: вілла Ліберманів. URL: <https://pik.net.ua/2021/04/17/vtrachenyj-ivano-frankivsk-villa-libermaniv-foto/> (дата звернення 20.06.2024 р.).
3. Стець А. Івано-Франківський спиртзавод «Княгинин» продали за 30 млн грн. URL: <https://zaxid.net/ivano-frankivskiy-spirtzavod-knyaginin-prodali-mayzhe-za-30-mln-grn-n1498180> (дата звернення 24.06.2024 р.).



Мал.1. Етикетка від дріжджів з фабрики Лібермана, 1920 рік (Приватна колекція)



Мал.2–3. Сецесійні пляшки 1915 і 1920-го років з фабрики Лібермана
(Приватна колекція)

ПРОНЮК Марія
аспірантка,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

БОЖЕСТВЕННА ЛІТУРГІЯ У ВІЗАНТІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ОБРЯДІ НА II ВАТИКАНСЬКОМУ СОБОРІ (1962–1965)

Другий Ватиканський Собор став переломною подією у житті Церкви. У ньому взяли участь близько 2500 єпископів з усього світу. Сесії та заходи Собору широко висвітлювалися у засобах масової інформації. Папа Павло VI, відкриваючи доступ до соборових документів (13 листопада 1964 року) у Секретному Ватиканському Архіві, підкреслив, що «з цих тихих сторінок історії виходить дзвінкий гімн шани минулому, усій пульсуючій історії Католицької Церкви, у її вірі, у її стражданнях, у її твердженнях» [14]. Українська Греко-Католицька Церква (УГКЦ), як частина Вселенської церкви, була представлена п'ятнадцятьма владиками з-поза меж України. Відсутність на Соборі Верховного Архієпископа УГКЦ Йосифа Сліпого спонукала українських єпископів та мирян почати боротьбу за звільнення Митрополита. Так, в листопаді 1963 року українські єпископи оголосили «протест» через присутність спостерігачів Московського Патріархату, а відсутність Глави УГКЦ, тим самим пригадавши світовій спільноті та соборовим отцям «болючу дійсність воюючого атеїзму та переслідування Церкви» [2, с. 5]. Вже в лютому 1963 року ця справа досягла успіху – Блаженніший Йосиф прибув до Риму, приєднався до Соборових нарад та став голосом мовчазної Української Церкви «за залізною завісою». Кожного дня присутні на Соборі владика молилися Святу Євхаристію, в окремі дні відправляючи її у різних обрядах. Це була унікальна нагода побачити та пізнати багатство інших літургійних традицій [8, с. 91]. Опираючись на опрацьовані архівні матеріали, *метою нашого дослідження* є опис Божественної Літургії українсько-візантійського обряду, що служилася на Другому Ватиканському Соборі. Обраній тематиці є відведений окремий підрозділ у книзі владика А. Сапеляка [8]. В ній містяться спомини на основі особистих записів з Собору. Ми доповнюємо цю інформацію опрацюванням та аналізом оригінальних документів з Ватиканських Архівів.

За весь період проведення Другого Ватиканського Собору відомо про чотири велелюдні відправи богослужінь у візантійсько-українському обряді у Соборі Святого Петра, однак були і менш відомі. Зокрема, на Першій Сесії Собору (жовтень 1962–червень

1963), 21 листопада 1962 року, Службу Божу молився Архiepіскоп Гавриїл Букатко у співслужінні священиків і диякона; співав хор вихованців Колегії св. Йосафата [8, с. 92]. Друга Сесія (вересень–грудень 1963) відрізнялася від першої, насамперед тим, що з причини смерті папи Івана XXIII на його місце прийшов папа Павло VI, що, звичайно продовжив курс свого попередника, але з власним баченням. У лютому 1963 року на Собор прибув звільнений з мордовських таборів Й. Сліпий, який, після нетривалої реабілітації, розпочав активну діяльність в інтересах УГКЦ та українського народу. Перший його виступ на Другому Ватиканському Соборі мав відбутися 10 жовтня, що було «найбільшою подією цього дня», яку з нетерпінням всі очікували. І коли модератор Соборового засідання, кардинал Петро Аганіан (Gregorio Pietro Agagianian, 1895–1971), запросив до слова Й. Сліпого, «у Ватиканській Базиліці залунав спонтанний оплеск в честь Митрополита» «за його геройське свідцтво вірі і Церкві» [4, с. 7–8]. Український єпископ був невимовно зворушений та зміг тільки сказати, що виступатиме наступного дня. 11 жовтня 1963 року Й. Сліпий підняв на Соборі низку важливих питань. Насамперед, він подякував за все, що отримала УГКЦ від Вселенської Церкви та висловив найбільші очікування: засудження атеїзму, розпізнання знаків часу, увага до матеріальних та духовних вимог сьогодення, що можуть нашкодити християнській спільноті [9, с. 8]. Його виступ мав також глибокий культурний підтекст, адже широко представляв історію української церкви, знайомив синодальних отців з Україною та, на завершення, поставив питання піднесення Києво-Галицької Митрополії до патріархальної гідності [7]. Приватна аудієнція Папи Павла VI та Митрополита Йосифа відбулася 14 жовтня 1963 року, а 18 жовтня Папа прийняв велику українську спільноту: духовенство, організацію Українського Християнського Руху, членів Наукового Товариства ім. Тараса Шевченка, Української Вільної Академії Наук, Українського Богословського Товариства, Українського Вільного Університету, що прибули з країн Західної Європи, громаду українців з Риму. Про цю незабутню аудієнцію написав Ватиканський щоденник *L'Osservatore Romano*, помістивши велику світлину з події. Також на аудієнції прозвучав твір-молитва до Пресвятої Богородиці «Достойно єсть, о Божа Мати» у виконанні хористів Колегії Святого Йосафата та Малої Семінарії. На завершення події усі присутні співали «Боже великий, Творче всесильний, на нашу рідну землю споглянь» та Многоліття [3, с. 10–11].

29 жовтня 1963 року у Базиліці Святого Петра Архiepіскоп Й. Сліпий, разом з Ісидором Борецьким, єпископом для українців Торонто, та Ярославом Габром, єпископом Чиказької єпархії, відправили урочисту Службу Божу. З цієї нагоди було надруковано книжку з коротким описом Божественної Літургії у візантійсько-українському обряді, що починається з історико-літургійних нотаток, відомостей про старослов'янську мову та столицю України – Київ, кількість вірних обряду та основними частинами Літургії Святого Йоана Золотоустого [11]. Хор студентів Колегії Святого Йосафата під проводом отця Олександра Дзеровича (1934–2015) супроводжував своїм співом це богослужіння. Присутній на молитві офіційний коментатор Ватикану Бенвенуто Матеуччі (Benvenuto Matteucci, 1910–1993) поділився враженнями: «Раз виглядає, що спів гармонізується із страждальним походом виходців на поворотньому шляху до Батьківщини, то знову на мелодію богомольних ченців, які звеличують і бачать Бога. Він безупину несеться габою, яка підкреслює фрази і рецитативи, сольоспівом і хоровими модуляціями. Це молитва, що добувається з глибин душі на Літургії, овіяній духом, в якій зливаються мелодійні та хорові вислови давнини» [1, с. 7]. Ще однією молитовною подією був молебень з нагоди перенесення мощів Йосафата Кунцевича у Базиліці Святого Петра під час 76-ої Загальної Сесії (27 листопада 1963 року). Для всіх присутніх були роздані буклети з короткою біографічною довідкою про Святого мученика Й. Кунцевича [12]. Був присутній Святіший Отець Павло VI, численні кардинали, єпископи, представники Східних Церков. Хор студентів Української семінарії та Колегії супроводжував молебень своїм співом, вкінці виконавши гімн святого

Йосафата [5, с. 8]. 6 травня 1964 року Митрополит Йосиф відправив Архидієцью Святу Літургію на гробі Священномученика Йосафата у співслужінні отця Івана Хоми, хоровому супроводі сестер Василянок і Службниць, присутності численних вірних [6, с. 11]. На Третій Сесії Собору (вересень–листопад 1964 рік) в день св. Івана Золотоустого, Папа Павло VI, Мелхитський Патріярх Максимос IV, а також численне духовенство молилися Святу Літургію візантійського обряду. Від УГКЦ були присутніми Митрополит Максим Германюк і Архидієцья Гавриїл Букатко. «Співали до Служби Божої чотири на переміну хори, в тому два українські: Великої і Малої Семінарій; Грецької колегії та Руссікум. Так то під час богослуження перемішувалися різні мови: грецька чергувалася з арабською, а їм на зміну приходила церковно-слов'янська в різних вимовах поодиноких народів» [10, с. 11]. Під час четвертої Сесії (вересень–грудень 1965 рік) Собору також була відслужена Божественна Літургія в українсько-візантійському обряді. У письмовій згадці з Ватиканського Архіву вказано, що Службу Божу очолив Кардинал Й. Сліпий у співслужінні єпископів та священників та у супроводі хору вихованців Української Папської Колегії св. Йосафата. Кожен з присутніх отримав книжечку з короткою біографією Священномученика Йосафата Кунцевича, історично-літургійною довідкою, в якій, зокрема, йшлося: «Сьогодні візантійсько-українського обряду, серед жорстоких утисків, дотримується приблизно 40 000 000 нез'єдинених братів і приблизно 5 000 000 католиків на Батьківщині та в «діаспорі», вживаючи переважно старослов'янську мову» [13].

Отож, Другий Ватиканський Собор став нагодою показати світовій спільноті Україну, її церкву, культуру, мову, українсько-візантійський обряд нашої Церкви. Її представники на чолі з Верховним Архидієцьям УГКЦ Й. Сліпим, українськими єпископами з діаспори, духовенством та вірними вправно використали цю можливість під час молитовної відправи Божественної Літургії. Це було свідченням не тільки нашої славної історичної минувшини, але й майбутнього потенціалу.

Список використаних джерел і літератури

1. Величава відправа в Соборі святого Петра. *Вісті з Риму*. 1963. 4 лист. С. 6–8.
2. Виступ на Соборі Митрополита Кир Йосифа. *Вісті з Риму*. 1963. 14 жовт. С. 5–6.
3. «Незабутня авдієнція». *Вісті з Риму*. 1963. 26 жовт. С. 9–10.
4. Оплески на Соборі в честь Митрополита Кир Йосифа. *Вісті з Риму*. 1963. 14 жовт. С. 6–8.
5. Папа Павло VI на торжественнім «Молебні» у честь великого мученика св. Йосафата. *Вісті з Риму*. 1963. 28 лист. С. 8.
6. Пасхальна богослужба на гробі св. Йосафата. *Вісті з Риму*. 1964. 9 трав. С. 11.
7. Перша промова Митрополита Йосифа на II Ватиканському Соборі. URL: <http://www.patriyarkhat.org.ua/statti-zhurnalu/persha-promova-mytropolyta-josyfa-na-ii-vatykanskomu-sobori/> (дата звернення: 18.05.2024).
8. Сапеляк А. Українська Церква на II Ватиканському Соборі. Рим: Scuola Grafica Salesiana Pio XI, 1967. 301 с.
9. Соборовий комунікат про виступ Митрополита Кир Йосифа. *Вісті з Риму*. 1963. 14 жовт. С. 8–10.
10. Торжественна візантійська Літургія на Соборі. *Вісті з Риму*. 1964. 18 лист. С. 10–12.
11. Busta 23. «57a Congregatio Generalis (29.X.1963)», f.10 (2).
12. Busta 32. «76a Congregatio Generalis (27.XI.1963)», F. 5, pp. 4.
13. Busta 81, «159a Congregatio Generalis (12.XI.1965)», f. 2, p. 4.
14. Visita di Paolo VI all'Archivio Segreto Vaticano, in *Vatican*. URL: https://www.vatican.va/content/paul-vi/it/speeches/1964/documents/hf_p-vi_spe_19641113_archivio-segreto.html (дата звернення: 16.05.2024).

РОЗДІЛ II. МИСТЕЦТВО: ІНДИВІДУАЛЬНІ ТА СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ

КАЧМАР Олександра

доктор філософських наук, професор,
заслужена артистка України,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ГДАНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЯК ПОПУЛЯРИЗАТОР ПОЛЬСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИКИ

Міжнародні зв'язки в музичній галузі - це одне з традиційних напрямків культурообміну, які сприяють активним міжнародним контактам, так як музичні зв'язки можуть розвиватися навіть в умовах державних міжусобиць [1]. .

Гданський музичний фестиваль, який вже у 18-те проходить у столиці Поморського воєводства, можна назвати одним з найбільш вагомих культурологічних проєктів, розвиток яких постійно збільшується, як і обсяг діяльності, розширення географії пов'язано не тільки з формуванням нових комунікативних процесів і оновленням видів видовищного спілкування в структурі сучасної міської культури, а й з глобальними політичними змінами.



Гданський музичний фестиваль вперше відбувся у 2008 році і вже на сьогодні, це мистецька подія міжнародного рівня. Форма фестивалю відкрита, однак індивідуальний штрих до кожного його випуску надає свій меседж або Artist of Residence. Серед видатних митців, які взяли на себе цю роль, були Ельжбета Сікора, Ева Поблоцька, Стефанія Точиська, Константі Анджей Кулка, Влодзімеж Нагорний і Даніель Ройс. Фестиваль був присвячений визначним ювілеям: Ф. Шопена, В. Лютославського та Дж. Верді. Перший фестиваль був присвячений діяльності двох видатних гданських педагогів: професорам Стефану Герману та Збігневу Слівінському.

Домінуючим жанром Гданського музичного фестивалю є класична музика, з можливістю розширення програми в майбутньому іншими жанрами музики та навіть

інших видів сучасного арту, сприяючи її популяризації. Протягом століть у Гданську працювало багато видатних митців, чийі імена стали незмінною частиною світової культурної спадщини. Павел Зіферт, Франциско де Рівуло, Анджей Гакенбергер, Ян Валенті Медер, родина Фрайсліхів – це лише деякі приклади багатой історії міста над Мотлавою, які також є одним із багатьох доказів мультикультуралізму міста.

Гданськ є резиденцією польської Балтійської філармонії імені Фридерика Шопена, розташованої на острові Олов'янка, в Гданському музично-конгресовому центрі. Це найбільша установа музичного життя на півночі країни. Будівля збудована у неоготичному стилі, у ній містяться чотири концертних зали: великий концертний зал, камерний зал, джазовий зал і «Дубовий зал», для культурних заходів використовується просторе фое, в центрі знаходиться бронзове погруддя геніального Ф. Шопена.



Проаналізуваши фестивальну програму з 2008 року – з часу започаткування фестивалю, Україну було представлено тричі: 2015, 2018 та 2023 роки. Фестивальна програма 2015 року включала *Das Wohltemperierte Klavier* – це сольний концерт Баха Еви Поблоцької, яка вважається однією з найкращих піаністок у світі, виконавиць творів Й.С. Баха. Завершував фестиваль 2015 року вокальний гала-концерт «Kiev in Gdańsk» за участю солістів Київської Національної опери України Ольги Нагорної (сопрано) та Сергія Магери (бас). За диригентським пультом – видатний диригент і художній керівник цієї сцени – народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка - Мирослав Скорик. У програмі звучали твори Й.С.Баха, арії з опер М.Лисенка, Ф.Генделя. Концерт став актом солідарності з Україною [2].

Учасниками програми фестивалю у 2018 р. були українські солістки Київської національної опери: Ольга Пасічняк – сопрано, Олександра Анісімович – сопрано. Під керуванням диригента Альфонса Реверте Касаса звучали твори А.Вівальді, Г. Генделя, М.Фрейзліча, оперні арії та сольні номери звучали у майстерному виконанні українських виконавиць [3].

Знаковою подією Гданського фестивалю у програмі 2023 року була участь у *Sala Koncertowa Polskiej Filharmonii Bałtyckiej* лауреатки міжнародного конкурсу піаністів (Fort Worth, Texas USA) 2022 Анни Генюшен (Anna Geniushene – піаністки та *Orkiestra Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczu* за диригентським пультом - Микола Дядюра –

український диригент, народний артист України, Кавалер ордена мистецтв і літератури (Франція), Національної премії імені Тараса Шевченка і Stella d'Italie (Vioe 2015) [4]

Цьогорічний фестиваль 2024р. проводився з нагоди 200-річчя прем'єри Симфонії № 9 ре мінор Л. ван Бетховена. Під керуванням всесвітньо відомого диригента Ойгена Цігане прозвучав основний музичний меседж культурно-мистецької події.

У концертній Програмі 2024 р. виступи Анастасії Кобекіної, Даніеля Чобану, Александра Таро, Георгія Осокінса, симфонічного оркестру Поморської філармонії, симфонічного оркестру Познанської філармонії, Сілезького камерного оркестру, Камерного оркестру польського радіо Amadeus та польського Балтійського оркестру. Симфонічний оркестр філармонії .

Однією з найважливіших подій був Оперний гала-концерт за участю стипендіатів фундації sicutur ad astra з Ліхтенштейну та концерт, присвячений пам'яті засновника Гданської фортепіанної школи – професора Збігнева Слівінського.

Патроном фестивалю виступило Міністерство культури та національної спадщини, меценатом – місто Гданськ, а головним спонсором – група Energa.

Отже, Гданський музичний фестиваль можна вважати одним з найбільш професійних культурологічних проєктів, популяризатором польської та світової музичної культури – давньої та сучасної.

Список використаних джерел

1. Кучіна Н. Фестиваль як феномен культури. *Культура України*. Випуск 65. 2019. С. 57–67.
2. Gdanski Festiwal. Historia 2015.
URL: <https://gdanskifestiwal.pl/archive/pl/historia/2015>
3. Gdanski Festiwal. Historia 2018.
URL: <https://gdanskifestiwal.pl/archive/pl/historia/2018-pl>
4. Gdanski Festiwal. Historia 2023.
URL: <https://gdanskifestiwal.pl/index.php/pl/archiwum-pl/2023-pl>

БАБІЙ Надія

доктор мистецтвознавства, доцент, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ДОРОЖНІЙ ЗНАК ЯК ВІЗУАЛЬНА МЕТАФОРА МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Дорожні знаки є об'єктами візуалізації сучасного міста, міжнародною мовою, створеною австрійським філософом та соціологом Отто Нейратом як Isotype (International System of Typographic Picture Education). Будучи універсальною та самодостатньою інформативною системою, Isotype позбавлений культурної ідентифікації. Однак саме ці характеристики дорожніх знаків, як і швидке розпізнавання й пригадування їх значень надає цим об'єктам цінності у просторі мистецтва [6, р. 7].

Традиційно вважається, що метафори належать до мовних прикрас, в той час як речі чи їх візуальне зображення є носіями символів, іконічними знаками, здатними передавати непряме значення. Павло Дениско, опираючись на дослідження фахівців з концептуальної теорії метафори, в т. ч. Р. В. Гібса [4], М. Джонсона [5] відмежовує аристотелівське розуміння метафори, позбавленої когнітивної цінності від метафори як фундаментальної здатності розуму не лише до розпізнавання, а й концептуальної проєкції знання з однієї сфери на іншу [2, с.105]. Тож на відміну від символу, що жодним

чином не змінює свого значення при зміні контексту, візуальна метафора в різних контекстах здатна продукувати різні, іноді цілком відмінні значення, надані інтерпретаторами.

Конструювання художнього ландшафту не залежить від процесу рефлексії суб'єктами споглядання, однак саме рефлексія обумовлює розпізнавання ландшафту як стану, екзистенційної реальності, контрапункту, місця зустрічі тощо. Навіть не розуміючи призначення чи змісту уречевленого простору, суб'єкт, тим не менше, стверджується у реальності спроектованого ландшафту через особливості власного сприйняття. Інтерпретація залежить від особливостей часу (як події), рівня освіченості реципієнта, включеності у подію, вторинної рецепції через інших інтерпретаторів, інших культурних обставин. Розпізнавання метафори, закладене автором, перетворює мистецький ландшафт на точку відліку актуального часу.

Для конструювання урбанізованого ландшафту художники найбільше застосовують інструменти навігаційного розпізнавання: номерні позначки на будинках, вказівники вулиць, вивіски магазинів, готелів. Часто у картинах, щоденниках, постерах, інсталяціях долучений гібридний інструментарій: фрагменти старих афіш, рекламних оголошень, грошові знаки, ключі, бруківка, квитки на громадський транспорт чи на театральні прем'єри, інше. Одні й ті самі візуальні об'єкти (у нашому випадкові дорожні знаки) у кожному окремому спроектованому ландшафті можуть формувати інший тип візуального розпізнавання, заснований на іншій схожості, пов'язаний із розташуванням об'єктів у просторі, трансформацією самих об'єктів, принципом освітлення, напрямком руху, вибором точки зору глядача тощо.

Концептуальна метафора «місто – місце заборон»

Відображена у роботах художників-маргіналів наприкінці 1970-х, на початкові 1980-х років. Картина «У місті» Опанаса Заливахи (1975) вперше оприлюднена на посмертній ювілейній виставці митця з родинної колекції. Образ умовного міста переданий членуванням прямокутного тла динамічними кривими спотворених вуличних перспектив. Впізнавані стрільчаті черепичні верхи адміністративних будівель, що були популярними в архітектурі Прикарпаття у 1960-1970-х (так званий «карпатський стиль»). З-поза площин угорі проглядають лики присутніх. Два жіночі наближені до архетипів – Богородиця, дівчина у вінку; два чоловічі персоналізовані, однак до тепер не розпізнані. Зображення конкретного дорожнього знаку «В'їзд заборонено» на передньому плані поточнює мету метафори «місто – місце заборон».

Цей же заборонний знак фігурує у роботах чернівецьких митців: картині художника Броніслава Тутельмана «Привет із Черновіц!» (1976-78) й соціальному фото В'ячеслава Тарновецького (1970-тих), що захоплює знак «STOP» у побутову сценку на тлі містечкового пейзажу.

Метафора «місто (світ) – сцена, карнавал».

Демонструє використання уніфікованих знаків в якості об'єктів у колажах, інсталяціях наприкінці 1980-х – початку 1990-х років. Загальна концепція творів підтримується політичним і соціокультурним періодом, пов'язаним із руйнуванням старої політичної системи, наступністю вітчизняної версії постмодернізму після соцреалізму, оминаючи модернізм. Легалізація вказаних процесів відбувалась через виставково-фестивальну діяльність. Альтернативні виставки кінця 1980-х призвели до змішування понять «офіційне-неофіційне» мистецтво, виходу поетів, художників, акторів, режисерів, музикантів у громадські простори, визнання за практиками актуальності мистецтва й карнавалізації культури.

У самоіронічному колажеві «Автоплакат до Дня народження» (1982) Юрко Кох членує простір на «горній», небесний – у якому розміщує групу з трьох персонажів, що є фотографіями самого автора у різних карнавальних образах-іпостасях (тіней забутих предків чи трійці) та «нижній», земний – заповнений вирізками з журналів довгоногих дівчат у орнаментованих чорно-білих панчохах. По центру композиції на вертикальній

осі розміщено знаки: «Дати дорогу» із зазначеною на ньому кількістю років: XXIV та «Рух прямо», що може бути інтерпретовано як «Веселе життя продовжується» чи «Світ – театр, я – зірка цього театру».

У колажеві Петра Старуха для бієнале «Імпреза» (1993) центральне зображення композиції однозначно ідентифікується, як похідне від дорожнього знаку, утвореного злиттям форми попереджувального знаку «Дикі тварини» та колористики заборонного – «В'їзд заборонено». У якості зображуваної тварини вміщений об'єкт-трансформер, складений з різних деталей – голова та руки ляльки із тулубом курки. Наявність окремих деталей, декорованого тла можуть бути інтерпретовані, а можуть залишатись без інтерпретації, підпадаючи під визначення загального карнавального хаосу як певного естетичного парадоксу, у якому світ природи стикається із світом людей.

Концептуальна метафора «місто – місце інтерпретацій»

Відтворена через сучасну ігрову модель залучення дорожніх знаків у просторах реальних міст методами стріт-арту. Ідея такої творчості доволі популярна у світі. У цьому випадку місто, магістраль інтерпретується як картина, застиглий образ якої необхідно оновлювати через збурення застарілих гештальтів. Метою метафори є пошук нових змістів, як таких. Успіх практики підтверджений вірусними поширеннями у соціальних мережах, увагою ЗМІ та швидким реагуванням влади й дорожніх служб.

У жовтні 2018-го на одній з вулиць Дрогобича знак «Пішохідний перехід» невідомими художниками був модифікований у своєрідний «космічний переліт» із зображенням космічної тарілки, космонавта та літаючої корови. Таким чином місто може бути інтерпретоване як місце для зустрічей із позаземними цивілізаціями, місцем розширених можливостей і т. ін [3]. 2020-го у Івано-Франківську під час локдауну спостерігалось масове маркування дорожніх знаків трафаретом PARANOIA. Вказана метафора може бути інтерпретована як піддання сумнівам адміністративних заборон.

Найбільш відомими є витівки львівського митця із ніком «той, хто думками багатіє» [7]. Діяльність провадилась із 2020-го до початку повномасштабного вторгнення росії 24 лютого 2023-го року. Часто акції митця із дорожніми знаками були доповнені модифікованими табличками до дорожніх знаків, на яких автор вміщував вербалізовану мету своїх метафор – коротке іронічне гасло-послання.

Метафора «дорожній знак – доля людини, рівень свободи чи несвободи»

У такій візуальній метафорі джерело інтерпретується як суб'єкт. Координаційний знак позбавляється уніфікації, набуває рис персоналізації: його означення, номер, зображення, рівень зношеності, забруднення, інші зовнішні чинники асоціюються із характеристиками чи якостями індивіда/індивідів. Нейтральний зміст композиції набуває значення політичного маніфесту.

Художник і перформер Влодко Кауфман, досліджуючи свободу як поетичну метафору своїх творів, відносить саме слово до звичайних буквосполучень, абстракцій. За його спостереженням слово «свобода» як таке не може виражати жодних сенсів. Змістовності набуває лише при додаванні означень, додатків у словосполученнях: свобода совісті, свобода вибору, ментальна свобода. У одній з трьох своїх інсталяцій для Національного художнього музею України 2014-го року (проект «Музей Свободи») В. Кауфман в якості речового матеріалу інсталяцій застосовує дорожні знаки, наділяючи їх метафорично значенням конструкції людських взаємостосунків.

Події від 24 лютого 2023-го року виразно демонструють розширення та трансформацію театру подій до меж граничної (топографічної) буденності. Відчуття теперішнього як конечно скінченного – часу, який убиває, спричинило до поєднання в публічному просторі реальних військових практик із символічними, в яких суб'єкт самостійно обирає індивідуальну чи групову активність у спільній грі: «творення Перемоги». Акторами творення змістів виступили звичайні громадяни й відповідні державні органи – керівництво Укравтодору. Як підтвердження назовемо чисельні випадки руйнування, приховування знаків, що були вказівниками напрямів, відстаней і

т. ін. у перші дні повномасштабного вторгнення. Окремо нагадаємо про створення та встановлення у багатьох населених пунктах універсального вказівника напряму, що повторював фразу захисників острова «Зміїний» [1]

Тож, саме нейтральність та уніфікованість дорожніх знаків є чинником для швидкого сприйняття та інтерпретації їх як метафори, в т. ч. політичної у творах візуального мистецтва чи в актуальних практиках. Матеріалізація концепту залежить від активності глядачів, здатних розпізнати джерело та мету метафори. Запропоновані нами концепти не є остаточними та можуть бути розширені і доповнені через оприлюднення інших творів, перегляд творів у інших умовах чи іншими інтерпретаторами, що не пов'язані із митцем спільністю культурного середовища.

Список використаних джерел

1. Гал, І. «У росію нах*й»: в Україні за шалені гроші продали унікальний дорожній знак. (2022, 03.06.) *Факти*. URL: <https://fakty.ua/402059-v-rossiyu-nah-j-v-ukraine-zabeshenye-dengi-prodali-unikalnyj-dorozhnyj-znak>
2. Дениско П. (2015). Розпізнавання мети та джерела метафори у візуальних творах мистецтва. *Філософська думка*. Випуск 4. С.104–119.
3. Ось такий апгрейд дорожнього знаку в Дрогобичі від невідомих художників. (2018, 23.10.) *Варто* – *Галицькі новини*. URL: <https://www.facebook.com/vartogalnews/posts/pfbid02kKtvGbi17MihJitnLr88As2rfyYjwH HuPmab9QhHswVzhRobSSnAuGwcNGE3fHsdI>
4. Gibbs R. W. (1994). *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language and Understanding*. New York: Cambridge University Press. 528 p.
5. Jones, J. (22 Sep 2020). When does street art become 'art' art? URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/sep/22/solved-when-does-street-art-become-art-art>.
6. Neurath, M. & Kinross, R. (2009). *The Transformer: Principles of Making Isotype Charts* Paperback. Hyphen Press. 80 P.
7. Toi.khto.dumkamy.bahatiie. URL: <https://www.instagram.com/toy.hto.dumkamy.bahatiye/>

ГУНДЕР Любов

доцент, заслужена артистка України,
Пряшівський університет в Пряшеві
(Пряшів, Словаччина),

ФАБРИКА-ПРОЦЬКА Ольга

доктор мистецтвознавства, професор,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
Пряшівський університет у Пряшеві
(Івано-Франківськ, Україна, Пряшів, Словаччина)

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ ПРОКОПА КОЛІСНИКА В КОНТЕКСТІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ І СЛОВАЧЧИНИ

Прокіп Миколайович Колісник народився 16 липня 1957 року у селі Поташня Вінницької області в Україні. У 1976 році закінчив Одеське державне художнє училище, а випускником Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури в Києві став у 1987 році. В тому ж році вступив до Спілки художників України.

1995 року П. Колісник закінчив Літню академію мистецтва в Зальцбурзі (Австрія). Від 1987 по 1989 рр. митець працював при Чернівецькому художньому фонді. Варто

додати, що період навчання дав йому чудову академічну школу, проте, значні суспільні зміни в країні призвели до його своєрідної «внутрішньої революції».

«Мабуть, щось із ментальністю не те, бо приїжджаю в Україну не лише тоді, коли мене номінують на Шевченківську премію. Я б тут і залишився, але маю бути з дружиною і дітьми. Після одруження жив 5 років у Києві, тоді нас виселили, бо моя дружина – іноземка, а таким сім'ям жити на квартирі заборонено. Направили у Чернівці. На Буковині жили б і досі, але в кінці вісімдесятих напала на дітей – Ярину і Віктора – незнана болячка. Через це вирішили переїхати до батьків моєї дружини – у Словаччину. Я громадянства не міняв, бо вважаю себе українцем. До речі, вдома спілкуємося рідною мовою, я – українською, Власта – словацькою. Діти знають обидві мови і звертаються до кожного на його рідній», – зазначав П.Колісник [1].

На початку 90-х рр. з переосмисленням історії і долі українського народу та історії П.Колісник перебував в активному пошуку власного шляху у царині мистецтва. Опанувавши нові форми художнього узагальнення, володіючи багатьма техніками малярства, митець намагався у своїх роботах відобразити сучасне мистецтво індивідуальним письмом пера, брав активну участь у різноманітних проектах, обласних, всеукраїнських та міжнародних мистецьких виставках, пленерах, симпозіумах, конференціях, які відбувалися як в Україні, так і за її межами, а саме в Австрії, Чехії, Словаччині, Румунії, Угорщині.

Слід додати, що практично більшу половину свого життя від 1991 року Прокіп Колісник разом із сім'єю мешкав у Пряшеві (Словаччина). Початково був вільним художником, згодом викладав мистецькі дисципліни на кафедрі образотворчого виховання та мистецтва Факультету гуманітарних та природознавчих наук Пряшівського університету в Пряшеві. Працюючи, П. Колісник не полишав творити у галузі станкового малярства, у жанрах портрета, пейзажу, натюрморту, книжковій графіці.

Творчий доробок Прокопа Колісника оснований на патріотизмі, безмежній любові до своєї сім'ї, родини, України, оспівуванні історії нашої країни. Чимало робіт присвячено християнській тематиці Безперечно, небайдуже ставлення до подій, що стосувалося історії рідної країни, втілено в особливостях його художньої індивідуальності. Манеру письма П.Колісника відображає насичений колорит фарб, подовжений пастозний мазок, новаторство у техніці створення картин. Прокіп Колісник вважав, що «...колір це не претензія на відкриття, знахідку. Колір – як можливість пошуку художньої істини, нової форми виразності. І, зрештою, колір як засіб творення нового образного світу» [2]. В основі своїх робіт Прокіп Колісник ставив завжди людину, її внутрішню красу, її долю.

8 жовтня 2015 року на відкритті персональної виставки під назвою «Напруга» у Пряшеві в Шарішській галереї у вітальному слові Прокіп Колісник сказав: «Мені завжди йшлося про свободу. Свобода – це не лише соціальний термін. Свобода як термін мистецький, але, насамперед, духовний.... Я пропоную замислитися і задуматися над тим, що ще є окрім того нашого повсякденного життя? Бо якщо немає Бога, то ми собі дозволяємо все. А що, якщо Бог є? Тому я пропоную замислитися....».

Творчий доробок П. Колісника образно і змістовно структурований та цільний. В усіх картинах він правдиво відтворював свій власний код, який веде до глибин його мислення, особистості в цілому. Спираючись на традиції, митець правдиво аналізував, робив певні корективи, вміло інтерпретував на основі свого власного розуміння і бачення.

П.Колісник був переконаний, що індивідуальність митця є тотожна з індивідуальністю країни, з якої він родом. «Все, що робиться з любов'ю, є мистецтвом». Кожен його твір до певної міри є автопортретом. В одному інтерв'ю Прокіп Колісник зазначив, що «...у кожного художника є моменти самопізнання. Зовсім не йдеться про нарцисизм. Я ніколи не малюю з себе Шварценеггера, скоріше – рембрандтівський підхід. Дивлюся в дзеркало і пишу не те що бачу, а що відчуваю. Малювати треба

принаймні в трьох аспектах: на основі зразка (копіювати), на основі баченого (модель), але головне – з уяви. Шедевр виходить тоді, коли вмієш це поєднати. Для мене мистецтво – як сповідь: я не можу брехати на сповіді» [1].

Український мистецтвознавець у Словаччині, дослідник іконопису Карпатського регіону, доцент Владислав Грешлик, який співпрацював з митцем на кафедрі Інституту музичного та образотворчого мистецтва при Пряшівському університеті в Пряшеві, наголошує, що Прокіп Колісник хоч і писав для людей, «...він завжди намагався вловити і матеріалізувати щось таке, що виходить за межі людського розуміння. Навіть у такому, здавалося б, звичайному натюрморті чи пейзажі. Не кажучи вже про біблійні мотиви і притчі, міфи і легенди, до яких він постійно повертався. Повернення він розумів як філософську концепцію, а не як ностальгічний порив. Саме тому деякі свої роботи на виставках він називав саме так» [6].

Прокіп Колісник був надзвичайно багатогранною особистістю. Відомий письменник, голова Співки українських письменників Словаччини Іван Яцканин зазначив, що написання творів було для художника тією силою, яка змушувала рухатися далі, незважаючи на обставини, давало поштовх відкривати щось нове, неповторне, індивідуальне [5].

Надзвичайно популярними є його монументальні, національні по духу, переважно історичні полотна, що пронизані періодом Козаччини. Безперечно, глибокі за змістом полотна на християнську тематику. «Усе життя хотів розписати храм світлими іконами, цитуючи Мікеланджело та інших класиків, а іконостас зробити із дзеркала. Храм має бути над конфесіями, щоб кожен міг прийти і порозмовляти з Богом без посередника. Коли малюю пейзаж, портрет, автопортрет, оголену жінку, етюд чи ікону, це зовсім інші почуття. Не хочу робити з себе святого, але тоді навіть іншу страву людина має бажання їсти. Я не керуюся церковними канонами, нібито не можу їсти м'ясо чи ходити на гульки, але тоді не маю такої потреби. Можу писати цілий день і не їсти. Малюю в майстерні, поєдную християнську традицію і дохристиянський світогляд із космічними символами» – говорив П.Колісник [1].

Митець був надзвичайно обдарованою особистістю, умів проникати у таїни людського існування, писав глибоко філософські твори, зокрема книга «Чарунка містерії», що концептуально доповнює попередні збірки: «Чисниця» та «Від першої особи самоти». «Його поезія, художня проза, філософські міркування вириваються на тлі живопису, який для нього є філософією слів, поезією кольорів. Силою свого таланту, силою художнього виразу прагнув повернутись до найглибших джерел свого народу» [4].

У 2004 році Прокіп Миколайович у рідному селі заснував осередок культури – Музей культури села та Галерею Прокопа Колісника. «Коли ріс у Поташні, ніколи не бачив живого художника і мені було боляче. Вчили за поганими репродукціями. Здавалося, що письменники і художники – це мумії, з іншої цивілізації. Тому я хотів, щоб діти бачили митця не як ідола, а розуміли, що це теж нормальні люди, які перевтілюються, коли творять. Цю можливість ми даємо селянам уже 4 роки. Є люди, які кажуть: краще б ми зробили млин. Я їм не забороняю робити ані млин, ані дорогу, та знаю, що там є 150 учнів, і це ми робили бодай для одного школярика» – зазначив Прокіп Колісник [1].

У тому ж році П.Колісник започаткував традицію щорічного проведення мистецького пленеру під назвою «Поташня – чарунка Поділля», який є своєрідним і винятковим явищем на ниві української культури. «Чарунка, – за висловом самого митця, – це гніздечко на рядні, місце в щільнику, де сідають бджоли. У липневу суботу збираємося в альтанці у мене на подвір'ї, співаємо пісень, ведемо дискусії, а в неділю робимо великий вернісаж, концерт». На пленерах у Поташні серед відвідувачів побували художники Левко Воедило, Олесь Соловей, Василь Корчинський, Володимир Гарбуз, фотохудожник Олександр Харват, мистецтвознавець Станіслав Бушак.... Кожен із

учасників залишає щороку один твір. Живуть у школі і в яслах, дехто – в мене. Картини в майстернях не домальовуємо, пишемо на одному подиху. На основі цього зробили 2006 року виставку «Феномен українського села» і «Три літа» у Національному музеї Шевченка. В експозиції була й етноінсталяція з тих предметів, які знайшли у Поташні» [1]. У святкових урочистостях пленерів у Поташні брали участь відомі виконавці Павло Дворський, Ірина Шинкарук, дуєт «Писанка», Олександр Смик та ін.

В одній з розмов Прокіп Колісник наголосив, що «у кожного є своя Поташня. Якщо в душі її немає, її немає ніде» [2]. Митець мав на меті «... зібрати артефакти, котрі у тому середовищі завжди були, підкреслити архітектоніку, історичну цінність предметів, з котрими люди жили. У храмі ми знайшли старовинні подільські ікони, зараз вони в етнографічному залі музею... Пропоную надконфесійне свято культури, щоб люди відчували культурну ідентичність, одухотворювалися» [1].

Варто додати, що персональні виставки українського митця з успіхом відбулися у Чернівцях (1988, 1996), Львові (1996), Вінниці (1998), Києві (1995), а також у виставкових залах галерей Словаччини (Свидник, Гуменне (обидві – 1991), Братислава (1992, 1997), Кошице (1993–94), Меджилабірці (1994), Пряшів (1998), Австрії (Відень (1996, 1998)) (Бершадська міська рада, 2022). На питання про те, скільки років мешкаєте у Словаччині, митець відповів так: «Коли в мене про це запитують, то кажу, що живу там 327 років, бо на чужині рік за 17. Психологічно і соціально я ніколи не полишав України, а Словаччину знаю майже 30 років. Мені більше болить не те, що словацькі інституції нагадують, що я чужий, а коли приїжджаю сюди і мені в чомусь відмовлять через моє місце проживання. З кожним роком усе важче зробити виставку, кажуть, що я не тут..» [1].

На жаль, 25 травня 2021 р. мистецька спільнота українців Словаччини зазнали великої втрати. Патріот України, митець, письменник, новатор, філософ, інтелектуал, Прокіп Колісник відійшов у вічність....

Пам'ятною датою є 14 липня 2022 року, у стінах Чернівецького художнього музею була відкрита виставка пам'яті до 65 річчя від дня народження П. Колісника. На виставці було представлено 22 твори художника з фондів ЧХМ та приватних збірок. Це були зразки створені митцем протягом 90-х рр. та початку 2000-х рр. «Ці твори говорять про виразність й оригінальність стилістики Колісника, вони дихають емоційністю Добра, випромінюючи енергетику своєрідної, «кореневої» українськості. Вражаюче яскраві і насичені кольори притягують увагу, створюючи емоційну напругу, не дають відірвати погляд від живопису, затягують, ніби долучаючи до подій, відображених на полотні» [2].

Окрім живописних творів на виставці організаторами було представлено каталоги багатьох виставок різних років, журнали і книги, до графічного оформлення яких долучився П.Колісник, зокрема: «Земна мадонна» Є. Маланюка (1991), «Цитаделя духу» О. Ольжича (1993; обидві – Братислава; Пряшів), «Замість Центурій» Б. Бунчука (Київ, 1997). Серед авторських книг есе «Чисниця», «Від першої особи самоти», «Спогад про Поташню» (1989), «НЛО», триптихи «Степ» та «Куб» (усі – 1990), «Чисниця», «Повернення» (обидва – 1991), «Пам'яті батька», «Відлуння», «Легенда» (усі – 1993), «Великдень», «Антиномії», «Зродження», «Аксіома» (усі – 1994), поліптих «Родина» (1995), «Великдень–33», «Слово», «Світло», «Свято (День сьомий)», «Благодать у Поташні», «Плещаниця», «Символ», «Пресвяте серце», «Генеза», «Пустеля самоти» (усі – кін. 1990-х – 2000-і рр.) [3].

Отже, відвідувачі мали можливість ознайомитися і з літературними творами самого митця та з книгами про нього. У книзі відгуків виставки один з відвідувачів написав: «Вражає талант, широкий діапазон стилістичних прийомів, справжній патріотизм митця». Варто погодитись з думкою Інни Кіцул, що картини Прокопа Колісника викликають позитивні емоції, почуття причетності до змальованих об'єктів та почуття вдячності за щирий талант художника.

Чимала кількість творів П. Колісника прикрашає виставкові зали Чернівецького та Вінницького художніх музеїв, Національної художньої галереї у Львові, Музею української культури у Свиднику, зокрема у виставковій залі Галереї Дезидера Миллого (Словаччина), музеях та приватних колекціях у Чехії, Австрії, Ізраїлі, Канаді, США, Німеччині, Франції, Швейцарії тощо.

Висвітлене вище дозволяє зробити висновок про універсалізм Прокопа Колісника, який є яскравим підтвердженням незламності, любові, відданості своїй справі в контексті збереження культурної та національної ідентичності за межами України.

Список використаних джерел

1. Жук О. Прокіп Колісник: У Словаччині я живу 327 років. *Закарпаття онлайн*. 18.01. 2008. URL: <https://zakarpattya.net.ua/News/17745-Prokip-Kolisnyk-U-Slovachchyni-ia-zhyvu-327-rokiv>.
2. Кіцул І. Прокіп Колісник. *Мистецтво як сповідь. Стожари. Сайт української діаспори*. 12.08.2022. URL: <https://svitua.org/2022/08/12/prokip-kolisnyk-mystecztvo-yak-spovid/>
3. Дзюба І. Колісник Прокіп Миколайович. *Енциклопедія Сучасної України*. Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. URL: <https://esu.com.ua/article-4095>
4. Прокіп Колісник – митець великої душі і безсумнівної честі. *Офіційний сайт Бершадської міської ради*. 17.07.2022. URL: <https://radabershad.gov.ua/news/community/3276-prokip-kolisnik--mitec-velikoj-dushi-i-bezsumnivnoj-chesti.html>
5. Яцканин І. Завершився земний шлях талановитого митця Прокопа Колісника. *Український світ*. 1.06.2021. URL : <https://ukrsvit1.com.ua/kultura/vykhovannia-j-osvita/zavershyvsia-zemnyj-shliakh-talanovytogo-myttsia-prokopa-kolisnyka.html>.
6. *TASR*. Zomrel akademický maliar a pedagóg Prokip Kolisnyk. *TERAZ.SK. Spravodajský portál Tlačovej agentúry Slovenskej republiky*. 27.05.2021. URL: <https://www.teraz.sk/kultura/zomrel-akademicky-maliar-a-pedagog-pro/552024-clanok.html>
7. Slovander. Významni a inšpiratívni slovenski maliari poznate ich? *Slovander*. 3.03.2023. URL: <https://slovander.sk/pysno/vyznamni-a-inspirativni-slovenski-maliari-poznate-ich/>

ДУНДЯК Ірина

доктор мистецтвознавства, професор,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ПРОЯВИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ПРЕДСТАВЛЕННІ АГІОГРАФІЧНИХ СЮЖЕТІВ МИТЦЯМИ-ШІСТДЕСЯТНИКАМИ: ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛІСТИКА

Національна та культурна ідентифікація нашої держави багато в чому визначається й мистецькими образами, зокрема образотворчим мистецтвом. В усьому світі ця галузь відноситься до елітарних галузей, тому визначає вектор розвитку країни. На сьогоднішньому етапі з'ясувалося, що національна ідентифікація України – процес довготривалий, непростий та нелінійний, адже досвіду державотворення в українців в модерній добі небагато. Відсутність розуміння національної ідентичності для більшості вітчизняного суспільства є небезпечним. В контексті цього процитуємо М. Степико, який ще у 2011 р. вказує з пересторогою наступне: «...недоформованість національної

ідентичності українців є підґрунтям для цілком реальних загроз – активізації сепаратизму та федералізму, спекуляцій довкола «мовного питання», зовнішньополітичних пріоритетів розвитку країни, поляризації та радикалізації електорального поля й політичних сил» [1, с. 332].

Питання національної ідентичності у представленні різноманітних осіб в образотворчому мистецтві України в радянський час почали вивчатися лише в останні роки. Сакральним персоналіям української культури та християнським святим, яких зображували на своїх полотнах нонконформісти, увага приділяється менше у наукових розвідках. Способи представлення цих образів виходять за межі традиційного соцреалістичного представлення чоловіків і жінок у другій половині ХХ ст.

Образи українців які існували у офіційному образотворчому мистецтві того часу сповнені алегоризму та є візуалізацією типових представників соціалістичного суспільства. Часто митці соцреалізму для позначення чоловіків як українців використовують вишиту сорочку або постать у професійному одязі на фоні місцевого пейзажу. Також поряд з українцем стоїть представник іншої національності або представник влади, тому його постать формує «слабший» персонаж і візуальний посил одразу вказує на стереотип другорядності щодо української національної ідентичності.

Нонконформізм 70-80-их рр. був спробою донести до українського глядача засади модернізму зокрема й у сакральному живописі. Пам'ятаємо, що українська православна традиції не гальмувала процес оновлення форм та ідей, якими жило тогочасне мистецтво і завжди були майстри, автори, які пропонували інший шлях розвитку.

Якщо говорити про узагальнений образ українських святих, то Ф. Гуменюк у творі «Наші святі» (1973) поєднує не лише постаті святої Варвари та Архистратига Михаїла, що символічно вбрані у вбрані у національний одяг, а й об'єднані ще однією ланкою національної символіки – зображенням Т. Шевченка.

О. Заливаха у творі «Архангел Михаїл» (1985) вирішує загальну композицію у формі намісної ікони іконостасу, а самого архангела представляє у образі національного героя – гуцульського опришка, захисника скривджених. Крім того, на фоні відтворено стилізований український пейзажний мотив.

Засобами кубізму трансформує В. Федько постать святого у творі «Архистратиг Михаїл» (1980-ті). Мерехтіння геометричних площин складаються у окремі образи, що пов'язані з національною ідентичністю. Серед них особливо виділяється силует давньоруського храму.

Творення власного міфологічного сюжету на основі традиційної християнської іконографії зустрічаємо у О. Заливаха в роботі «Св. Юрій Змієборець» (1997), яка є присвятою Ю. Андруховичу. Ікони цього святого є вельми популярними у вітчизняних храмах та хатах впродовж століть. Митець використовує для композиційно-образного вирішення свого твору прототип ікони «Святий Юрій Змієборець», XV століття, с.Звижень (тепер Бродівського р-ну Львівської обл.). Причому, зважаючи на присвяту письменнику, художник поєднує стару легенду про святого та мотив роману Ю. Андруховича «Московіада». Тому вежа у якій тримали царівну має кремлівські шпилі, сторожа внизу вежі вирішена у образі скоморохів, а дівчина-царівна вбрана у традиційний український святковий одяг. Таким чином художник черговий раз увиразнює одвічну національну проблему – визволення від імперського впливу Росії.

Висновки. Отже, у агіографічних сюжетах митцями-шістдесятниками національна ідентичність показувалася особливостями образів іконографії (національний одяг, глорифікація національних героїв, використання традиційних українських пейзажів, образи національної історії, національна символіка тощо). При цьому стилістика творів часто мала модерністське спрямування.

Список використаних джерел

1. Степико, М. Українська ідентичність: феномен і засади формування. К.: НІСД, 2011. 336 с.

ШУМІЛІНА Ольга

доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська національна музична академія ім. М.Лисенка
(Львів, Україна)

ПРОЄКТ «НЕВІДОМИЙ БОРТНЯНСЬКИЙ»: ПИТАННЯ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТВОРІВ

У 2021 році за підтримки Українського культурного фонду було реалізовано проєкт «Невідомий Бортнянський», головною метою якого стала презентація творів, які не увійшли у прижиттєве видання «35 духовних концертів на чотири голоси» і зберігаються у рукописах. У проєкті було представлено п'ять невідомих духовних Бортнянського – «Воскликніте, вся земля: работайте Господеві», «Благовестих правду в Церкві великій», «Да молчит всякая плоть человека», «Услиши, Господи, мой глас, когда к Тебѣ взываю» і «Рече Господь». Їх заспівав камерний хор «Воскресіння» під орудою Володимира Рудницького (Івано-Франківськ) [1].

Авторство усіх концертів було доведено за прижиттєвими документальними і друкованими джерелами, які я представила у своїй доповіді. Всі віднайдені твори наслідують стилістику духовних концертів Бортнянського.

Концерт «Воскликніте, вся земля: работайте Господеві» написано на текст вибраних рядків псалмів 99 (1-2), 80 (4), 99 (3), 104 (2-5а), 39 (19), 117 (27-28а), 96 (12). Контамінація такої великої кількості псалмів дає підстави стверджувати, що Д.Бортнянський підготував для цього концерту текстове лібрето на зразок оперного. Зв'язки з оперою можна прослідкувати і в музичному матеріалі його концерту, який за характером і типом музичного викладу наслідує ознаки інструментальної музики, якою відкривалися опері вистави, тобто оперної увертюри. Однією з таких ознак є окремі «удари» всього оркестру, тобто поодинокі звуки, розподілені паузами. В оркестровій грі вони звучать надзвичайно природно, а в хоровому співі, який має текст, доводиться розбивати слова на окремі склади. Саме так відбувається у концерті «Воскликніте, вся земля: работайте Господеві»: у I частині на окремі склади поділене слово «вострубі», у IV частині – слово «составите». Це означає, що під час написання хорової музики композитор мислив інструментально, і це є відмітна риса творчої манери Д. Бортнянського. У концерті вирують радісні, святкові емоції. Музика від найперших звуків захоплює енергією руху і відчуттям неймовірної краси, вона немов випромінює світло, несе свято, дарує добро. Композитор вибудовує класичний п'ятичастинний цикл із туттійною I частиною (Allegro), повільними II частиною «Воспойте Ему» (Largo), у якій вперше у концерті співає ансамбль солістів, і III частиною – молитвою «О Господи, спаси» (Adagio), на початку якої виникає мінорна тональність, що привносить яскравий ладовий контраст, IV частиною «Бог Господь і явился нам» (Allegro), у якій повертається образність I частини, і фіналом «Веселитесь, праведні о Господі», який розпочинається як fuga, однак після двох сумісних проведень теми в жіночих голосах композитор переходить до акордово-гармонічного завершення усього концерту.

Концерт «Благовестих правду в Церкві великій» написано на тексти вибраних рядків 39 псалма (9-11). І псалом, і концерт належать до групи хвалітних. У музиці концерту відчувається майстерне володіння композитора хоровим письмом, знання особливостей хорового звучання, специфічних рис хорового виконавства. У концерті чітко прослідковується зв'язок музики і тексту, що теж є ознакою композиторської

майстерності, досвіду роботи з професійним хором, яким для Бортнянського була Придворна співацька капела. Композитор вибудовує п'ятичастинний цикл і об'єднує частини за принципом взаємодоповнюючого контрасту, із класичними темповими співвідношеннями (Allegro – Largo – Allegro – Grave – Moderato). У переважній більшості частин безроздільно панує хорове *tutti*, і лише в IV частині «Не скрих милості Твоя» виникає ансамбль солістів, який стає головним носієм музичного тематизму. Масовий характер звучання дещо зменшує значення індивідуальних тематичних побудов, яких у концерті небагато, однак наявний музичний матеріал органічно відтворює семантику тексту псалма і чітко відображає образно-емоційний стан усього концерту.

Концерт «Да молчит всякая плоть чоловіча» написано на текст, що співався замість Херувимської у Велику Суботу, на завершенні Великого посту і Страсної седмиці. Концерт є двохорним. Він входив у прижиттєве видання двохорних концертів Д. Бортнянського 1817-1818 років, у якому знаходився під № 10, однак вже у перевиданні збірки двохорних концертів 1835 року його було вилучено і далі він не був відомий як концертний твір. Це сталося через текст, оскільки решта двохорних концертів написана на тексти псалмів. Твір має всі ознаки концертності – циклічну будову, образно-емоційні та фактурні контрасти, яскравий музичний тематизм. Композитор виказує майстерність оперування великою хоровою масою, зіставляє і протиставляє хори, об'єднує їх у сумісному звучанні, виділяє з них солістів, рем піки яких підхоплює *tutti*. Драматургія концерту вибудовується за принципом «від індивідуального до загального». Перевага помірних темпів, які в Бортнянського пов'язані з індивідуальними висловлюваннями, спричиняє розпочати концерт репліками ансамблю солістів, а розвиток призводить до переважання туттійного, масового продовження. Відмітною ознакою концерту є мелодизація каденційних зворотів, якими завершуються великі структурні побудови. Концерт написано у тональності g-moll, яка відповідає подіям Великої Суботи.

Концерт «Услиши, Господи, мой глас, когда к Тебi взиваю» написано на вибрані рядки псалмів 26 (7), 12 (4, 6) і 16 (6-7). Їх розподілено між 4 частинами циклу. Відповідно тексту, музика концерту має драматичний зміст. Концерт починається стриманими, сповненими шляхетності і прихованої експресії репліками ансамблю солістів, які продовжує хор. Помірний темп (Largo) і тиха динаміка I частини створюють відчуття особистого висловлювання, мови від першої особи. Дві наступні частини (Andantino і Largo), продовжуючи початковий стан, привносять деякий образно-емоційний контраст. Виклад поживляється фактурними змінами, у II частині «Да возрадується серце моє» виникає мажорна тональність (Es-dur), гармонічні звороти на деякий час позбавляються експресивності, у III частині («Приклони ухо Твоє») в партії сопрано з'являються виразні мелодичні звороти. Початкова стриманість емоцій долається у фінальній частині концерту, якою є драматична фуга. Вона написана у тональності d-moll, від самого початку має високий ступінь драматичного напруження і стрімко розгортається. Невпинне емоційне нагнітання призводить до обриву на перерваному звороті і повільного короткого завершення (Adagio). За побудовою чотиричастинного циклу (від повільної початкової частини до драматичного фіналу) та образно-емоційною концепцією концерт «Услиши, Господи, мой глас, когда к Тебi взиваю» наслідує ознаки концерту «Не отвержи мене во время старости» Максима Березовського – одного з найвідоміших творів доби музичного класицизму.

Концерт «Рече Господь» написано на текст 109 псалма. Чотиричастинний цикл відрізняється компактністю, а співвідношення частин – класичною врівноваженістю. Концерт починається дуєтом сопрано і альту (C-dur, Moderato), а хор підключається пізніше, щоб повторити заспівану солістами тему. Дві наступні частини також засновано на поєднанні сольо-ансамблевого і туттійного звучання, їхньою виразною ознакою стають переходи в мінорні тональності. Розвиток спрямовано до рухливого фіналу (C-dur), який не є поліфонічним, однак у його музичній тканині важливе значення

здобувають імітації у парах голосів.

Список джерел

1. Невідомий Борнянський. 5 музичних фільмів. URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL1DBf-YiFJcxBVUvSnK-8YwEFqT-IHzB->

ЧМЕЛИК Ірина

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

МИСТЕЦТВО І ВІЙНА: ПРІОРИТЕТИ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

Мистецтво завжди відгукується на виклики та події, що відбуваються, а в сучасному світі мистецтво реагує та рефлексує практично миттєво. Ситуація жорстокої воєнної агресії росії проти України змінила вектори діяльності культурних інституцій, виставкової та галерейної роботи, вплинула на творчість кожного митця. Осмислення особистісних досвідів проживання в умовах війни, пошуку мотивації і можливостей для творчості, експозиційної діяльності потребує певного часу для систематизації, узагальнення, підведення аналітичних висновків чи бодай структурування за певними категоріями. Втім, уже нині окремі вектори творчих активностей українських художників в умовах війни простежити можна.

Розвідка не претендує на всеохопне висвітлення усіх мистецьких подій та виставок в Україні у часі повномасштабної війни, а лише окреслює окремі аспекти творчості українських художників, може бути доповнена та конкретизована. Наше завдання вказати на зміни та пріоритетні напрямки діяльності сучасних митців, нові акценти, що з'являються в культурному просторі України.

Може здатися парадоксальним, та мистецтво у воєнний період 2022-2024 року не лише не затихає, а й розвивається. Знаходяться все нові можливості для творчої та виставкової діяльності, утворюються цікаві колаборації між художниками, з'являються нові актуальні теми та способи втілення креативних ідей.

Чи не на першому місці стоять благочинні аукціони та акції по збору коштів на потреби ЗСУ, які проводяться під час організації виставок, кінопереглядів, літературних вечорів, концертів тощо. Як імениті так і менш відомі художники активно долучаються до таких ініціатив, допомагаючи різним підрозділам на військові потреби, таким чином актуалізуючи мистецтво в цих умовах.

Не менш важливими подіями є виставки українського мистецтва і українських митців за кордоном, що знайомлять світову спільноту з надбаннями української культури, допомагають розповісти про повномасштабну війну росії та її злочини пересічним громадянам цивілізованого світу, демонструють переживання українців та сліди, що залишає війна. Серед таких проектів згадаємо «В епіцентрі бурі: український модернізм 1900-1930-х років» (Мадрид, Іспанія), «Українські соняшники», де було представлено 60 картин Марії Примаченко з колекції Національного музею імені Тараса Шевченка у Києві (Тренто, Іспанія) [1]. Також персональні виставки «Архетип свободи» Івана Марчука (Краків, Польща), де експонувалося 77 творів з 15 циклів; проекти Павла Макова на Венеційському Бієнале, виставках сучасного мистецтва у Відні та Мадриді; «Daily Bread» Жанни Кадирової (Ганновер, Німеччина) – проект, що започаткований на початку повномасштабного вторгнення, коли мисткиня разом з художником Денисом

Рубаном ховалися від ракетних обстрілів, а згодом евакуювалися на захід країни. Нині експозиція доповнена новими творами. Також відзначимо мультидисциплінарний мистецький проєкт «...Межа... Ідентифікація війною» Володимира Стасенка – скерований на переосмислення війни в Україні. Таким чином, акції та виставки допомагають заручитися підтримкою світового товариства і продовжують викликати бурхливий інтерес до подій в Україні і наслідків загарбницької війни.

Тема війни превалює в творчості українських митців, особливої ваги вона набуває в художників, які тимчасово вимушено покинули свої домівки, дехто мав змогу повернутися і якось налагоджувати свій побут скажімо на Чернігівщині, Київщині, Одещині, Миколаївщині, Херсонщині чи Харківщині, а дехто досі мріє про деокупацію...

Постійно відбуваються виставки творів митців, що нині стали на захист України, а дехто, на жаль, уже перебуває у небесному війську... Твори з фронткових буднів відлунюють щирістю, буденністю моментів та дійових персонажів (Андрій Єфіменко, м.Івано-Франківськ, Світлана Логуш, м.Тернопіль, «Небесний фотограф» Максима Бурди з Ковеля (Ковель, Івано-Франківськ), «Анатомія броні» художника і фотографа Олега Дробощького (м.Сарни, Рівненщина), Олега Базилевича (Київ), фотопроекти у різних країнах Дмитра Козацького, Костянтина і Влади Ліберових.

Водночас активно розвиваються сучасні арт-практики, відео арт, перформанси, діджиталарт тощо (Київське бієнале цифрового та медіа мистецтва), відкриваються нові артпростори та галереї. Продовжується процес створення найбільшого мистецького твору «Космогонія» Петром Антипом у стінах Музею Сучасного мистецтва Корсаків у Луцьку.

Отож, за понад два роки повномасштабного російського вторгнення і складні умови воєнного часу мистецтво в Україні не завмирає, а часто, попри несприятливі умови, отримує нові імпульси, проявляється в пошуківленні мистецького процесу, актуалізуючи в мистецтві значущі теми і проблеми сьогодення. Нині гостро відчувається потреба фіксувати власні думки та сенси у художній практиці. Навколо соціальних проєктів, особистісних і колективних мистецьких ініціатив гуртуються, об'єднуються творчі кола з усієї України. Налагодження контакту з публікою, залучення глядачів до переживання складних воєнних реалій та переосмислення болісних тем відбувається шляхом авторських кураторських екскурсій, розповідей, інтерв'ю, через долучення до творчого процесу як своєрідної арт-терапії. Ще однією рисою творчих активностей на сучасному етапі є незавершений характер багатьох проєктів, відкритість художників та організаторів до нових ініціатив і наповнення новими артефактами і подіями традиційних музейних просторів.

Список використаних джерел

1. Степанюк І. Мадрид, Нью-Йорк, Краків: 7 виставок українських митців за кордоном. URL: <https://www.esthetgazeta.com/post/7-vystavok-ykrayinskyh-mytsiv-zakordonom> (дата звернення:20.06.2024 р.)

БОНДАР (ГУРАЛЬНА) Світлана

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка

(Кременець, Україна)

ДОКТОР ЦЕРКОВНИХ ТА СВІТСЬКИХ ТРУБНИХ ОРГАНІВ ШАНДОР ШРАЙНЕР

Шандор Шрайнер – органний майстер, музикант, соліст Закарпатського народного хору на кларнеті та тараготі, реставратор піаніно та роялей. Він народився

9 травня 1976 року у поліетнічному селищі Солотвино на Тячівщині в Україні. Його батько Амбруш Амбрушович мав угорське походження, працював шахтарем на солекопальні 45 років, вмів грати на скрипці, а тому був учасником місцевих оркестрів. Мати Елла-Марія Штефанівна 35 років своєї діяльності присвятила посаді музичного керівника дошкільного навчального закладу.

Шандор почав вчитися грати на піаніно у чотири роки, але через несприйняття чорного піаніно, не зміг продовжувати. З п'ятого класу загальноосвітньої школи Шандор вступив до Солотвинської музичної школи по класу кларнета до вчителя Юрія Остаха (Дюрі-бачі). Згодом він навчався в Ужгородському державному музичному училищі імені Дезидерія Євгеновича Задора (1991-1995). Його закінчив з відзнакою у 1995 році. Викладачем по спеціальності був Степан Карлович Томич.

У 1999 році у Мукачівській римо-католицькій дієцезії служили два священника: отець Бейла Бохан (органіст) та отець Ференц Гідас (церковний григоріанський спів), котрі у свій час навчалися у Будапешті та отримали фахові дипломи. На цій основі вони вирішили надати можливість навчатися молодим органістам та канторам у центральному місці дієцезії – Мукачеві. Від них освіту кантора-органіста після трирічного навчання здобув Ш. Шрайнер у 2002 році.



Через сім років Шандор вступив до Київського національного університету культури і мистецтв, який у 2005 р. закінчив традиційно з відзнакою та отримав кваліфікацію «викладач, диригент оркестру та концертний виконавець».

Свою музичну та творчу діяльність Шрайнер Шандор Амбрушович розпочав 10 вересня 1995 року після навчання в музучилищі. Відгукнувшись на запрошення тодішнього художнього керівника заслуженого Закарпатського народного хору Петра Сокача, хлопець потрапив до оркестру народного хору.

З перших днів роботи в колективі зарекомендував себе як здібний музикант, котрий прикладає багато зусиль для свого професійного зростання. Починаючи з 2007 року, Шандор Шрайнер стає солістом-інструменталістом оркестру. Разом з колективом гастролював у Німеччині, Португалії,

Хорватії, Сербії, Словаччині, Угорщині, Білорусі.

Впродовж 2001-2018 роки працював концертмейстером угорського ансамблю в Ужгородському коледжі культури і мистецтв, з яким провів велику кількість виступів на сценах України, Угорщини та Словаччини.

Адаптовуючи відомі інструментальні твори для оркестру чи хору, Шандор Шрайнер здійснює обробки популярних угорських, румунських та словацьких народних мелодій, серед яких «Мараморошська інверптита», «Нічне Капріччіо», «Чардаш свінг» тощо. Більшість із них увійшли до репертуару Заслуженого академічного Закарпатського народного хору та провідних солістів – народного артиста України Петра Матія, Андрія Свида, Олександра Товта.

Окрім цього, молодого музиканта цікавили автентичні угорські музичні традиції, що спонукало до опанування гри на угорському інструменті – тараготі. У цей період в репертуарі закарпатського колективу з'явилися колоритні інструментальні композиції для тарагота з оркестром, серед яких «В'язанка словацьких народних пісень», «Сюїта румунських народних мелодій» (2008), «В'язанка угорських народних пісень». Майже усі твори для тарагота виконує сам соліст Шандор Амбрушович.

У 2016 році побачила світ книга «Тарагот – міст між моїм серцем і душами

глядачів», упорядником та автором якої став Шандор Шрайнер [2]. У лютому 2017 року саме за цю унікальну працю він став лауреатом обласної мистецької премії імені Д. Задора у галузі музичного і виконавського мистецтва.

Більше 30 років Шандор займається настроюванням та реставрацією клавірних музичних інструментів (піаніно, роялі). З 2010 року він також реставрує і обслуговує духові трубні органи у церквах Закарпаття.

Влітку 2010 року, за проханням директора Берегівської школи мистецтв, Степана Бобаля, майстер розпочав реставрацію першого органу, який знаходиться у Берегівській реформатській церкві. За два місяці роботу по реставрації і настроюванню інструменту було виконано.

З того часу його діяльність як органного майстра стала відомою. Майстра почали запрошувати до реставрації і настроювання органів у інших церквах по всій області. У 2013 р. у дев'яти реформатських церквах після довгого мовчання зазвучали органи. Однією з найважчих його робіт 2013 року був орган фірми «Rieger» у с. Малі Геївці, який не працював 68 років. Після місяця клопіткої праці, орган повернувся у робочий стан. Майстер так згадує останні дні роботи: «Настроювання органа у селищі Малі Геївці було особливим досвідом для мене, оскільки у ролі помічника був 6-річний хлопчик із співзвучним ім'ям та прізвищем – Ріхард Вагнер».

Згодом прохання про реставрацію та настроювання органів почали надходити і з римо-католицьких костелів області.

Таким чином Шандором Шрайнером були проведені такі роботи:

- повністю відреставрована педальна клавіатура та настроєний орган у кафедральному соборі св. Мартина (м. Мукачево);
- очищенні від будівельного сміття труби органу та настроєний інструмент римо-католицького храму св. Анни та Йоакима (м. Хуст);
- вмонтовано новий вентилятор для органу, встановлено новий міх, дросель та повністю нову педальну клавіатуру, проведена чистка труб з подальшим інтонуванням та настроюванням всього інструменту у храмі св. Анни (м. Чоп);
- відреставровано та повністю настроєно орган Рівненської обласної філармонії (січень 2019 р.) та трьох органів в Угорщині;
- відреставровано безпедальний орган позитив з 1800 року в с. Округла на Тячівщині у храмі папи і мученика Святого Фелікса. Цей інструмент сьогодні являється найстарішим діючим інструментом Закарпаття і України;
- повністю відновлено орган у 2021 році у каплиці Святого Йосипа у м. Мукачево.

Ш. Шрайнером підладнано маленький електровентилятор до міху (так повітря у повітряні канали може надходити від вентилятора та автентично, качаючи повітря руками), відреставровані та відновлені всі складові органа, який використовується під час богослужінь;

• з допомогою луцького органіста та органного майстра Петра Сухоцького, Шандор побудував у храмі Св. Йоана Непомука у м. Дубно орган німецької фірми «Josef Weimbs» (2023). Освячення органа відбулося 18 травня 2024 року.

З 2 жовтня 2015 року майстер обслуговує концертний орган «Rieger Kloss» у Закарпатській обласній філармонії. Лише за перший рік було повністю почищено від бруду, пилюки та будівельного сміття 2242 труби, відреставровані мембрани, відрегульована механіка та настроєний інструмент напередодні проведення VIII Міжнародного органного фестивалю ім. Наталії Висіч.

У серпні 2018 року на прохання керівництва Львівського органного залу Шандор почав ремонт найбільшого в Україні органу фірми «Rieger» (1932), який обслуговує до теперішнього часу.

За 14 років своєї діяльності Ш. Шрайнер відреставрував та настроїв 40 органів.

Мандрівна реставраційна діяльність зумовила збирання відомостей про органи в храмах Закарпаття. Дізнавшись про знищені інструменти (наприклад через

попадання снаряду у вежу римо-католицького костелу св. Трійці у Великому Березному під час Другої світової війни, підривання реформатської церкви у м. Чоп тощо), Ш. Шрайнер вирішив зафіксувати цінні факти. Усі його дослідні матеріали зібрано у книзі «Органи Закарпаття», що вийшла друком 2022 року [1]. Оскільки більш ніж 70% органів на Закарпатті будували угорські майстри чи відомі на той час органно-будівничі фірми, історія інструментів написана українською та угорською мовами. Цінність видання полягає у правильному, професійному описі складових органів, чого не було зроблено до цього українською мовою.

Список використаної літератури

1. Шрайнер Ш. Органи Закарпаття. Історико-музикознавчі і культурологічні есе. Ужгород: ДП Всеукраїнське державне багатопрофільне видавництво Карпати, 2022. 344 с. Текст укр., угор. мовами.
2. Шрайнер Ш. Тарагот – міст між моїм серцем і душами глядачів. Ужгород : Карпати, 2014. 184 с.: фот. кол.. Текст укр., угор. мовами.

КУРБАНОВА Лідія
кандидат мистецтвознавства
викладач фортепіано та вокалу
(Джорджтаун, Канада)

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СПОСІБ КОМУНІКАЦІЇ ТА ІДЕНТИФІКАЦІЇ У КАНАДІ

В сьогоденні складних суспільно-політичних умовах саме музичне мистецтво стає способом комунікації, проявом національної ідентичності у синергетичному вимірі культури та освіти.

Перебуваючи у Канаді ми зіткнулися з місцевим колоритом, побутом, освітою та культурою. Значне місце посідає українська діаспорна діяльність.

Освіта. Загальноосвітні школи поділяються за віковими, релігійними та мовними категоріями. Вікові критерії це початкова школа (часто з садком діти від 4 до 10-11 років, тобто до 5 класу включно), середня школа (6-9 класи), старша школа (9-12 класи, часто містять програми окремих курсів коледжу). За релігійними критеріями – загальноосвітня школа або католицька школа. За мовними особливостями – суботні школи (тут представлені польські, італійські, українські, і багато інших), французькі школи (ідуть на рівні звичайних загальноосвітніх англомовних шкіл, де предмети викладаються французькою мовою).

Українські школи у Великому Торонто представлені суботніми та католицькими школами. Навчальна програма викладається в суботніх школах – українською мовою. У Католицьких школах 2 мовами – англійською 70 відсотків та українською. Усі навчальні плани розроблені згідно стандартів Канади.

До переліку *українських католицьких* шкіл належать St.Demetrius Ukrainian Catholic Elementary School/Католицька школа ім.Св. Димитрія; Josyf Cardinal Slipuj Ukrainian Catholic Elementary School/Школа ім. Патріярха Йосифа Сліпого; St. Josaphat Ukrainian Catholic Elementary School/ Українська Католицька школа ім. Св.Йосафата; St.Sofia Ukrainian Catholic Elementary School/Українська Католицька школа ім.Св.Софії.

Суботні українські школи представлені: Tsiopa Palijiw Ukrainian Heritage School/ Школа ім.Цьопи Паліїв; St.Nicholas Ukrainian Heritage School/ Свято-Миколаївська Рідна школа; Yuri Lyra Ukrainian Heritage Academy/Рідна школа української спадщини ім.Юрія Липи; St.Volodymyr Ukrainian School/ Українська школа Св.Володимира; Ridna Shkola UNF Toronto-West/Рідна школа УНО-Торонто Захід; Ivan Franko Saturday School/Школа

ім.Івана Франка (Micicca); Oakville Ridna Shkola/Рідна школа в Оуквілі; New Ukrainian Language School/Нова українська школа; Ivan Franko Ukrainian School of Oshawa/Українська школа ім. Івана Франка (КУК), Ошава; William Sarchuk Ukrainian School/Рідна Школа ім.Василя Сарчука (Гамільтон).

Устрій шкіл. Школа – це безпечне середовище для дітей. Тому, з першим дзвінком діти заходять до школи, а по закінченні занять виходять на вулицю, де чекають на батьків чи на шкільний автобус. Під час навчання сторонні особи та батьки без попередження, в середину приміщення школи, потрапити не можуть, тільки з дозволу чергового чи директора. Під час перерв діти проводять час на вулиці поруч зі школою, де є подвір'я. Щороку діти змінюють класного керівника та склад класу. Так суспільство старається створити кращі умови для розвитку комунікативних здібностей учня.

Велике значення мають позакласні гуртки. В середній школі часто є оркестри та хори. Заняття з музичного мистецтва залежить від креативності педагога та можливостей дирекції. Дуже часто при школах працюють музично-драматичні гуртки, які щороку роблять повноцінний мюзикл (спів, хореографія, акторська майстерність, костюми, як правило, живий супровід) для усієї громади з кількома концертами.

Українські школи зараз займають особливе місце в участі та організації різних патріотичних акцій - концертів. Їх мета зберегти нашу національну ідентичність, тому їх навчальний план передбачає святкування усіх українських релігійних та державних свят, проведення пам'ятних вечорів.

Однією з яскравих суботніх шкіл є Нова Школа (*Nova shkola*) [2], яку очолює Наталія Галич. **Наука Освіта Віра Активна** життєва позиція, так розшифровується абревіатура школи. Метою даного закладу є виховання нової генерації освічених, впевнених, талановитих, успішних, щасливих українців.

Школа завжди рада вітати відомих гостей, так у лютому цього року у стінах Нової Школи була артистка Марина Круть, 26 травня – співачка Оксана Муха.

За останні 2 роки чисельність учнів зросла наполовину від 200 до 300 дітей віком від 4 до 17 років. Школа проводить заходи, які присвячені календарно-обрядовим традиціям (Вечорниці, Коляда, і т.п.), державним українським святам (день пам'яті, день Незалежності України, день Вишиванки, день матері, день родини, день української писемності та мови). Адміністрація, учні та батьки є яскравими учасниками усіх організаційних заходів на підтримку ЗСУ. Цьогорічна коляда була на потреби ЗСУ. Останній із благодійних заходів – це участь у IX Благодійному Марафоні «Діти Канади – дітям України» організатором якого є Міжнародна організація українських громад «Четверта хвиля» (одна з 64 організацій КУК).

Різноманітні вечори-концерти та фестивалі проводяться на підтримку України. Люди організовуються, щоб ефективно допомогати ЗСУ долати ворога. Культурно-мистецький фронт не є виключенням. На регулярній основі проводяться українські ярмарки, які поєднують смачну українську кухню, цікаві українські прикраси, неймовірні вишиванки, милозвучну пісню та рідну мову. Це родинна атмосфера, яка долучає новоприбулих українців до осередку. Усі учасники, що проводять ярмарок роблять це на волонтерській основі. Предмети представлені до продажу роблять наші майстрині. До прикладу група Canadian Brigade For Ukraine, яка часто є організаторами різних заходів на підтримку ЗСУ 26 травня 2024 року зібрали 33 тисячі 500 доларів.

Крім організацій активну участь у творчих заходах приймають наші музиканти інструменталісти, вокалісти, хореографічні школи. До прикладу, співачка Іванна Челяк (випускниця Навчально-наукового інституту мистецтв, ПНУ ім. В. Стефаніка, клас Христини Павлівни Фіцалович) веде жваву концертну діяльність. Вона приймає участь у різноманітних концертах, часто виконує роль ведучої на українських ярмарках, організовує благодійні вечори. Наприклад 14 жовтня 2023 відбувся благодійний вечір від Іванни Челяк, Злати Барчук та Людмили Проневич в Гамільтоні «Твій внесок у перемогу», де дівчата зібрали 12 тисяч 636 дол. на ЗСУ.

У березні цього року відбувся концерт української музики «На хвилях весни» в Оквілі, організатором та натхненницею була композиторка та піаністка Надія Поклад. Тут на високопрофесійному рівні лунали твори українських композиторів в інструментальному та вокальному виконаннях. Метою заходу було допомогти фонду «ЖИВИ». Концерт пройшов настільки вдало, що учасникам запропонували зробити серію таких виступів.

На жаль, охопити та детально розповісти про всі організовані заходи українського культурно-мистецького фронту складно, адже їх справді дуже багатою. Цих кілька прикладів є свідченням того, що музичне мистецтво є способом комунікації та проявом національної ідентичності у вимірі культури та освіти.

Згідно визначенням дослідниць Ольги Савіцької та Любові Співак «Національна ідентичність – це усвідомлення людиною власної належності до певної національної групи, що має свою назву, власну історичну територію, спільні міфи, історичну пам'ять, спільну масову громадську культуру, свою мову, спільну економіку, однакові для всіх юридичні права та обов'язки» [4, с. 77]. Вчені виокремлюють три компоненти у структурі національної ідентичності: «1) когнітивний – знання про національну спільноту та знання про себе як члена цієї спільноти; 2) емоційно-оцінний – національна самоповага чи зневага, національна гордість чи сором та ін.; 3) поведінковий – відповідні дії та вчинки, що зумовлені двома попередньо згаданими компонентами» [4, с. 77]. Усі три компоненти представлені в освіті (школах) та культурі (на мистецьких заходах української громади) своєю когнітивністю (розуміння свого походження), емоційною оцінкою (національна самоповага, гордість) та поведінкою (прикладати всі зусилля для світлого майбутнього).

Список використаних джерел

1. Canadian Brigade For Ukraine. URL: <https://www.facebook.com/groups/1073440917389802/>
2. Нова Українська школа. URL: <https://novashkola.ca/>
3. Нова Українська школа. URL: <https://www.facebook.com/novashkola.to>
4. Савіцька О. В., Співак Л. М. Етнопсихологія : [навч. посіб.]. Київ: Каравелла, 2011. 264 с.

МОСКВІЧОВА Юлія

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського
(Вінниця, Україна)

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ С. БОРТКЕВИЧА

Фортепіанні мініатюри є тим благодатним матеріалом, який формує навички музичного мислення, самостійного й творчого підходу до процесу ознайомлення з музичним твором у класі фортепіано; сприяє кращому розумінню художнього змісту, стильових й жанрових особливостей творів мистецтва, розвиває інтерес та ініціативу, що є необхідною умовою у підготовці висококваліфікованих фахівців. Лірична мініатюра широко представлена у творчості таких українських композиторів як М. Лисенко, Я. Степовий, В. Косенко, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, творчість яких має тісний зв'язок з західноєвропейськими композиторами, в першу чергу з Ф. Шопеном та Ф. Мендельсоном [2, с. 166].

Яскравим зразком українського романтичного мистецтва у західній музичній культурі першої половини ХХ ст. стала творчість Сергія Борткевича (1877–1952). Ще

за життя твори композитора видавались у престижних видавництвах Німеччини, Австрії, Угорщини. Як піаніст, С. Борткевич виступав із сольними концертами у Празі, Лейпцизі, Мюнхені, Будапешті; як запрошений диригент, виступав із найкращими європейськими оркестрами; викладав у консерваторіях Берліна, Відня, Харкова; заснував консерваторію для греків та емігрантів у Константинополі в 1920 р., де два роки активно викладав.

Доля творчої спадщини С. Борткевича є типовою для представників художньої інтелігенції, які опинилися після революції за межами України. Так склалось, що в 1919 р. композитор із дружиною були вимушені назавжди залишити Батьківщину й оселитись за кордоном, поповнюючи ряди української еміграції. Із зрозумілих причин творчість С. Борткевича була майже невідомою в Україні у ХХ ст. і тільки починаючи з 2000 р. поступово набуває широкого розповсюдження й визнання. Його творчий спадок все більше привертає увагу як виконавців, так і мистецтвознавців.

Композиторська творчість С. Борткевича позначена розмаїттям жанрів, проте малі форми фортепіанної музики займають центральне місце в його творчій спадщині. З 74-х опусів 34 – пов'язані з п'єсою, 32 – з циклом п'єс. Низка циклічних фортепіанних композицій С. Борткевича, різних за масштабами й жанровими ознаками (сонат, прелюдій, етюдів тощо), свідчить про те, що саме фортепіанна музика приваблює його найбільше і стає своєрідною творчою «лабораторією» для кристалізації власного музичного стилю музиканта.

На становлення композитора відчутно вплинула німецька романтична традиція. Як відомо, романтизм змінив світоглядно-естетичні орієнтири, пріоритетного значення набувають почуття, переживання, фантазія, іраціо-нальність [3, с. 204]. О. Чередниченко [4], досліджуючи фортепіанну творчість С. Борткевича, відстежує наслідування ним традицій класико-романтичного періоду. Зокрема, вона проводить паралелі з музикою найвидатніших представників цієї епохи – Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана. Отримавши музичну освіту як піаніст, С. Борткевич прагнув зробити блискучу артистичну кар'єру, багато концертуючи він часто виконує твори Л. Бетховена, Й. Брамса, Р. Шумана, ключовими композиторами в його репертуарі були Ф. Ліст і Ф. Шопен. Але в той же час, поряд з наслідуванням романтичної традиції, у творчості С. Борткевича присутні тенденції впливу напрямків, характерних для музичного мистецтва початку ХХ ст. – імпресіонізму, неокласицизму, неоромантизму. Ознаки модерністських впливів у творах митця свідчать про активну взаємодію композитора із сучасною йому культурою. Як зазначає Є. Левкулич [1, с. 38], за природою свого таланту С. Борткевич відноситься до композиторів синтезуючого типу. Він гармонійно поєднує у своїй творчості кращі художні елементи музичної мови західноєвропейської та української культур, створюючи при цьому власний індивідуальний стиль музиканта. Примітно, що С. Борткевич практично не використовує народні мелодії в своїх творах, спираючись виключно на власну фантазію, яка на підсвідомому рівні несла в собі фольклорний мелодизм [1, с. 37].

Наслідуючи традицію Ф. Шопена, С. Борткевич неодноразово звертається до жанру прелюдії. Ним створено чотири цикли: Шість прелюдій ор. 13 (1910), Десять прелюдій ор. 33 (1926), Сім прелюдій ор. 40 (1933), Шість прелюдій ор. 66 (1946–1947). Композитор знаходить власні варіанти об'єднання мініатюр (за принципами жанру, образності, фактури, ладотонального й метроритмічного об'єднання). Інтерпретація митцем жанру прелюдії демонструє імпровізаційну природу, що виявляється у свободі ладогармонічного й тонального мислення; насичення звукоряду хроматизмами сприяє посиленню мотивів ностальгічного смутку, ліричної експресії [4, с. 13].

Зокрема, цикл Десять прелюдій (ор. 33) демонструє трактування жанру, з одного боку, як монообразної мініатюри, позначеної однорідністю фактури, і з іншого – як розгорнутої п'єси з широкою амплітудою образних градацій, застосуванням різних комбінацій піаністичних прийомів (дрібної та крупної технік, репетиційних,

трелеподібних та тремолуючих ходів). Як зазначає О. Чередниченко [4, с. 14], цей опус відрізняє використання колористичних ефектів та жанрових символів: звучності *quasi campane* (№1, *cis-moll*), імітацій переборів струн, що підкреслюють простоту наспіву колискової (№3, *D-dur*); «етюдopodobного» тематизму із зустрічно-протилежним рухом рук (№4, *h-moll*), «пісенної» мелодії зі змінністю ладу (№5, *A-dur*), «траурної» пунктирної ритміки (№6, *cis-moll*), «ноктюрнових» фігурацій, які відтіняють ніжну мелодію (№9, *B-dur*). Таким чином, С. Борткевич не тільки розширює жанрові рамки мініатюри, але й вдосконалює композиційну техніку, що спрямовується на збагачення фортепіанного викладу: поліфонічна насиченість фактури суттєво збільшена, партія лівої руки більш індивідуалізована тощо [4, с. 14].

Ще одним улюбленим жанром С. Борткевича можна визначити жанр етюда. Тут яскраво виявляється тяжіння композитора до блискучо-концертної сфери. Показовими є етюди з ор. 15 та ор. 29. Зокрема, Етюди №1 (*F-dur*), №3 (*B-dur*), №9 (*fis-moll*) з ор. 15 являють собою лірико-поетичні замальовки, тут присутня прозорість фактури, її «шопенівська» мелодизація, ноктюрновий тип супроводу, фігураційний рух. Етюди №2 (*es-moll*) та №6 (*gis-moll*) зближують пунктирний ритм, акордова фактура, повільний темп, наявність масштабних кульмінацій із використанням максимальної динаміки *fff*. Скерцозність Етюдів №5 (*As-dur*) та №7 (*Cis-dur*) втілюється завдяки темпам *Vivace* і *Vivacissimo e brio*, штрихам *staccato* та *portamento* в акордах, підкреслено гострому та акцентованому характеру звуку. Етюд №10 (*e-moll*) закріплює концертний стиль усього опусу шляхом застосування крупної техніки, гучної динаміки, численних *sf* та акцентів.

Протягом життя С. Борткевич неодноразово звертається до програмної сфери. В деяких його творах присутні імпресіоністичні мотиви, за допомогою яких автор намагається передати своє безпосереднє враження від певних образів. Дванадцять етюдів-новел ор. 29 (1924) є яскравими програмними п'єсами, що можна трактувати як наслідування «лістівської» традиції. Етюди циклу є музичними портретами, де представлені літературні герої, ліричні й жанрово-характеристичні персонажі. Самі назви етюдів говорять про їх образно-емоційні стани – «Поет» (Етюд № 5, *Fis-dur*), «Дон Кіхот» (№10, *C-dur*), «Гамлет» (№11, *es-moll*), «Фальстаф» (№ 12, *D-dur*) та ін. Тут використовується крупна техніка, різноманітні акцентування, гучна динаміка.

Важливою частиною творчої спадщини С. Борткевича є програмні цикли, у яких номери об'єднуються загальною ідеєю або сюжетом. Сюди відносяться більшість ранніх опусів – «Враження» ор. 4, «Опівночі» ор. 5, «Кримські нариси» ор. 8, «Ліричні роздуми» ор. 11, дитячі цикли «З казок Андерсена» ор. 30 і «Маріонетки» ор. 54, «Югославська сюїта» ор. 58, «Фантастичні п'єси» ор. 61. Умовною сюжетною лінією пов'язані твори циклів «З мого дитинства» ор. 14, «Маленький мандрівник» ор. 21, «Дитинство» ор. 39, «Пригоди Тома Соєра» ор. 68. Композитор протягом всього життя звертався до музики для дітей, оскільки активно займався педагогічною діяльністю та мав власний погляд на постановку та вирішення піаністичних труднощів.

Таким чином, С. Борткевич створив видатні зразки українського музичного романтизму першої половини ХХ ст. Цикли мініатюр композитора тісно пов'язані з його піаністичною практикою й демонструють вільне володіння всіма віртуозними прийомами – від співучого *legato*, гострого *staccato* до яскравої блискучої крупної техніки. Фортепіанні мініатюри С. Борткевича є тим благодатним матеріалом, який формує навички музичного мислення, самостійного й творчого підходу до процесу ознайомлення з музичним твором; сприяє кращому розумінню художнього змісту, стильових й жанрових особливостей творів музичного мистецтва.

Список джерел і літератури

1. Левкулич Є.О. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія

Борткевича. *Київське музикознавство*. № 54. URL: <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/04/54-05-Levkulych.pdf>

2. Москвічова Ю.О. Художньо-стильові особливості фортепіанної творчості Л. Ревуцького як складової у виконавській підготовці майбутнього вчителя. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії : матеріали Всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації у галузі мистецтвознавства, музикознавства, музичної педагогіки*, м. Одеса, 15 березня – 23 квітня 2021 р. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», С. 163–167.

3. Москвічова Ю.О. Соціокультурні передумови виникнення романтизму: світоглядно-естетичні орієнтири. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. № 2. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. С. 203–207. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220565>

4. Чередниченко О.В. Фортепіанний стиль С. Борткевича. *Аспекти історичного музикознавства*. 2023, вип. XXXII (32), С. 7–21. DOI: 10.34064/khnum2-3201

5. Vereshchahina-Biliavska O., Mozgalova N., Baranovska I., Moskvichova Y., Cherkashina O. Anthropological dimensions of the modern musical art of Eastern Europe. *SOCIETY. INTEGRATION. EDUCATION*. Proceedings of the 15th International Scientific Conference. Volume IV, May 28th-29th, 2021. Rezekne Academy of Technologies, Rezekne, Latvia. P. 716–726. DOI: <https://doi.org/10.17770/sie2021vol4.6331>

ДИКА Ніна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка
(Львів, Україна)

**«СІМ ОСТАННІХ СЛІВ ІСУСА НА ХРЕСТІ» ЙОЗЕФА ГАЙДНА:
ІСТОРІЯ ТА МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ**

*«Мистецтво, краса вдаряє в саме ество Людини,
- те, що робить Людину Людиною,
... вдаряє в якусь таку нотку, жилку в нашому естві,
яка дзвенить віками...»
/ Блаженніший Любомир Гузар /*

*«...простота цього далеко не простого шедедру
австрійського композитора,
що є начебто явною в нотній партитурі у викладі авторського задуму,
вирізняється надзвичайною складністю для виконання,
яке відбувалося щоразу в часі Великоднього посту в різних проєктах,
і, зазвичай, кожне виконання мало свій сценарій,
стільки разів - це була колективна Сповідь...»
/ Народний артист України, академік НАМ України Ігор Пилатюк /*

Неоціненним скарбом людської цивілізації є культурна спадщина. Камерно-інструментальне виконавство з притаманними йому психологізмом, інтелектуальним заглибленням, специфічною семантикою, органічно узгоджується з надмірними складнощами сучасних мистецьких задумів. Важко назвати інший жанр музичної творчості, здатний гранично переконливо втілювати найбільш багатомірні і суперечливі проблеми нашого духовного буття. Духовний пасійний твір «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» Йозефа Гайдна – сім частин з інтродукцією і епілогом, який відтворює землетрус, що стався після смерті Христа звучав у виконанні Львівського

Камерного Оркестру «Академія» Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка (художній керівник і диригент – Народний артист України, професор Ігор Пилатюк. керівник і концертмейстер – Народний артист України, професор Артур Микитка), транслявання відбувалося в прямому ефірі на YouTube-каналі, в Instagram...

Львівський проєкт 2024 р. став унікальним та вирізняється з-поміж інших: відбувся у форматі триденного офлайн-виконання - 26 квітня, 30 квітня та 1 травня ц.р. у величних львівських сакральних храмах. Львівський Камерний Оркестр «АКАДЕМІЯ» спричинився до прекрасного результату: відтворення серйозного, емоційно-насиченого камерно-інструментального полотна, де автор постає безмежно людяним, добросердечним, і аж ніяк не містичним. Майстерність музикантів-інструменталістів засвідчує не лише інтерес до мистецьких цінностей минувшини, але й момент мистецького переосмислення подій, що відбулися дві тисячі років тому назад. Духовно-мистецький проєкт «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» Й. Гайдна – це явище, що прийшло до нас у спадок від минулих поколінь і, яке ми зобов'язані передати нашим сучасникам і нащадкам. Автор проєкту – др. Михайло Перун.

У вимір камералістики шанувальників гостинно запрошували афіші [Додаток]. В їх оформленні були використані фрагменти зображень скульптур розп'яття Христа на Хресті робіт визначних майстрів минувшини і сьогодення, де, зокрема, афіша проєкту у Архикатедральному Соборі Святого Юра містить фрагмент картини «Зійди в зелений діл» українського маляра, Народного художника України Любомира Медвідя.

У величних львівських сакральних храмах з Благословення Владики Ігоря Возьняка, архієпископа і митрополита Львівського відбувалися презентації духовно-мистецького проєкту «Йозеф Гайдн. Сім останніх слів Ісуса на Хресті». Нова традиція камерного виконання твору має своє продовження і вже стає історією третього тисячоліття. Це розмова дійових осіб про Вічне; – це ще одна мить пошуку правди в музиці, в духовному «Я» кожного з нас; – це сповідь, наскрізь пронизане аурую високих, чистих помислів та переживань, що торкалася вічних цінностей... і це не випадковість, а веління часу. Це спільна Молитва ... свічка, запалена творчим горінням мистців і принесена на суд Богові і всьому світові.

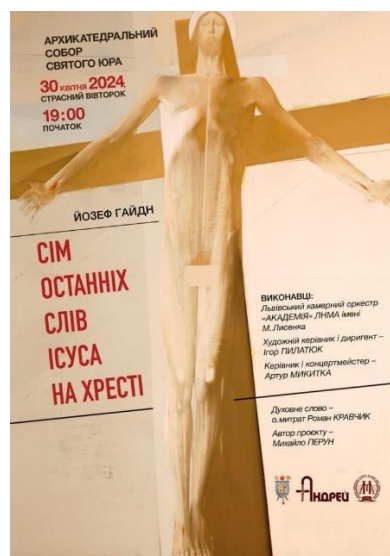
Старовинна львівська архітектура створювала середовище для якнайкращого сприйняття камерно-оркестрового виконання і, водночас, сама була середовищем, забезпечуючи візуальне та акустичне сприйняття. Як відомо, за життя композитор Й. Гайдн, будучи глибоко релігійною людиною, не один раз звертався до цього історичного сюжету. Вперше твір виконувався в 1786 році у церкві Святої Гротти в Кадиксі, згодом композитор зробив ще кілька різних версій, зокрема, для інструментального ансамблю струнних, духових та літавр (1786), переклад для струнного квартету (тв. 51) (1787), переклад для клавіра-соло (1787). А ще пізніше, в часі повернення на батьківщину після другої поїздки в Англію (1794) Й. Гайдну довелося почути свій твір до якого в 1792 році капельмейстер архієпископа Пассау – Йозеф Фріберг написав текст і, таким чином, розширив музичне полотно до ораторії. Оскільки, враження після почутого не задовільнили Йозефа Гайдна, то вже в часі перебування у Відні, композитор створив кінцевий варіант ораторії, яка побачила світ в 1801 році.

Музика Й. Гайдна, написана на духовні тексти, і нині вражає повнотою життєвої енергії, земних почуттів... . Озвученню музичного полотна, допомагаючи йому «наблизитися до слухача», чаруючи вишуканістю інтонування та динамічністю нюансування, збалансованістю звучання колективу Львівського Камерного Оркестру «Академія» значною мірою сприяла архітектура сакральних споруд з величною атрибутикою спілкування, з особливими акустичними властивостями. У трьох храмах Львова: Храмі Святої Софії – Премудрості Божої Українського Католицького Університету. Духовне слово – о. д-р Юрій Щурко (26 квітня 2024); Архикатедральному

соборі Св. Юра. Духовне слово – протодиякон Назарій Ярунів (30 квітня 2024, Страсний Вівторок); Гарнізонному Храмі Св.Св. Апостолів Петра і Павла. Духовне слово – о. капелан Роман Ментух (1 травня 2024, Страсна Середа) звучання камерно-інструментального твору «Сім останніх слів Ісуса на Хресті» Й. Гайдна у синтезі з богословським словом будили думку і бажання всіх присутніх до спільної молитви, сповіді... Духовне слово налаштувало спільноту на глибоко хвилюючі для свідомості сучасника сім останніх слів Спасителя на Хресті: 1. «Отче, відпусти їм, не знають бо, що роблять» (Лк. 23, 34); 2. «Істинно кажу тобі: Сьогодні будеш зо мною в раї» (Лк. 23, 43); 3.»Боже мій, Боже мій! Чому єси покинув мене?» (Мр. 15, 34; див. Мт. 27, 46); 4. «Жінко, ось син твій... Ось матір твою» (Йо. 19, 26-27); 5.»Отче, у Твої руки віддаю духа мого!» (Лк. 23, 46); 6. «Спраглий я!» (Йо. 19, 28); 7. «Звершилось!» (Йо. 19, 30), закладених у сюжетній канві. Духовне слово, що прозвучало в часі проекту в кожному із трьох львівських храмів різнилося, – і не лише особливою змістовною наповненістю розважань, а й формою подання. Так, зокрема, Богословське слово о. капелана Романа Ментуха перепліталось з натхненими рядками сучасних українських поетів: В. Сада, В. Мартинюка, М. Звірід, О. Войтицького, Н. Кметюх, Ю. Вавринюка, Н. Давидовської.

Мистецтво здатне рефлексувати на найсучасніші події. Велика вдячність і низький уклін Героям – Воїнам Збройних Сил України, кожному, – осібно! за можливість жити і творити, за шанс слухати/чути прекрасну музику, яка впродовж віків хвилює людство, кожного з нас..., хто взмозі відчутти/пережити миті, де перехрестилися «Вічність» – «Минувшина» – «Сучасність».

Додаток



**ІВАН НЕБЕСНИЙ «ЗГАДУЮЧИ» –
ХОРОВИЙ ЦИКЛ НА ОСНОВІ УКРАЇНСЬКИХ МОЛИТОВ**

Творчість українських композиторів, народжену війною, умовно можна поділити на дві категорії: поява першої спричинена гострою емоційною реакцією митця на жахливі події, друга – узагальнює трагічно-травматичний досвід. Хоровий цикл «...Згадуючи...» Івана Небесного належить до другої категорії музичних творів. Це три молитви-звернення до Вищих Сил, прохання про порятунок людства.

Прем'єра циклу відбулась 30 квітня 2023 р. на концерті «Пробиваючись до світла» на Ukrainian Art Festival «Bouquet Kyiv Stage» (Тбілісі, Грузія) та 7 жовтня 2023 р. на XXXIV Міжнародному фестивалі «Київ музик фест» (Київ, Україна) у виконанні камерного хору «Київ» під орудою народного артиста України Миколи Гобдича. Тонке відчуття диригентом авторського тексту було підтримане звучанням провідного хорового колективу. Емоційним співчуттям відповіла слухацька аудиторія на ліризм молитовних піснеспівів І. Небесного.

Це не перша рефлексія композитора на події російсько-української війни. 2014 р. з'явився «Меседж з України» – твір для електрогітари, чоловічого хору та симфонічного оркестру – наратив сьогодення, партитура якого відтворює звукову семіосферу воєнних подій. Соло електрогітари уособлює у собі голос понівеченої, але нескореної України.

Хоровий цикл «...Згадуючи...» складається з трьох частин: «Молитви ранішніх намірів», «Молитви воїна», «Молитви до Ангела Хоронителя». У піснеспівах відсутня глорифікація Бога, натомість м'яко та обережно виражена сфера прохання, яка визначає сакральність промовлених слів: я прошу про підтримку, допомогу.

Сердечність, заглиблення в себе, ввічливе ставлення до своєї землі, закарбовані у ментальності нашого народу, є одними з основних рис творчості І. Небесного. Вони реалізовані у хоровому циклі «...Згадуючи...» на рівні вербальної та музичної мови й мовлення.

На рівні *вербальної мови* зазначаємо пильну увагу композитора до семантично найважливіших стійких формул канонічного тексту: *Вірую; Господи; Господи, дай нам силу; Господи, помилуй їх; Господи, помилуй і збережи їх*. Остання лексема, проспівана у «Молитві воїна» жіночим складом у довільному порядку, темпі *ad libitum*, перетворюється на моління мільйонів українських жінок про порятунок воїнів. На рівні *вербального мовлення* закінчення фраз позначені трьома крапками, що потрактуємо як незавершеність, перерваність висловлювання, намагання продовжити молитву. На рівні *музичної мови* молитовний стан позначений нешироким діапазоном хорових та партії солістки. Мелодія соло сопрано («Молитва ранішніх намірів», «Молитва воїна») спирається на оспівування першого й другого ступенів із зупинкою на останньому; має речитативно-декламаційний характер, що наближає її до розмови з Богом. У хорових партіях переважає поступовий рух, довгі тривалості, які відтворюють внутрішній спокій, зосередженість. Кульмінаційна зона у першому піснеспіві позначена зміною музичних подій: поліфонізацією фактури, розширенням діапазону партій сопрано й тенорів, появою тривалого висхідного руху (фігури анабазис, що символізує сходження, радість). Так, закінчення «Молитви ранішніх намірів» осяяне світлом оптимізму, яке продовжується у «Молитві воїна» (закінчується в однойменному мажорі) та «Молитві до Ангела Хоронителя» (весь твір звучить у мажорі). На рівні *музичного мовлення* молитовний стан позначений динамікою у межах *mp – mf*, гнучкою реалізацією темпоритму (партитура рясніє авторськими вказівками *poco accelerando, poco ritenuto*,

molto rubato, a tempo, що супроводжується деталізацією динаміки). А головне, тоном спілкування із Всевишнім та Ангелом-охоронцем (на це вказує музика та авторські підказки *спокійно, без зайвих емоцій, з внутрішньою строгістю; медитативно, з внутрішнім спокоєм; з надією, сподіваючись; поступово драматичніше, з елементами войовничості; з внутрішнім спокоєм; витончено, тендітно, з делікатністю; піднесено, з елементами урочистості*).

Хоровий цикл «...Згадуючи...» І. Небесного суголосий «Хоралу» (2022), «Молитві до Пресвятої Богородиці» (2022) Г. Гаврилець, «Сльозам» (2023), Трьом духовним піснеспівам (2023) В. Сильвестрова, «Гімну Богородиці» В. Польової, що звучали в згаданих на початку концертних програмах. У їх сакральному слові – моління про порятунок людства.

Список використаних джерел і літератури

1. Верещагіна-Білявська О. Образ людини і світу в сучасній музиці: антропологічні виміри творчості українських композиторів у соціокультурному континуумі. *Наукові записки ВДПУ імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія*. 2024. Вип. 47. С. 90–98.

2. Небесний Іван Васильович. *Музичний світ*. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/nebesnyj-ivan-vasylovych/> (дата звернення 15.06.2024).

3. Якимчук О. Роль музики Івана Небесного у виставі «У неділю рано зілля копала...». *Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка*. 2024. Вип. 51. С. 56–61.

ФЕДОРНЯК Наталія

кандидат мистецтвознавства, викладач,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ У СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ГУРТІВ «РУШНИЧОК» ТА «СИНИ СТЕПІВ», КАНАДА)

Український музичний фольклор на теренах Північної Америки через відсутність природного середовища побутування втратив первинну самотність і зазнав асиміляційних процесів. Одним із напрямів його функціонування в середовищі української діаспори є трансформація народнопісенного виконавства в естрадно-сценічних формах в умовах масової культури, тобто аранжований виконавський фольклоризм [2, с. 214], зокрема у творчості вокально-інструментальних гуртів.

Одними із найбільш популярних вокально-інструментальних колективів Північної Америки 1970-х рр. були гурти «Рушничок» та «Сини степів» із Монреалу (Канада), творчість яких стала стимулом до відродження й популяризації українського музичного фольклорного генофонду. Метою їх створення було прагнення зберегти українську культуру та мову, що проявилось і в проукраїнських назвах новостворених колективів («Рушничок», «Сини степів»), і в репертуарній політиці: українські народні пісні стали основним репертуарним джерелом.

У грудні 1969 р. 20-річні діти українських емігрантів, виховані в українському середовищі, студенти місцевих вузів Андрій Гарасимович (гітара, вокал), Юрій Штик (бас-гітара, вокал), Євген Осідач (акордеон, вокал) та Степан Андрусак (барабани, вокал) спонтанно організували ансамбль «Рушничок». Талант музикантів, сприйняття ними нових музичних тенденцій, використання тогочасних досягнень у музичній техніці та вдала презентація перед аудиторією сприяли надзвичайній популярності українського

гурту в усій Північній Америці. «Пісня про рушник» (П. Майбороди на слова А. Малишка) надихнула на назву колективу.

Становлення ансамблю співпало зі стрімким розвитком на північноамериканському континенті музики фолк-рокового напрямку, тому квартет зосередився спочатку на народнопісенному матеріалі. Відбувались зміни в музичному інструментарії – у колективи включали бас-гітару і барабани, позаяк посилювалась ритмічна складова виконання, вона стала такою ж важливою, як і мелодійний аспект. Необхідними стали акустичні системи та підсилювачі звуку для пристосування електричних інструментів, які в цей період переважали в складі ансамблю. Зосередження на багатоголосці (3-голосся) відрізняло «Рушничок» від попередників, що було пов'язано із традицією хорового співу української громади в околицях Монреалю (до цього часу центральними елементами музики ансамблів були мелодія і танцювальний ритм), хоча аранжування пісень були нескладними. Молоді талановиті музиканти враховували ці тенденції, як результат створили власний виконавський стиль і стали основоположниками українського фолк-року у Північній Америці [3, с. 10].

Важливою компонентою успіху гурту була його презентація перед аудиторією. Музиканти стояли біля мікрофонів на авансцені, а барабанщик знаходився на підвищенні на задньому плані. Шанувальники асоціювали колектив з «Бітлз», оскільки, як і легендарний гурт, вони виконували власні композиції. Окрім того, всі учасники гурту були молодими чоловіками з модним на той час довгим волоссям. Виконавці позиціонували себе не просто як колектив, що виконує українську музику, а як ансамбль, який по духу є українським. Тому учасники виступали на сценах, що були оформлені традиційною українською атрибутикою (перев'язані вишитими рушниками тримачі мікрофонів), у стилізованих національних строях, які кілька разів змінювали впродовж концерту. Хлопці вдягали козацькі строї з вишиваними сорочками, шароварами, жупаном, поясом і високими чоботами, на деяких світлинах вони в гуцульські строї з топірцями.

Перший виступ ансамблю відбувся у грудні 1969 року в Монреалі. А визнання колектив здобув після виступу на одному із мистецьких заходів української громади в Оттаві. Після цього «Рушничок» виступав на Канадсько-українському національному фестивалі (1972) в м. Дофін (Манітоба, Канада), на Союзівці (1973) в Кергонксоні (Нью-Йорк, США), на мистецькому фестивалі «Garden State Arts Festival» (9 червня 1974р.) в Голмделі (Нью-Джерсі, США), де вони виступали перед більш ніж 10-тисячною аудиторією тощо. «Рушничок» побував з концертами майже у всіх містах Канади (з Квебеку до Альберти) і США (Лос-Анджелес, Чикаго, Нью-Йорк), де проживала українська громада, виступав на численних заходах та фестивалях північноамериканського континенту.

«Рушничок» видав 5 платівок, перша з яких (1973 рік) мала феноменальний успіх – продаж понад 10 тисяч зразків [1, с. 151–152]. Кілька років поспіль ця платівка була на першому місці за кількістю проданих копій з-поміж інших альбомів української музики. Поряд із народнопісенним репертуаром, колектив виконував сучасні авторські композиції. Серед народних пісень популярні ліричні «Ой, чий то кінь стоїть», «Місяць на небі», «Соловію», «Ой, хмелю», «Ой, у гаю при Дунаю», жартівливі «Чорні очка, як терен», «Ой, що ж то за шум», «Сусідко», «Розпрягайте, хлопці, коней», «А калина не верба», козацька «Засвистали козаченьки» тощо. Записи пісень у виконанні гурту слухали у багатьох країнах світу, потрапляли ці пісні і в Україну, хоч були заборонені. В окуповану Україну платівки та записи потрапляли нелегально, оскільки багато текстів були «антирадянськими» за змістом («Земле моя», «Гей степами», «Пісня про Тютюнника», «Рушничок я тобі вишиваю» та інші). Крім того, виконавці відкрито викривали порушення прав людини в СРСР. Ансамбль став першим українським гуртом для виступів на «забавах», тобто на весіллях та різного роду вечірках. У 1980-х рр. «Рушничок» припинив активну концертну діяльність, виступав на окремих концертах.

У 1988 р. на нагородженні Contemporary Ukrainian music awards (Едмонтон) «Рушничок» отримав 2 нагороди за значний внесок в українську індустрію звукозапису. У 2008 р., в рамках Українського фестивалю (Монреаль), кожен з учасників гурту отримав нагороди за збереження національної ідентичності через творчість. У 1995 р. про колектив був створений півгодинний документальний фільм на OMNI TV «Рушничок – українська музика і друзі».

В той же період в Монреалі функціонував вокально-інструментальний гурт «Сини степів», який продовжував виконавську традицію та стиль «Рушничка» – однаковий набір інструментів, схожий репертуар, основу якого становили народні пісні та хіти материкової України. Найвідоміші учасники «Синів степів» (в складі гурту відбувалися незначні зміни): Тарас Дідусь (акордеон, вокал), Ярослав Гудзьо (ритм-гітара, вокал), Ярослав Воркевич (лідер-гітара, вокал), Тіно Папа (барабани). Їхні виступи на сценах оформлених традиційною українською атрибутикою, у традиційних українських костюмах та фольк-рокове виконання української музики швидко здобули популярність ансамблю серед української громади в Монреалі.

Члени гурту були професійними музикантами, які вміли грати на різноманітних музичних інструментах. За короткий проміжок часу хлопці зробили величезний прогрес і заслужили визнання не тільки за свої музичні таланти і здібності, але й за свій гармонійний вокальний стиль.

Ансамбль виступав з численними концертами у Канаді та США – Нью-Йорку, Чикаго, Рочестері, Детройті, Філадельфії, Клівленді, Монреалі, Торонто, Саскатуні, Гамільтоні, Оттаві тощо.

Колектив записав 3 платівки. Перша платівка (1974) зробила популярними «Сини степів» на всьому північноамериканському континенті. Платівки гурту були популярними не тільки в Канаді та США, але й у Європі та в Україні [4]. Український фольклор був основою творчості. Це ліричні пісні «По садочку ходжу», «Без тебе Олесю», «Сиджу я край віконечка», «Ганю моя, Ганю», «У вишневому садочку», та жартівливі пісні «За нашим явором», «Ой, на ставі», «Позволь мені мати», «Чи це тая криниченька», «Та й орав мужик», «Черевички», «А калина не верба», «З сиром пироги», «Нині» тощо. Виконання гурту характеризується переважанням вокальної складової (чоловіче багатоголосся) з нескладними, але цікавими інструментальними супроводами, новою мелодичною та гармонічною інтерпретацією традиційних творів у стилі фольк-рок.

На початку 1980-х рр. ансамбль припинив свою діяльність, натомість деякі його учасники організували новий гурт «Вечірній дзвін».

Отже, творчість монреальських гуртів «Рушничок» та «Сини степів» мала величезний вплив на подальший розвиток української музичної культури у Північній Америці і сприяла збереженню української народнопісенної спадщини в середовищі української діаспори Північної Америки.

Список використаних джерел та літератури

1. Федорняк Н. Синтез фольклору і естрадної музики у звукозаписах українців Північної Америки. *Народознавчі зошити*. 2019. № 1. С. 149–156.
2. Федорняк Н. Теоретичні аспекти трансформації українського музичного фольклору в середовищі української діаспори Північної Америки. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 28. Том 5. С. 212–219. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/28.208921>.
3. Kuzyszyn Oles. Ukrainian bands and their development in the United States and in Canada from 1959 to the present. *The Ukrainian Weekly*. 1980. № 44. P. 10–11.
4. «Syny Stepiv» release third record album. *The Ukrainian Weekly*. 1977. № 17. P. 12.

ГОРАК Яким

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові,
доцент,
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка
(Львів, Україна)

УДК [373.011.3-051.016:78](477.83/.86)»1900/1960»

**СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ ТА ГРИГОРІЙ ТЕРЛЕЦЬКИЙ:
СПАДКОЄМНІСТЬ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ІДЕЙ**

У статті розглядається Станіслава Людкевича з педагогом музично-теоретичних дисциплін у Львівській музичній школі-десятирічці при Львівській державній ім. М. Лисенка Григорієм Михайловичем Терлецьким (1893 – 1970). Подано життєпис Г. Терлецького з акцентуванням фактів його контактів з С. Людкевичем, більшість яких припадає на другу половину 40х років ХХ ст., Основні музичні педагогічні ідеї С. Людкевича, які у своїй діяльності продовжив Г. Терлецький, групувалися довкола викладання сольфеджіо на початкових ланках музичної освіти. Ідеї стосувалися практичного застосування запропонованої композитором сольмізаційної реформи, методика ладово-гармонічного підходу до навчання основ сольфеджіо, застосування народно-пісенних зразків як дидактичного матеріалу у викладанні сольфеджіо. Стаття прослідковує також генезу цих ідей у музично-теоретичних працях самого С. Людкевича та взаємооцінку діячами діяльності одне одного в царині музично-теоретичних дисциплін.

Ключові слова: Станіслав Людкевич, Григорій Терлецький, товариство «Рідна Школа», збірник «Китиця квіток для чемних діток», сольфеджіо, сольмізація, стаття «Композитор Станіслав Людкевич як музичний педагог і теоретик (кілька думок з нагоди 70-ліття з дня його народження)», посібник «Матеріали науки сольфеджо і хорового співу», народні пісні.

HORAK Yakym

PhD doctorate assistant,
Stanislav Lyudkevich Memorial Museum in Lviv,
Phd Lecturer-Assistant
Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko
(Lviv, Ukraine)

**STANISLAW LIUDKEVYTCH AND GRYGORIY TERLEZKY:
THE LEGACY OF MUSIC TEACHING METHODICS**

The article elucidates collaboration of Stanislaw Liudkevych with teacher of theory of music curriculum in Lviv Music Lyceum of Lviv Lysenko Conservatoire Grygoriy Mykhaylovytch Terlezky (1893-1970). The biography of G. Terlezky is elucidated with specific circumstance of his collaboration with S. Liudkevych mostly concerning the second half of 1940-ies of XX century. The basic methodizes of teaching os St. Liudkevych were concerning the strategy of solfeggio lessons on preliminary stages of music curriculum. These methodizes were concerning mostly the elabazated by the composer solmization reform, methodizes of harmonic-modal approach to the solfeggio basic teaching, using the selection of folk songs as didactic examples in the teaching of solfeggio. The article elucidates as well the elaboration of the methodizes in musicological historical treatises of Liudkevych himself, as well mutual estimation of musical educators the methods and achievements in field of music theory disciplines.

Keywords: *Stanislaw Liudkevych, Grygory Terlezky, Native School Society, «The Wreath of flowers for children demurement songback», soleggio, solmisation, the article «The composer Stanislaw Liudkevych as teacher of music and music theory (the estimate in the occasion of the 70th anniversary of composer's birthday)», the «Solfeggio teaching and choir singing textbook», folk songs.*

Постановка проблеми. Ім'я музичного педагога-теоретика, методиста Григорія Михайловича Терлецького (6.01.1893 Сков'ятин нині Борщівського району Тернопільської області – 10.02.1970, Львів) знане нині переважно львівським музикантам старшого покоління – його колишнім учням у львівській музичній школі-десятирічці. Маючи успішні напрацювання і експерименти у царині викладання музично-теоретичних дисциплін, Г. Терлецький через нелегкі обставини життя не мав змоги розвинути їх та зафіксувати у чисельних працях – тому нині відомі лише одинокі його публікації, які далеко не вичерпують всього багатства напрацювань з такою теплою, вдячністю і захопленням згадуваних його учнями. У становленні і розвитку викладання музично-теоретичних дисциплін його контакти зі Станіславом Людкевичем зіграли до певної міри вирішальну роль: саме від ідей почерпнутих з праць композитора відштовхувався Г. Терлецький у педагогічній роботі, популяризував їх, а С. Людкевич засвідчив свою підтримку ідей молодого шкільного педагога.

Аналіз досліджень. В існуючих довідникових музичних виданнях годі знайти хоч би скромну біографічну довідку Г. Терлецького, а про спеціальний аналіз його педагогічних ідей та публікацій, чи, тим більше, про контакти з С. Людкевичем – навіть не йдеться. За часу української Незалежності перевидано під зміненою назвою «Українське дошкілля» [16] вперше опублікований 1940 р. збірник «Китиця квіток для чемних діток» [5], в якому містяться тексти статті та авторських пісень Г. Терлецького, однак про самого діяча не подано жодної інформації. Поодинокі згадки про музично-педагогічні напрацювання львівського теоретика, хоч із деякими неточностями, містяться у розділі «Пісні і хори для дітей та шкільної молоді» авторства Богдани Фільц у п'ятому томі академічної «Історії української музики в шести томах» [17, с. 90 – 96]. У другому томі двотомної монографії З. Штундер про С. Людкевича принагідно згадуються окремі факти контактів композитора з Г. Терлецьким і пов'язані з тим спільні музично-педагогічні ідеї [19, с. 100, 101, 132, 134].

Мета статті у контексті подачі життєпису Г. Терлецького виявлення фактів його контактів з С. Людкевичем і їх взаємооцінки, обізнаності напрацюваннями композитора у музично-теоретичній ділянці і їх реалізація та продовження Г. Терлецьким у власній педагогічній роботі.

Виклад основного матеріалу. Уродженець Поділля, Г. Терлецький познайомився з С. Людкевичем ще в роки навчання в Академічній гімназії у Львові, яку закінчив 1914 р. У той час композитор працював викладачем філії згаданої гімназії. Зближенню учня з композитором сприяло й те, що в 1912 – 1914 рр. Г. Терлецький навчався і у Вищому музичному інституті у Львові, педагогом і директором якого був у той час С. Людкевич. Лист Г. Терлецького до композитора, датований 3 листопада 1925 р., автограф якого зберігається у фондах Меморіального музею композитора у Львові, документує, що Г. Терлецький відвідував виклади С. Людкевича з теорії музики та гармонії. Відтак, майбутній педагог-теоретик навчався в Учителівській семінарії в Заліщиках, яку закінчив 1921 р., а музичну освіту завершив у Консерваторії Польського музичного товариства у Львові (1930).

По завершенні освіти Г. Терлецький працював учителем приватної реальної гімназії в Борщеві (1918 – 1919), вселюдної двокласової школи в Сковятині (1922 – 1925), української державної гімназії «Рідної Школи» у Тернополі (1925 – 1929).

Працюючи у викладачем співів у тернопільській гімназії, Г. Терлецький у згаданому листі до С. Людкевича від 3 листопада 1925 р. просить композитора надати довідку про те, що автор листа пройшов курс навчання в інституті. Довідка ця потрібна була Г. Терлецькому для подачі документів у міністерство для отримання права викладання. Після роботи у Тернополі, Г. Терлецький працював педагогом у гімназії та вчительській семінарії у Несвіжі (1931 – 1933), учителем української семикласної Народної школи ім. Б. Грінченка товариства «Рідна Школа» у Львові на вулиці Городоцькій, 95 (1935 – 1938).

На час роботи Г. Терлецького в установах «Рідної Школи» одним із напрямків роботи товариства було створення і розробка методичної бази дитячого дошкільного виховання. Інтерес діяча щодо розробки методики дитячого музичного дошкільного і початкового шкільного виховання, засвідчують також опубліковані у педагогічних рідношкільних виданнях рецензії на видання В. Щурата та Б. Вахнянина «Дітвора співає, в садочку гуляє» [13] та стаття «Масова музика й розспівання в школі» [14].

Г. Терлецький взяв також участь у рідношкільному збірнику «Китиця квіток для чемних діток» [5], виданому «Рідною Школою» 1941р. Видання містило ігри та танці (розроблені Оксаною Суховерською), вірші й загадки для дітей, а також музичний матеріал – народні пісні, передруковані з зібрань М. Леонтовича, Ф. Колесси, М. Лисенка, та оригінальні мелодії М. Лисенка, М. Гайворонського, І. Воробкевича, М. Вериківського, Б. Вахнянина, Б. Кудрика та ін. на літературні дитячі тексти М. Підгір'янки, В. Щурата, Б. Лепкого. Є серед них і мелодії оригінальних пісень Г. Терлецького (за підписом «Г. Т.») на слова Олександра Олеся, Ярослави Кузьмової, Юрія Шкрумеляка, Марійки Підгірянки, а також його статтю «Пісня і забава» (за підписом «Гриць Терлецький») – цікаву розвідку щодо музики у розвитку психології дитини. Стаття складається з трьох розділів: «Значіння пісні й забави для дитини» і «Дещо з музичної психології дитини», «Методичні вказівки для виучки пісень». За статтею, музика є частиною внутрішнього життя дитини і тісно пов'язана з забавами та іграми. Діти мають вродженість почуття ритму, яке кристалізується у віці 5-6 років, але розуміння явища мелодії приходить лише у віці 7-10 років. Процес досягнення дітьми чистоти інтонування мелодії може тривати протягом всього дошкільного віку. Непевність інтонування в дітей такого віку Г. Терлецький пояснює хиткістю та непевністю у відтворенні величини інтервалів. Серед інтервалів дитині, на думку автора статті, найлегше природньо дається саме терція, яка є «тим першим і первісним, хоч дуже ще примітивним мотивом» [5, с. 130], оскільки на ній будуються примітивні пісні і інтоновані мелодично заклички. Відтак дальшим ступенем розвитку дитячої мелодики Г. Терлецький вважає мелодичний мотив в обсязі кварта g-g-a-a-g-e, який часто зустрічається в народних піснях, особливо колядках, щедрівках, гаївках, веснянках. Автор дає також вказівки до вивчення поміщених у збірнику пісень.

З першим приходом більшовиків до Галичини Г. Терлецький працює директором середньої школи № 38 залізничного району Львова (1939 – 1940), а відтак – директором середньої школи № 3 того ж львівського району (1940 – 1941). З німецькою окупацією Галичини упродовж 1941 – 1945 рр. діяч опиняється у Відні. Там впродовж 1944 – 1945 рр. працював директором української приватної школи для вивезених українців, а з приходом радянських військ був 1945 р. повернений назад до Львова. У Львові на той час (у 1944 р.) реорганізували створену ще 1939 р. Львівську музичну школу при Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка у музичну школу – десятирічку при тій же консерваторії. Впродовж 1945 – 1956 р. Г. Терлецький працював у цій школі викладачем сольфеджіо та теорії музики [11, с. 90], закладаючи тут фундамент музично-теоретичної освіти.

Впродовж всієї педагогічної роботи Г. Терлецький постійно стежив за публікаціями і напрацюваннями С. Людкевича. Саме у 20-30 роки ХХ С. Людкевич працює над розробкою різних напрямків музично-теоретичних проблем. До цього

спонукали реалії в навчальній програмі інституту – постійне поповнення комплекту музично-теоретичних предметів у Вищому музичному інституті, зокрема, введення весною 1926 р. в навчальну програму курсу сольфеджіо, розробку якого було доручено С. Людкевичу [4, с. 86]. Свої напрацювання у цій царині С. Людкевич виклав у низці публікацій: окремо виданих «Матеріялах до науки сольфеджу» (1927), «Матеріяли для науки сольфеджу і хорового співу. I курс: Тактова ритміка, Діятоніка Dur і moll» (1930) «Матеріяли для науки сольфеджу і хорового співу», додаток I-II курс» (1930), програмі «Розклад матеріалу науки сольфеджіо» (1930), статті-рефераті «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах» (1929).

Однією із складових науки сольфеджіо С. Людкевич вважав вирішення проблеми сольмізації і потреби її реформи. Цьому питанню він присвятив окрему статтю «Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи», опубліковану 1929 р. польською мовою у журналі «Muzyka w szkole». У ній С. Людкевич констатує, що на основі усталених сольмізаційних тонів створився спрощений метод сольфеджування діятонічними назвами нот без їх транспозиції і незалежно від хроматичних підвищень чи понижень (його названо «бездумним методом співаків» [10, с. 276]). Такий стан справи потребує реформи. С. Людкевич висвітлює принципи творення і вибору сольмізаційних назв, подає інформацію про спроби такої реформи К. Ейтца, яка, однак має свої недоліки. Автор статті пропонує замінити назви деяких звуків («до» на «то» (відповідно до «тоніка»), «соль» на «до» (відповідно «домінанта»); при підвищенні звуки переголошувати на «і» (cis- ti, dis – ri і т.д) а звуки «мі» і «сі» при підвищенні називати «ме» (відповідно до «медіанта») і «се» (відповідно до «семітон», ввідний тон»); композитор пропонує гнучку систему застосування голосних «о», «у» та «е» «і» для відображення ступеня підвищення чи пониження.

С. Людкевич спробував частково ввести деякі аспекти сольмізаційної реформи до посібника «Матеріяли для науки сольфеджу і хорового співу», виданого 1942 р. У розділі «Інтонація» цього посібника для співу тональностей («скаль») з хроматичними звуками автор пропонує два способи сольмізування звуків: лишати звукові його назву, незважаючи на знаки альтерації. Другий спосіб означається композитором так: «Другий, більш критичний і доцільний спосіб полягає в т. зв. транспозиції, тобто піднесенні семи чергових назв усіх ступенів скалі [тональності. – Я. Г.] C-dur: do, re, mi, fa, sol, la, si на ступені кожної іншої дурової [мажорної. – Я. Г.] скалі т.зв. методом «тоніка – do» [12, с. 55]. Це спосіб згаданий лише згаданий С. Людкевичем у статті 1929 р. як англійський метод «tonic solfa» [10, с. 276]. У посібнику «Матеріяли для науки...» композитор дає матеріал для сольмізування таким способом, наводячи у розділі «Найкоротша схема модуляції через квінтове коло» 16 прикладів під заголовком «Приклади для сольмізації в різних тонаціях методом транспозиції («тоніка do»))» [12, с. 58 – 63].

У 1947 – 1948 рр. Г. Терлецький як педагог музичної десятирічки спробував застосувати у шкільній практиці запропоновану С. Людкевичем модифікацію сольмізаційних назв, за словами З. Штундер, «досягнувши блискучих результатів» [18, с. 328]. Цей факт є першим виявом спадкоємності ідей С. Людкевича у педагогіці Г. Терлецького. Попри досягнені результати, експеримент став предметом серйозної критики і негативної оцінки зі сторони львівських музикантів-теоретиків, що дало С. Людкевичу поштовх до написання 1948 р. статті «Про потребу реформи сольмізації». Стаття, по суті, є словом композитора на захист експерименту Г. Терлецького і розширює та доповнює сказане у статті 1929 р. Автор виокремлює сольмізацію як одну зі складових викладання сольфеджіо як музичної дисципліни і пише про досвід Г. Терлецького: «І ось львівський педагог, добрий спеціаліст по сольфеджіо, за голосом і приміром деяких проектів і дискусій, які підіймались в останніх роках у Польщі, Чехословаччині і на Україні, про що скажу дальше, пробував ужити для хроматичного підвищення і пониження тонів модифікованих

сольмізаційних назв шляхом проголошення вокалізів «а», «е», «о» на «і» - при підвищенні, і на «у» - при пониженні. Однак за цю спробу, незважаючи на дуже добрі висліди науки, педагог наклав на себе серйозну негативну оцінку, мовляв, він поганить «наші» сольмізаційні звуки та вводить непотрібно якісь небувалі новаторства, або, знов, зауваження, що він веде науку «консервативним, західним» методом» [9, с. 304]. Аргументуючи досвід Г. Терлецького, С. Людкевич оглядає екскурсом історію сольмізації від вокалізів Гвідо Аретинського і полеміки довкола них, дає критичну оцінку запропонованим попереднім проектам в розв'язці проблеми (англійську систему «Тоніка-До», «словотональний метод» К. Ейтца), окреслює недоліки і дезорієнтуючий характер самих сольмізаційних назв і коротко реферує суть реформи (як і в статті 1929 р.), спростовуючи аргументи проти введення цієї реформи (такі як непотрібність, «поганення» сольмізації, «поклоніння перед буржуазним Заходом»). Труднощі з практичним втіленням реформи автор вважає ймовірним поборою і саме досвід Г. Терлецького засвідчив це. «Ця новість – пише С. Людкевич в завершенні статті, – яку дозволив собі індивідуально педагог Терлецький (і то тільки при сольмізації, не в теорії!!), т. є. переголошення на «і» й «у» (без якої-небудь зміни назви діатоніки), ще не вводить ніякого замішання, і вона може зовсім добре міститися в рамках сучасних програм сольфеджіо для дітей, її слід повітати, а не засуджувати. Зрештою, рекомендується вона найкраще знаменитими успіхами в науці» [9, с. 311]. Цитовані людкевичеві слова свідчать про високу професійну оцінку композитором праці педагога-теоретика.

На основі своєї статті на відкритому засіданні кафедри теорії музики Львівської консерваторії за участю педагогів музичних шкіл 1 листопада 1950 р. С. Людкевич зачитав свою доповідь «Історія сольмізації та її практичне примінення». За збереженим протоколом засідання, в обговоренні доповіді серед інших (І. Гриневецький, С. Павлюченко, В. Василевич, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, О. Теплицький, С. Гармаш) брав участь і Г. Терлецький. Підтримали людкевичеві ідеї І. Гриневецький та А. Кос-Анатольський. Окремі члени кафедри висловилися про відсутність у доповіді зв'язку з художньою практикою (О. Теплицький), а також за відсутність ідеологічної спрямованості (С. Гармаш), вважаючи що само по собі «сольфеджіо це наука формалістична і чисто технічна» [1, арк. 18-20]. Ідеологічна критика доповіді С. Людкевича була відгомонам прийнятої 1948 р. горезвісної партійної постанови про формалізм – «Про оперу Мураделлі «Велика дружба».

До 70-річчя композитора, яке виповнювалося 1949 р., Г. Терлецький починав працювати над статтею «Композитор Станіслав Людкевич як музичний педагог і теоретик (кілька думок з нагоди 70-ліття з дня його народження)». Недатований і незавершений автограф фрагменту статті (властиво тільки початкової частини) зберігся серед домашнього архіву композитора [15]. Стаття чи не вперше на той час ставить завдання окремого аналітичного дослідження про С. Людкевича як музичного теоретика. На початку статті Г. Терлецький коментує запроповану композитором сольмізаційну реформу. Автор статті вважає, що «смілива, прямо революційна реформа» «неприйнятна, бо надто радикальна і далеко йдуча, яка могла б викликати правдиву революцію в дотеперішній музично-педагогічній практиці» [15]. Сам же принцип «переголошування сольмізаційних назв», на думку Г. Терлецького, є вдалим, доцільним, простим до застосування і таким, що розв'язує низку проблем. У висвітленні деталей реформи автор статті не вдається.

Осмислюючи педагогічне новаторство С. Людкевича, Г. Терлецький говорить про загальні основи, принципи навчання сольфеджіо – слух, інтонації і гармонічного і акустичного зв'язку тонів («релятивно-гармонічне розуміння», як називає його С. Людкевич), реферує тут уступи статті С. Людкевича 1929 р. «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах». У цій статті визначальним для методики Г. Терлецького стали оці слова статті С. Людкевича:

«Основою цілої нашої музичної освіти був і буде слух релятивний: «не «попадання» поодиноких тонів чи відірваних інтервалів, але можливо повний розвій релятивного слуху в напрямі органічного розуміння й відчуття цілої системи гармонічних зв'язків мусить бути головною й одинокою ціллю раціонального сольфеджію й музичного диктанту <...>» [6, с. 270]

Г. Терлецький порівнює постулати з названої статті С. Людкевича з надбаннями радянської музичної педагогіки і доходить висновку: «те, що вперше в радянській музичній педагогіці видвигнув Яворський і Майкапар, а Дубовський старався те все практично застосувати в своєму підручнику сольфеджію, те незалежно від них зробив проф. Людкевич» [15]. Справді: С. Людкевич у статті 1929 р. випередив Й. Дубовського, підручник якого почав виходити в світ лише в середині 30х років, а праці Б. Яворського появилися рівночасно з людкевичевою статтею.

Г. Терлецький розмежовує два напрямки навчання сольфеджію в радянській музичній педагогіці гамово-інтервальний (коли тяжіння та розв'язання нестійких до стійких вивчається виходячи з інтервалів в межах гами) і ладово-гармонічний (коли вихідною точкою для навчання є акустичний зв'язок тонів у природньому строї (октава-квінта (кварта) – терція – секунда). До ладово-гармонічного, Г. Терлецький відносить людкевичів підхід, який пробує втілити у власній педагогічній роботі. Базу для його застосування теоретик має у посібнику «Матеріяли для науки сольфеджію і хорового співу» С. Людкевича, де за таким принципом – від вузького мелодичного діапазону пісень (терції, кварта, квінти) до широкого (меж октави) – згруповано музичний матеріал для вправ. У статті Г. Терлецький не називає цієї праці, але кореляція положень статті з ними не підлягає сумніву. Тим більше, що за словами автора статті, він опирається «не на вправах (хоч вони також мають своє місце), а на простих примітивних народних і дитячих наївних піснях передовсім на веснянках і гагілках веселого і погідного характеру н[а]пр[иклад] «Дощик» і «Колискова» (на двох тонах – соль, мі), «Ой дзвони дзвонять», «Ой ти старий бобре», «Діду мій, Дударіку», «Пускайте нас» (на трихорді); «Не тепер» «Огірочки», «Співаночки», «Ой ніхто там». На тетрахорді - «Ой заєнку», «Ой, чумаче», «Воротарчик» і т. д» [15]. Більшість пісень («Дощик», «Колискова», «Ой дзвони дзвонять», «Ой ти, старий бобре», «Діду мій, Дударіку», «Не тепер», «Огірочки», «Ой заєнку») взята зі згаданого видання «Китиця квіток...» 1941 р. [5], до якого свого часу Г. Терлецький долучався як автор статті і пісень. Окремі пісні взяті із людкевичевих видань: зокрема, пісня «Ой ніхто там не бував» міститься у першому томі збірника «Галицько-руські народні мельодії» О. Роздольського-С. Людкевича [3, с.54. № 192-194 - 196] і серед восьми вправ (під № 4) «В обсязі дурового тетрахорду» [12, с. 28] розділу «Інтонія» людкевичевого посібника «Матеріяли до науки сольфеджію і хорового співу» (1942). У останньому названому посібнику, а серед 11 вправ підрозділу «В обсязі пентахорду» подано під № 8 пісню «Ой чумаче, чумаче» [12, с. 31]. Пісня «Ой чумаче, чумаче» і «Співаночки» є також опрацьована С. Людкевичем для фортепіано у збірниках «Ще не вмерла Україна» (1918) і «21 народніх пісень» (1929) [7, с. 9 і 22]. Те, що Г. Терлецький не називає цих джерел у статті, написаній за радянського часу, пояснюється, мабуть, ідеологічними причинами.

Залучення народно-пісенного матеріалу як навчального матеріалу з музично-теоретичних предметів є також людкевичевою ідеєю, яку підхоплює Г. Терлецький. У статті «Наші шкільні співаники», опублікованій 1905 р., С. Людкевич писав: «А прецінь школа, саме наука співу, якраз покликана до того, щоб раціонально розвивати природний співучий інстинкт у дітей, т.є нав'язувати до того, що дитина принесла з рідної хати. <...> А спеціально в нас, українців, де матеріал пісень народних представляє невичерпне багатство форм пісенних, з яких так легко повними руками черпати можна, про се ніяк забувати не вільно» [8, с. 258 – 259].

Отож, у власній методиці навчання сольфеджію на початкових етапах навчання

Г. Терлецький орієнтувався на праці С. Людкевича не лише в питаннях практичного застосування реформи сольмізації, але й методики викладання співу і музично-теоретичних дисциплін (зокрема сольфеджіо) та підбору належних дидактичних прикладів музичного матеріалу.

Після 1950 року і до смерті Г. Терлецького маємо лише поодинокі документовані звістки його контактів з С. Людкевичем. 5-7 лютого 1955 р. у Львові відбулася конференція музично-навчальних закладів Львівської області «Методика викладання спеціальних дисциплін» [2]. С. Людкевич був на конференції керівником секції музично-теоретичних дисциплін і виступив з підсумковою доповіддю, в якій спинився на проблемах викладання гармонії. 5 і 6 лютого відбулися три засідання секції, на яких зокрема 6 лютого Г. Терлецький виступив з доповіддю «Викладання сольфеджіо в середніх школах» [19, с. 132].

Висновки. Отже, зібраний фактаж показує, що Г. Терлецький контактував з С. Людкевичем впродовж майже всього професійного життя: від років навчання у композитора в Академічній гімназії та Вищому музичному інституті в середині другого десятиліття до щонайменше середини 50-х років ХХ століття. Присвятивши свою музично-педагогічну діяльність викладанню сольфеджіо та хорового співу у гімназіях, семінаріях, школах Галичини як довоєнного (польського), так і повоєнного (радянського) часу, Г.Терлецький був ознайомлений із працями С. Людкевича у цій ділянці музично-теоретичних дисциплін і ідеї їх пробував застосовувати у власній педагогічній роботі. Перейняті Г. Терлецьким музично-педагогічні ідеї С. Людкевича групувалися довкола викладання сольфеджіо. Вони стосувалися передовсім випробування в навчальній практиці в львівській музичній школі-десятирічці проекту реформи сольмізації, запропонованої С. Людкевичем в статтях та посібниках 20 –40-х років. Критика цього експерименту стала приводом до написання С. Людкевичем статті «Про потребу», яка стала словом на захист ідеї реформи сольмізації та спроби Г. Терлецького її застосувати. Педагог-теоретик перейняв також закладену у статті С. Людкевича «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо і музичного диктанту в музичних школах» ідею ладово-гармонічного підходу до навчання музично-теоретичних основ на початкових етапах шкільного навчання. Свідоме перейняття її Г.Терлецьким показує його незавершена стаття «Композитор Станіслав Людкевич як музичний педагог і теоретик (кілька думок з нагоди 70-ліття з дня його народження)». Закріплення цього ладово-гармонічного підходу, на думку Г. Терлецького, має відбуватися на фольклорному матеріалі, що по суті є також людкевичевою ідеєю. Фольклорний матеріал брався зі збірника «Галицько-руських народних мелодій» Й.Роздольського – С. Людкевича, посібника «Матеріали до науки сольфеджу і хорового співу», збірок фортепіанних обробок С. Людкевича народних пісень «21 народних пісень».

Унікальність досвіду Г. Терлецького донині полягає в тому, що він – перший і, мабуть, єдиний серед щонайменше львівських шкільних педагогів-музикантів радянського часу настільки багато перейняв і практично застосував ідей С. Людкевича, у такий спосіб протиставляючи напрацювання українського композитора насаджуваним в радянській школі методикам радянських теоретиків.

Список використаної літератури

1. Державний Архів Львівської Облaсті (далі – ДАЛО). Фонд Р2056 (Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка), оп. 1, спр. 78.
2. ДАЛО. Фонд Р 2056, оп.1, спр. 163.
3. Етнографічний збірник / видає *Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка*. Том ХХІ: Галицько-руські народні мелодії / зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. Частина 1. Львів:

Накладом НТШТ, 1906. 187 с.

4. Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр) / Підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Львів: Априорі, 2019.

5. Кितिця квіток для чемних діток: Збірник пісень, забав і віршів для користування в дошкіллях та на I-му році шк. навчання / Зладив Богдан Данилович. Краків: Українське видавництво, 1941 (Серія Педагогічно-освітня бібліотека, ч. 8).

6. Людкевич С. Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2.* Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 269–274.

7. Людкевич С. 21 народніх пісень на фортеп'яні. [Львів, 1929]. 23 с.

8. Людкевич С. Наші шкільні співаники. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2.* Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 257–259.

9. Людкевич С. Про потребу реформи сольмізації. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2.* Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 302 – 311.

10. Людкевич С. Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., редакція, примітки З. Штундер. Т. 2.* Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 275 – 280.

11. Львівська середня спеціальна музична школа – інтернат імені Соломії Крушельницької: сторінки історії / Ред.-упоряд. Т. Воробкевич, редкол.: Л.М. Закопеч, Я.А. Джурик, О.В. Кравець та ін. Львів: Камула, 2017. 188 с.

12. Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу. I. Тактова ритміка, діятоніка Dur і moll / Зладив С. Людкевич. Краків – Львів: Українське видавництво, 1942. 63 с.

13. Терлецький Г. «Дітвора співає, в садочку гуляє» [рец. на видання: Щурат В., Вахнянин Б. Дітвора співає, в садочку гуляє Співаник з руховими іграми для дітей, діточих садочків та вселюдних шкіл у двох частинах. Слова Василя Щурата; Музика та уклад ігор Богдана Вахнянина]. Львів: Видання «Рідної Школи», 1936. I частина – 12 с.; II частина 12 с.]. *Шлях виховання й навчання: тримісячник, орган «Взаємної Помочі Українського Вчительства». X-тий річник.* Львів, 1936. № 2: квітень-травень – червень, С. 120 – 122.

14. Терлецький Г. Масова музика й розспівання в школі. *Методика і шкільна практика: додаток до «Учительського слова» органу «Взаємної Помочі Українського Вчительства». VII-ий річник.* Львів: Накладом «Взаємної Помочі Українського Вчительства», 1936. С. 85 – 93.

15. Терлецький Г. Композитор Ст Людкевич як музичний педагог і теоретик (Кілька думок з нагоди 70 – ліття з дня його народження). *Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові.* Фонди музею. Інвентарний № 4249. Автограф, рукопис.

16. Українське дошкілля: Пісні, ігри, танці, вірші й загадки. Друге видання. Київ: Музична Україна, 1991. 142 с.

17. Фільц Б. Пісні і хори для дітей та шкільної молоді. *Історія української музики в шести томах.* Т. 1941 – 1958 рр. / Редколегія тому А.І. Муха (голова), С. Грица, Г. Степанчикова та ін. Київ: Наукова думка, 2004. С. 90 – 96.

18. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 1 (1879 – 1939). Львів: «Бінар-2000», 2005. 636 с.

19. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 2 (1939 – 1979). Львів – Жовква: Місіонер, 2009. 360 с.

ШОТУРМА Наталія
кандидат політичних наук, доцент,
заслужена артистка України,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ШОТУРМА Оксана
здобувач освіти спеціальності «Історія та археологія»,
Український Католицький Університет
(Львів, Україна)

ФОРМУВАННЯ ВІА ТА УКРАЇНСЬКОГО Ф'ЮЖН

Десь із кінця 1960-х на початку 1970-х появляються нові за назвою, проте не завжди формою, колективи під терміном ВІА – вокально-інструментальні ансамблі. Дуже багато науковців пов'язують виникнення такого роду ансамблів саме із біг-бітовою, рок-н-рольною та роковою музикою [1]. Безперечно, вони повпливали на розвиток ВІА, проте варто вказати те, що в радянському, а особливо в українському понятті вокально-інструментальні ансамблі – це не зовсім концепт саме новітньої рок-музики, це більше елемент маскування різнопланової західної музики, яка часто ще й мала виражені фольклорні мотиви.

Загалом, якщо звернутись до визначення, що таке ВІА від Енциклопедії Сучасної України, то там вказується, що це різновид естрадного ансамблю, який включає в себе вокальну лінію та інструментальний супровід гітари, клавішних чи/та ударних. Проте, паралельно з цим, могли використовуватись й інші музичні інструменти, наприклад, саксофон, труба та тромбон, які є більш притаманними джазовій музиці [2]. Також важливим є те, що за назвою ВІА часто могли ховатись представники як рокової, так і джазової музики. Більше того, це все часто було прикрашено фольклорними елементами, або ж цілими українськими народними піснями, що у не завжди грало колективам на руку.

Проаналізувавши весь сайт «Золотий фонд української естради», який є збірником більшості українських ВІА, можна зробити висновок, що 1970-і рр. найпопулярнішими для розвитку ансамблів були напрямки естрадного, біг-бітового або рокового звучання та окремою категорією варто виділити ф'южн.

Одним із найпопулярніших ВІА кінця 60-х рр. був ансамбль «Мрія» під керівництвом Ігоря Поклада. Колектив був сформований на базі заводу «Арсенал» на початку 1965 р. [3]. Так як Ігор Поклад писав в більшості естрадні твори, які мали специфіку того, що на першому плані стояла вокальна група, яка мала на 8 вокалісток – дві, максимум три партії, а інструментальна частина ансамблю відповідала лише за супровід. Проте, у другій половині 1971 року Ігор Поклад залишає ансамбль, а на заміну йому приходить Вадим Ільїн [4]. Юхим Марков, у своїй книзі, зазначає, що заміну Ігорю Покладу вибиралась дуже обережно, адже ансамбль «Мрія» часто виступав на заходах, де була присутня номенклатура. Після свого призначення, Вадим Ільїн зібрав власний ансамбль для «Мрії». Володимир Хорунжий, як музичний керівник, взявся за зміну вокальної партії. Як відомо, це було доволі важким процесом, адже він почав змінювати дво-триголосся і розширювати діапазон партій таким чином, щоби в акорд залучались чи не всі вісім голосів. Ускладнювало процес ще те, що вокальний склад «Мрії» на той час не змінився, а реформування програми вимагало зміни усталеного канону, до якого учасниці колективу вже привикли.

Врешті, 10 жовтня 1971 року оновлений ВІА дав концерт на VIII пленумі правління Союзу композиторів України, виконавши три пісні, дві з яких були нові обробки пісень, попереднього керівника, Ігоря Поклада «Чарівна скрипка» та «Тиха вода». Юхим Марков розказує про задовільну реакцію аудиторії, проте з певними винятками. Після концерту

у колективу були гастролі спочатку по Київській області, а пізніше ще одні, останньою точкою яких був аж до Астрахань. Повернувшись до Києва, ВІА «Мрія» дав останній концерт вищезгаданому складі. Номенклатура, яка була присутня на даному концерті, висловила незадоволення новою програмою, і в подальшому ансамбль був розформований, а замість Вадима Ільїна на посаду художнього керівника вернули Ігоря Поклада.

У 1960-1970-і рр. в УРСР розвивався не тільки джаз, але й рок, який став не менш важливою складовою так званого західного віяння. Незважаючи на те, що ці два жанри музики приблизно десятиліття йшли порізно, у 70-і рр. все ж відбуваються декілька спроб їх поєднання. Юхим Марков у книзі згадує про спробу створення джаз-рокового колективу Михайлом Шпарбером у 1974 році у Києві, проте гурт проіснував пів року та був розформований.

Якщо розглядати контекст Львова, то тут ще на початку 1970-х рр. виникають спроби утворення ВІА, які мали на меті розвивати різні прояви джаз-року. Перший ВІА, про який варто згадати – це «Ватра». Історія даного колективу починається із естрадного ансамблю Львівської філармонії під керівництвом Богдана Кудли. Молодий, проте вже тоді відомий Михайло Мануляк, який писав пісні та різного роду аранжування для вищезгаданого ансамблю, у 1970-х рр., стає першим претендентом на місце керівника новоформатного ВІА, після того як Кудла відправився до війська. Офіційно робота Михайла Мануляка як керівника ВІА «Ватра» розпочалась у січні 1971 року [5]. Тоді амбіційний композитор та музичний керівник взявся реформувати програму ансамблю так, щоби вона залишилась практично українською. Велику кількість творів М. Мануляк написав чи аранжував сам, проте через існування заборони на використання у концертній програмі двох чи більше разів творів одного і того самого самодіяльного композитора (того, який не належить до Спілки), йому доводилось переназивати твори та приписувати авторство тим, чи інших музикантам із СКУ.

Склад ВІА «Ватра» під керівництвом Михайла Мануляка поділявся на умовні дві частини: музиканти, які грали ще від часу Богдана Кудли та молоді музиканти, які недавно лиш закінчили консерваторію, або ж взагалі лиш музичне училище. Якраз цей склад і вивчив нову програму приблизно за місяць, адже 4 лютого 1971 року «Ватра» відправляється на гастролі по УРСР. Як було зазначено в інтерв'ю з Мануляком для збірки Маслія, ці гастролі для «Ватри» та особливо його керівника стали тріумфальними, але водночас і фатальними. У Криму в перерві між номерами до керівника «Ватри» підійшов секретар міського комітету компартії України та попросив виконати декілька російських пісень. Мануляк відмовився змінювати програму, пояснивши це тим, що вони пропагують твори українських, а зокрема і львівських композиторів. Про дану ситуацію, звісно, що доповіли у Львівське КДБ, що понесло за собою багато наслідків. По-перше, у 1970-х рр., у тому числі у Львові, проводилась жорстока політика щодо інакодумства [6]. По-друге, під цю політику якщо і не підпадав сам Мануляк, то точно попадав неназваний автор слів багатьох пісень ВІА «Ватри» – Ігор Калинець. Так, наприклад, одна із найвідоміших пісень даного ВІА – «Ватровий дим» була повністю приписана Михайлу Мануляку, адже незважаючи на те, які неймовірні тексти писав Калинець, він все ще був під пильним наглядом КДБ як «пізній шістдесятник». Тому коли Мануляка не могли засудити за жодною із статей, поставили на розгляд питання його стосунку до Ігоря Калинця, а саме йому дали вибір: або він залишається на роботі у філармонії, або ж він перестає навіть вітатись зі своїм хорошим другом. Відмовившись від умов, які йому поставило КДБ, Мануляка майже звільнили, проте він подав апеляцію і виборів ще кілька місяців роботи із ВІА «Ватра». Проте, все ж таки після 9-тимісяцевого контракту, Львівська філармонія не продовжила співпрацю із Михайлом Мануляком. Більше того його ім'я було практично заборонене до згадування.

Діяльність ВІА «Ватра» під керівництвом Мануляка, яка тривала неповний 1971 рік, стала одним із найяскравіших проявів львівського фольк-джаз-року. Пізніше, коли

Богдан Кудла вернувся та знову став керівником вже новоформатного для нього ВІА «Ватра», старався зберегти започатковану Мануляком традицію музикування [7]. Зважаючи на це можна висунути теорію, що на платівці, випущеній у 1975 році, деякі з творів, які зазначені, як обробка Кудли, є насправді збереженням традиції Мануляка (це відноситься до творів, які перегукуються із першою програмою ВІА «Ватра», а саме «Ой чий то кінь стоїть», «Бодай ся когут знудив» та «Гей ви, хлопці молодії», про яку Мануляк також згадував в інтерв'ю).

Список використаних джерел і літератури

1. Суржина С. Чинники становлення вітчизняних вокально-інструментальних ансамблів (друга половина 60-х рр. ХХ століття). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип.15 (2). 2009. С.206-211.
2. Вокально-інструментальний ансамбль (ВІА). Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-27523> (дата звернення: 09.05.2024).
3. Мрія: Золотий фонд української естради. URL: <http://www.uaestrada.org/ansambli/mriya/> (дата звернення: 09.05.2024).
4. Марков Е. Джазовая панорама неспокойных 1970-х. *Джаз под каштанами*. Харьков: Фолио, 2023. С. 123.
5. Маслій М. Золотий вік української естради (1960-1980-і рр.). Книга 3. Чернівці: Букрек. 2016. С.205–212.
6. Український національно-демократичний рух і влада: нерівне протистояння / Політичні процеси й інакомислення в Україні (1960-1990) / упор. Даниленко В., Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України. К.: Смолоскип». 2013. С. 15–17.
7. Ватра: Золотий фонд української естради. URL: <http://www.uaestrada.org/ansambli/vatra/> (дата звернення: 09.05.2024)

ГУЛЯНИЧ Юрій

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ТАРАС БАРАН – ВИЗНАЧНА УНІВЕРСАЛЬНА ОСОБИСТІТЬ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Постать Тараса Барана (1959–2018) – багатогранна. Якщо розглядати його життєвий і творчий шлях, то важко віритися, що це все було зроблено однією людиною. Якщо ж звернутися до ампула самого музиканта, варто зазначити, що це був не просто соліст-віртуоз, а і чудовий ансамбліст та диригент. Видатні організаторські здібності Тараса Барана отримали прояв на концертній естраді, де протягом 4-х десятиліть він був керівником різного типу оркестрів та ансамблів, виконуючи функції диригента, наставника та аранжувальника. Біографія митця в свою чергу дала ключ для аналізу його творчого методу і як людини сцени, і як науковця-дослідника культурних процесів в історії музики, і як майстра-винахідника цимбалів нового типу [8].

Перше визнання до студента Львівської державної консерваторії Тараса Барана прийшло в 15-річному віці, коли він став лауреатом Всесвітнього фестивалю молоді і студентів в Москві. У час навчання в консерваторії Тарас Баран отримав визнання завдяки постійному самовдосконаленню, адже якщо бандурою опікувався професор В.Герасименко, знаний авторитет і конструктор бандури з перемикачами, баяністів провадив знаний авторитет Всесоюзного масштабу професор М.Оберюхтін, а сопілку впровадив у навчальний процес в консерваторії композитор М.Корчинський, то

відповідного рівня вчителів цимбалів в консерваторії не було. Адже, класом цимбалів в консерваторії опікувався викладач Тараса Барана – Г.Казаків, який по спеціальності був дуже хорошим домбристом-віртуозом, але аж ніяк не цимбалістом. Вміло використовував можливості консерваторського навчання, в цьому йому допомагали контакти з професорами В.Герасименком та І.Вимером, який був знавцем оркестрового письма і технічних можливостей різних народних музичних інструментів [7].

В іншому напрямі розвивалися контакти Тараса Барана з композитором М.Корчинським, який був одержимий ідеєю створення ансамблю сопілок і відповідно формував репертуар і виконавців. В цьому ансамблі поруч з професійним випускником по класу сопілки Р.Дверієм на басовій сопілці грав сам М.Корчинський, а роль регулятора, який досконало володів різними типами сопілок було віддано Тарасу Барану. Через співпрацю з ансамблем сопіларів розпочалося знайомство цимбаліста і з композитором Богданом Котюком [4].

Повноцінний образ вченого-дослідника і методиста Тараса Барана викристалізовується на основі його монографій, статей, виступів на наукових конференціях та на основі звітів про проведену роботу в якості Голови чисельних екзаменаційної комісії. Для формування чіткої уяви про різнобічну обізнаність професора Тараса Барана в усіх нюансах історії та розвитку цимбального мистецтва в цілому світі значною мірою сприяло опрацювання матеріалів Міжнародних конгресів Всесвітньої асоціації цимбалістів, резюме та звіти чисельних конкурсів, де головою журі був Т.Баран та його опонентських рецензій на дисертаційні роботи [7].

Диригент і керівник оркестрів. У другій половині ХХ ст. Львів поступово набуває статусу української національно-культурної столиці. Ця тенденція була зумовлена історико-політичним протистоянням, яке формувалося серед українського населення Львова як по відношенню до польської експансії, так і стосовно толерованого радянською владою російського великодержавного шовінізму. Усякий прояв національної культури і народного мистецтва для львів'ян стає ознакою збереження національної ідентичності. Звідси – фанатична (для більшості жителів інших міст цілком не властива) увага львів'ян до національної етнокультури, народно-пісенної творчості й національного музичного інструментарію [9].

Вокально-танцювальний ансамбль «Галичина» зібрав у Львові хореограф і знавець Західно-Українського танцю Ярослав Чуперчук. Одним із найяскравіших музичних образів ансамблю стали концертні цимбали системи «Шунда». Серед інструментів оркестрового супроводу в цьому танцювальному колективі цимбали вийшли на перший план завдяки вправності, позитивній енергетиці та завзяттю безмежної закоханості в цей унікальний інструмент Романа Самотіса та Тараса Барана, який ще в юному віці виступав з «Галичиною».

З початку 80-х років незмінним художнім керівником і балетмейстером-постановником «Юності» був Народний артист України Михайло Ванівський. Разом з ним функції керівника оркестру чверть століття виконував Тарас Баран. Саме практичний контакт зі сценічним прочитанням народно-танцювального мистецтва дав йому неоціненний досвід і в організації колективу, і в роботі з музикантами-виконавцями, і в оволодінні усіма тонкощами виконавського цимбального мистецтва, а також методології ведення педагогічних занять. Окрему роль в оволодінні технікою цимбального викладу відіграло знайомство з записами, зокрема таких майстрів, як Тоні Йордаке, Е.Балог та ін.. Ці здобутки лягли в основу навчальних планів і практично-методичних посібників.

Характеризуючи постать професора Т.Барана звичайно ж треба детально розглянути всі обставини та процеси, які сприяли його становленню як науковця. Свої наукові пошуки цимбаліст-вчений Т.Баран проводив над уніфікацією та систематизацією будови цимбалів. Це сприяло висвітленню проблематики у фахових журналах, а також послужило відправним пунктом у створенні вже майстром-

винахідником власної конструкції цимбалів.

«Цимбали та музичний професіоналізм», який був схвалений Міністерством культури і туризму України, як підручник для використання в навчально-виховному процесі вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації у 2008 році. Як слушно зазначив у своєму підручнику Т. М. Баран: «Чітке окреслення фахових понять, аргументація доцільності послуговування усталеними та новітніми дефініціями, лексикографічний коментар термінів, які кодифікують варіанти та інновації професійного слововжитку на сучасному етапі є стрижневими проблемами вітчизняного музикознавства» [3, с. 187–188].

Визначна постать митця і виконавця, науковця Тараса Барана полягає ще й у тому, що він мав непересічні здібності винахідника, конструктора і майстра музичних інструментів. Цимбали його конструкції склали достойну конкуренцію на світовому ринку найпопулярнішому серед цимбалістів на сьогодні інструменту – концертним цимбалам системи «Шунда». Цимбаліст-конструктор цимбалів Т.М.Баран спільно з директором фабрики «Трембіта» М.В.Куземським організували випуск Великих концертних цимбалів системи «Шунда» у модернізованому Т.М.Бараном вигляді. Вдосконалення торкнулися зменшення ваги цимбалів, при чому це відбулося без жодних втрат художньо-виразових характеристик музичного інструменту [5].

У 2000 році Міжнародне журі відзначило виконавця-інструменталіста ще одною високою нагородою Уряду Угорщини – «Інтер-Ліра». Для цимбаліста в Угорщині – це визнання світового рівня. Львів вперше і єдиний раз став господарем Світового конгресу цимбалістів завдяки старанням єдиного від України дійсного члена СWІ.

Різномічною майстерністю Т.Баран завдячував самому собі, своїй цілеспрямованості і наполегливості в досягненні мети.

Список використаної літератури

1. Баран Т. До питання становлення української музичної терміносистеми. Особливості цимбальної термінології *Українські термінологічні словники з мистецтвознавства й етнології*. К.: Редакція вісника «АНТ», 1999. С. 8–9.
2. Баран Т. Концертні твори для ансамблю цимбалістів з сопілкою в аранжуванні Тараса Барана. Львів, ВФ «Афіша», 2017. Ч.1. 104 с. Ч. 2. 72 с.
3. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм [Навчальне видання]. Львів, «Афіша», 2008. 224 с.
4. Гулянич Ю. Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості [Наукове видання]. Львів, «Афіша», 2008. 159 с.
5. Гулянич Ю., Сливка О. Тарас Баран: музикант, педагог-науковець і майстер-винахідник. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантук, А. Душний, І. Зимоля]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 44. Том 3. С. 37–43.
6. Котюк Б. Цимбали як атрибутивний компонент семантики гуцульської фольклорної традиції. *VI Світовий конгрес цимбалістів*. Науковий збірник. Львів, «Кобзар», 2001. С. 51–53.
7. Сливка О. Творча діяльність Тараса Барана в контексті музичного академізму: магістерська робота. Івано-Франківськ, 2022. 65 с.
8. Шрамко І. З історії цимбалів // *Музика*. 1983. № 6. С. 155–165.
9. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne we Lwowie (XV-XX w.) *Lwów – miasto, społeczeństwo, kultura*. Kraków, 1996.

ДЕМ'ЯНЕЦЬ Ігор

кандидат мистецтвознавства, доцент,
заслужений діяч мистецтв України,
Університет Короля Данила
(Івано-Франківськ, Україна)

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ТА ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ЛІТУРГІЙНОЇ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ГНАТИШИНА

У формуванні оригінального церковно-музичного стилю Андрія Гнатишина важливу роль відіграли: юнацькі враження, сформовані в період навчання в гімназії та поглиблені під час вивчення теології у Львівській Богословській Академії (1928 р.); практичні потреби розвитку української церковної творчості (диригентські курси, хорові конкурси, видання співаників з уніфікованими музичними текстами), участь українських емігрантів у активному обговоренні історичних перспектив розвитку української церковної музики [1]; гастрольні виступи «Української Республіканської Капели» під орудою О. Кошиця тощо [3].

Церковні твори і композиції, що використовують церковні, паралітургічні та інші тексти, пов'язані з духовною тематикою, займають у доробку А. Гнатишина визначальне місце. Це 12 Служб Божих, Молебні до Святих Володимира Великого для чоловічого хору (1981 р.), до Пресвятої Богородиці і до Христа Чоловіколюбця, Утреня (1969 р.), збірка церковних пісень «Богородиці на славу» (1974 р.), збірка українських, чеських та польських колядок «Коляди» для мішаного хору в чотирьох зошитах (1958-1960 рр.), «Українські церковні пісні на всі свята» для мішаного хору (1986 р.); ораторія «Рука Івана Дамаскіна» на слова Івана Франка, кантата «Хрещення України» [7].

Вплив сакральної тематики простежується у інших жанрових галузях, зокрема, у фортепіанному тріо і п'єсі для віолончелі «Коляда»; оркестровій п'єсі «Моє село» (четверта частина – «У церкві»). Властиво, саме масштабність духовного спадку А. Гнатишина надає його творчості певної неповторності, вирізняючи поміж доробку інших українських митців його часу і надаючи особливого значення у збереженні і розвитку національних літургійних традицій [5].

Саме галицькі церковні традиції спричинили достатньо тривале обмеження виконавського процесу чоловічим складом хору церкви св. Варвари у Відні. Саме для нього Андрієм Гнатишиним написано «Божественна Літургія до Господа нашого Ісуса Христа» (1938 р.), дві «Служби Божі» (1942 р.), Народна «Служба Божа» на основі галицького розспіву (1942 р.) та «Служба Божа» (1950 р.) – замовлення від чикагської парафії. Згодом чоловічий склад визначить тембровий колорит «Молебня до Святого Володимира Великого» (1981 р.). Підкреслюється, що автор не прагне відмежуватися від церковних традицій ХІХ століття – часу домінування російських музичних пріоритетів, а трактує їх як один з шляхів збагачення національної релігійної творчості.

На основі піснеспівів «Ірмологіону» І. Бокшая («Простопініє», Ужгород, 1906 р.) А. Гнатишин створює Літургію (1962 р.), досвід якої відтвориться у наступних «самолівкових» Літургіях [8]. У 1965 р. компонується «Служба Божа» для мішаного хору з додатками на великі свята і в час Посту, а 1966 р. реалізується вельми оригінальна «Служба Божа» для дитячого хору. Тоді ж відновлюється регентська діяльність А. Гнатишина у праці з хором при греко-католицькій церкві у Берліні, для якого створюються піснеспіви «Христос воскрес» і «Богородице Діво».

Наприкінці творчого шляху упродовж 1980-х років композитор пише високохудожні, стилістично складні і розраховані на виконання потужних колективів дві «Служби Божі» для мішаного хору – (Соль-мажор 1980 р.) та присвячену А. Шептицькому (1984 р.). Своєрідним підсумком мистецьких пошуків у сфері втілення

духовної тематики у світських жанрах стала кантата «Рука Івана Дамаскіна» (сл. І. Франка; прем'єра – Торонто, листопад 1989 р.)

Слід підкреслити вагомість унікальних проєктів, здійснених Андрієм Гнатишиним в царині церковного виконавства, зокрема, запис «Української Утрени» (1970 р.), до якої увійшли 9 творів А. Веделя у аранжуванні митця. Наприкінці 1970-х під орудою диригента були записані дві платівки: «Свята Літургія» (3 вересня 1979 р.) та «Різдво Христове в українських колядках» (1980 р.), куди увійшли рідкісні зразки літургійної та паралітургійної пісенності – «Над ріками Вавилону», «Преклони, Господи, ухо Твоє», «Божественное сіє і всечесное» А. Веделя; «Богородице, до Тебе прибігаємо», «Під Твою милість», «Як же Ти, славний Боже» Д. Бортнянського; також – «Чи Ти мене, Боже, забуваєш», «Тебе поєм», «Отче наш» А. Гнатишина. Невдовзі фонозаписи утворили серію «Українські релігійні пісні», до якої згодом додалися також касети «Величаєм Тя, Пресвята Богородице», «Воскресні пісні і гімни», «Велика вечірня в українському обряді».

Виняткова результативність митця в галузі церковно-музичної творчості – порівняно з іншими українськими композиторами діаспори – пов'язана з рідкісною можливістю займатися улюбленою справою. Регентський досвід А. Гнатишина якнайкраще відображений у його творах, призначених до виконання під час богослужінь, обробках християнського фольклору та хорових композиціях на духовну тематику: «Проф. А. Гнатишин, який 58 років керує і невпинно працює з хорами, добре знає різноманітність хорової структури, хорові ефекти з їхніми динамічними відтінками. Його обробка пісень є в легкому укладі з обмеженим обсягом поодиноких голосів, з легкими мелодійними ходами в усіх голосах, а гармонія чиста і відповідає релігійному характерові, що бере за зразок традиції старо-київських церковних наспівів... Композитор бере до уваги стан українських церковних хорів у діаспорі, тому й композиції приступні навіть і малим хорам» [6].

Важливим підґрунтям було чудове знання церковних традицій та обрядів, цілеспрямоване плекання яких поза межами України усіляко підтримувалося провідними діячами УГКЦ. По суті, діяльність митця на посаді диригента церкви св. Варвари була вражаючою за масштабами громадсько-артистичною працею [2]; при цьому реалізація власних композиторських задумів, що отримували широкий резонанс серед музичних кіл, була необхідною складовою цілеспрямованого творчого процесу. Це – одна з найбільш поціновуваних сторін творчості А. Гнатишина. Музика до різноманітних відправ денного кола, спеціальних молебнів, паралітургіка, – все це та інше підтримало перерваний в материковій Україні процес розвитку того напрямку українського церковно-музичного стилю, що репрезентований іменами К. Стеценка, Я. Яциневича, М. Леонтовича, П. Гончарова та інших митців і характеризується опорою на синтез традиційного народного розспіву з динамічними, концертного типу, формами [1].

Джерела церковної творчості А. Гнатишина є типовими для українських композиторів початку ХХ ст. Це – засади київського («Воскресеніє Твоє, Христе Спасе», 1958 р.; «Не маємо іншої помочі», 1985 р.) та галицького («Панахида», 1953 р.) розспівів, барокових церковних творів та української фольклорної пісенності; стилістика духовних творів його попередників – українських митців початку ХХ століття. При цьому літургійна творчість митця охоплює широкий спектр богослужбових жанрів – від ектеній, прокименів та ін. «малих» жанрів до великих циклів та спеціальних композицій («Звеличення св. Кирила і Мефодія», 1963 р.; «Звеличення св. Йосафата «Владико, Отче», 1964 р.). Він був одним з небагатьох українських композиторів, які створили музику до Утрени та Вечірні, а також звернулися до обряду Вінчання; не уникав достатньо сміливих для церковної творчості жанрових експериментів, випрацьовуючи власні варіанти різноманітних віншувань тощо. Вже з цих причин літургійна творчість композитора заслуговує на ретельний розгляд.

Список використаних джерел

1. Бурбан М. Українські хори і диригенти. Монографія. Дрогобич: Посвіт, 2006. 640 с.
2. Гнатишин А. Хор церкви св. Варвари у Відні. *Альманах Українсько-католицького Братства ім. св. Вм. Варвари у Відні на рік 1971/72.*
3. Дем'янець І. Культурно-мистецький контекст та історичні умови літургічної творчості А. Гнатишина. *Наукові записки. Серія: мистецтвознавство.* 1(19). Тернопіль-Київ, 2008. С. 39-45.
4. Дутчак В. Співак-бандурист Володимир Луців. *Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Випуск IV. Івано-Франківськ: Плай, 2002. С. 37–46.
5. Карась Г. Основні етапи розвитку української музичної культури західної діаспори. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* 2004. Вип. VI. С. 3–12.
6. Кияновська Л. Віденська музична україніка і творчість Андрія Гнатишина. *Український світ: спецвипуск: Українські етнічні землі та діаспора. Люди. Культура. Історія.* 1999 рік 8. Т. 17. С. 14–15.
7. Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Вип. V. Івано-Франківськ, 2003. С. 74–84.
8. Ясиновський Ю. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва. *Релігія в Україні: дослідження і матеріали.* Вип. 1. К.; Л.; 1994. С. 122–127.

ЖОВНІР Станіслав

доктор філософії, старший викладач,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаніка
(Івано-Франківськ, Україна)

ІДЕНТИФІКАЦІЙНІ ПОКАЗНИКИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИКИ У ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ

У статті за матеріалами попередніх авторських досліджень розглянуто та проаналізовано на зразках творів латиноамериканських композиторів для гітари (А. П'яцолла, Е. Вілла-Лобос, Л. Брауер, М. Понсе, А. Барріос) специфічні ладово-мелодичні, метроритмічні, поліфонічно-фактурні ідентифікаційні показники, характерні для ібероамериканської музики.

За словами В. Доценко, латиноамериканські композитори трансформували універсальні моделі у прагнення висловити автентичний латиноамериканський зміст. Тому в їхніх творах крізь «знеособлену» техніку проглядає все ж національний «акцент»: бразильський, мексиканський, аргентинський, що передає особливості культурного контексту, в якому створювалася ця музика [10]. Весь пласт латиноамериканської музики для гітари можна розділити на кілька регіональних стилів, що тривалий час формувалися під впливом культури тієї чи іншої країни. Найбільш помітні групи – андська, центральноамериканська та карибська. Андська група, до якої належать Еквадор, Перу, Болівія, містить фольклор гірських районів Південної Америки. Характерні ознаки – пентатоніка та дводольні метри. Центральний регіон, Мексика, Уругвай, Чилі, Аргентина формували музичні традиції у креольській культурі (іспанський та португальський вплив). Їй властиві діатоніка на базі європейської функціональної гармонії, поліметрія та переважання тридольних метрів. Антильські острови та Бразилія – під впливом креольської, а також – афроамериканської, де домінує поліритмія та дводольні метри. Найбільш контрастна група – карибська (фольклор острівних та

портових держав, різною мірою підвладний впливу іноземної культури) [12, с. 59–61].

Музичне мистецтво Аргентини розвивалося головним чином під впливом європейських країн. Популярні в XIX ст. аргентинські танці сьеліто та перікон ведуть початок від англійського контрдансу, Куанда – від французького менуету, ранчера – від польської мазурки. У народній аргентинській музиці переважає креольський фольклор, до якого належать у числі інших мілонга і танго. Саме їх ми найчастіше і зустрічаємо у гітарному виконавстві. Основний інструмент Аргентини – саме гітара, широко поширений також акордеон [7]. Яскравий та дуже цікавий автор аргентинський композитор та музикант Астор П'яцолла, у творчості якого бачимо часте використання багатозвучних терцових акордів з впровадженими і замінними тонами; кристалізацію «тангового ходу», застосування комплексу прийомів джазової музики: ритмічних (босанова), фактурно-гармонічних (паралелізм, органний пункт, поліаккордика), «джазового синтаксису» (секвенції, варіаційне повторення «блоків») [8]. Одне з найбільш традиційних танго П'яцолли «Облівіон» виконує видатний американський віртуоз італійського походження Ел ді Меола [1].

У бразильській народній музиці сполучуються елементи португальської, іспанської, африканської та індіанської музики. Ознаки індіанського фольклору: пентатонні лади, деяка мелодійна та ритмічна монотонність. Синкоповані ритми самба, лунду та машиши поєднують африканські, португальські та іспано-американські елементи. Іспанський вплив – фанданго, соронго, качуча. Португальський – модінья. Основою для класичних композицій став стиль шоро (походить від інструментального ансамблевого імпровізаційного музикування) [9]. Цей величезний пласт культури поклав у основу своєї творчості композитор, диригент, фольклорист, педагог і музично-громадський діяч Ейтор Вілла-Лобос, який, можна сказати, створив національну бразильську музику [11]. Красу та складність його творів можна побачити на прикладі виконання циклу «Дванадцять етюдів» німецькою гітаристкою-віртуозом Леонорою Спангенбергер [5].

Кубинська музика являє собою унікальне поєднання культур корінних та прийдешніх народів: присутні іспанські, французькі корені та музичні традиції африканських племен. Значний вплив мали також США та Ямайка. Синтез іспанського та африканського фольклору створив унікальну – афро-кубинську музику. Характерні жанри: «contradanza», «habanera», «сон». Пізніше виникають нові фольклорні форми, основна серед яких – румба [14]. Одним з найвидатніших кубинських композиторів для гітари можна назвати Лео Брауера. Він єдиний у своєму роді композитор, який поєднав новітні музичні системи та безліч афрокубинських інтонацій, виробив абсолютно нові принципи музичної мови та засобів музичної виразності [13]. Твір «Характерний танець» [3] прозвучить у виконанні Алека Холкомба, американського класичного гітариста, аранжувальника та педагога.

Мексиканська музика поєднує давнє мистецтво ацтеків, яке базується на безнапівтонових пентатонних звукорядах, та іспанську культуру, що і створило креольську музику (сон, упанго або уастека, харабе, болеро). Основні ознаки – мажорний лад, рухливий, стрімкий темп і енергійний ритм, укладений в пружні рамки змінного метра [16]. Лауриндо Алмейда – бразильський класичний та джазовий гітарист-віртуоз та композитор виконує перекладену ним для гітари «Сюїту Ля Мінор» [4] Мануеля Понсе, одного з провідних мексиканських композиторів, диригента, піаніста і педагога [15].

Музика Парагваю містить фольклор корінного населення – гуарані (одноголосий спів та пентатонові звукоряди), а також створену під впливом Європи своєрідну національну креольську метро-ритміку, мелос та ладо-гармонійний стрій. Найпопулярніші форми: парагвайська полька, голондріана, парагвайська кансьон і гуаранія. Мелодії Гуаранії пишуться в метрах 3/4 і 6/8, в помірному темпі, з характерною ритмічною фігурою інструментального супроводу [17]. У виконанні парагвайської

гітаристки Бerti Рокас звучить «Парагвайський танець» [2], твір геніального композитора для гітари Агустіна Піо Барріоса Мангорі, чий стиль базувався на фольклорних зразках та творах на основі тремоло [6]. Для «Парагвайського танцю» базовим постає ритм галопу.

Список використаних джерел

1. Al Di Meola Live in Sofia «Oblivion» Astor Piazzolla URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8BQWVJXLEig> (дата звернення: 30. 05. 2024)
2. Berta Rojas : Agustin Barrios - Danza Paraguaya. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3CRcSdb6MPs> (дата звернення: 29. 05. 2024)
3. Leo Brouwer - Danza Caracteristica, played by Alec Holcomb. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2jlo4z72UG0> (дата звернення: 29. 05. 2024)
4. Sylvius Leopold Weiss (1686-1750): Suite in A Minor Edited for Guitar by Almeida – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7IKRThc7keE> (дата звернення: 30. 05. 2024)
5. Villa-lobos Heitor. 12 Études for Guitar (Score video). URL: https://www.youtube.com/watch?v=JP8R7JBu_UM (дата звернення 30.05 2024)
6. Агустін Барріос Мангорі/The biography of Agustín Barrios Mangoré – Maestros of the Guitar – URL: <http://www.maestros-of-the-guitar.com/mangore.html> (дата звернення: 29. 05. 2024)
7. Аргентинська музика Music of Argentina – Traditional Argentinian Music, Dance Facts. URL: <http://www.dancefacts.net/tango/argentina-music/>(дата звернення: 29. 05. 2024)
8. Астор П'яцолла/Astor Piazzolla – NPO Klassiek. URL: <https://www.npoklassiek.nl/componisten/fb8528d3-d157-4bb5-b1fd-fb2aa8260b63/astor-piazzolla9>.(дата звернення: 29. 05. 2024)
9. Бразильська музика/The History of Brazilian Music – Gateway To Brazil. URL: <https://gatewayto brazil.com/the-history-of-brazilian-music/> (дата звернення: 29. 05. 2024)
10. Доценко В. Мій Брауер (нотатки виконавця). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. «Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття». ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків: С.А.М., 2011. Вип.31. С. 8–10.
11. Ейтор Віла-Лобос /The Biography of Heitor Villa-Lobos – Maestros of the Guitar. URL: <http://www.maestros-of-the-guitar.com/heitor-villa-lobos.html> (дата звернення: 30. 05. 2024)
12. Жовнір С. С. Творчість латиноамериканських композиторів для гітари: теорія, історія та виконавська практика: дис. доктора філософії: спец 025 - Муз. мистецтво; Прикарпатський національний ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2021. 287 с.
13. Иванников Т. П. Эволюция творчества Лео Брауэра в контексте динамики обновления гитарного искусства ХХ века. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, вип 31. ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2011, ст. 11–26.
14. Кубинська музика. *Cuban Music History – Hosted In Havana*. URL: <https://www.hostedhavana.com/resources/cuban-music-history> (дата звернення: 30. 05. 2024)
15. Мануель Понсе. *The Biography of Manuel Ponce – Maestros of the Guitar*. URL: <http://www.maestros-of-the-guitar.com/ponce1.html> (дата звернення: 29. 05. 2024)
16. Мексиканська музика. *A Comprehensive Guide to Mexican Music Genres: Exploring the Vibrant Sounds of Mexico – Neonmusic*. URL: <https://neonmusic.co.uk/a-comprehensive-guide-to-mexican-music-genres-exploring-the-vibrant-sounds-of-mexico/> (дата звернення: 30. 05. 2024)
17. Парагвайська музика. *La Música En El Paraguay Desde 1524 Hasta 1970 – Historia e Intérprete por Luis Szarán – PortalGuarani*. URL: https://www.portalguarani.com/1080_luis_szaran/9928_historia_de_la_musica_en_el_paragu

КУБІК Ольга
доктор філософії, концертмейстер,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

КАМЕРНЕ АНСАМБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО БАНДУРИСТІВ В УКРАЇНІ ТА ДІАСПОРІ В ПЕРІОД РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Ансамблевий вид виконавства в період сьогодення залишається вагомим формою функціонування бандурного мистецтва в Україні та діаспорі, про що свідчить велика кількість колективів [1, с. 64]. За кількістю виконавців ансамблі бандуристів поділяються на малі (дуети, тріо, квартети і т. д.) та великі (ансамблі, капели, оркестрові групи) колективи тощо. За жанровими різновидами ансамблі бандуристів поділяються на інструментальні та вокально-інструментальні; за інструментарієм – на однорідні та мішані [2, с. 187]. Ансамблеве музикування належить до найскладніших видів виконавського мистецтва, оскільки допомагає засвоїти різноманітні навички виконавської майстерності, поєднує у собі різні форми та види, формує музичний смак, культуру поведінки, розширює музичний світогляд [1, с. 64]. Ансамблеве мистецтво бандуристів розвивалося поетапно перед, під час та після воєнних подій. Кожен із етапів мав свої виклики. Ансамблеве бандурне мистецтво періоду російсько-української війни є одним з найскладніших, але найпродуктивніших серед усіх періодів.

У 1902 році на XII Археологічному з'їзді в Харкові Гнатом Хоткевичем був створений ансамбль бандуристів. Це був перший в історії бандурного музикування дует мішаного типу – лірник Самсон Веселий і бандурист Іван Нетеса. Музиканти виконали твір «Псальма Сковороди». У період *Першої світової війни (1914–1918 рр.)* створюються перші ансамблі та капели. Опісля функціонує кобзарський дует у складі Костя Місевича та Дмитра Гонти (1925 р.) та інші. Перше жіноче тріо (1949 р.) у складі Тамари Поліщук, Ніни Павленко, Валентини Третьякової зародилося вже після *Другої світової війни (1939–1945 рр.)*. Така форма швидко набула популярності, сприяла появі подібних колективів, відбувалися перші звукозаписи. Під час *радянського періоду* ансамблеве мистецтво мало певну цензуру щодо репертуару. В період *Незалежності України (з 1991 року)* посилюється конкурсно-фестивальний рух. Після *Помаранчевої революції (2004–2005 рр.)* у репертуарі колективів появляється чимало творів патріотичного спрямування, видаються нотні збірники, створюються нові гурти, зокрема гурт Хорея Козацька (2005 р.). *Період 2013–2024 рр.* – період російсько-української війни; ансамблі однорідні, мішані, експериментальні; патріотична тематика.

Бандурну нототеку в період російсько-української війни поповнюють твори (аранжування, перекладення, авторські композиції) В. Павліковського, В. Власова, О. Герасименко, Т. Петриненко, С. Овчарової, Ю. Курача, Л. Мандзюк, В. Дутчак, Ю. Радка, І. Мокрогуз [4], В. Ткачук [6], Т. Петрик [5], Л. Марич [3] та ін. Марина Круть в дуєті з Іриною Цибух (Чека) виконали твір на слова Лесі Українки «Без надії сподіваюсь», муз. М. Круть. Дует «Душа двох» (м. Чернігів) у складі Тетяни (бандура) та В'ячеслава (гітара) Петриків представив пісню-присвяту «Мій Герой» (2023 р.), у якій оспівано події повномасштабного вторгнення, відзнято відеокліп (фото 1).

В період війни практично всі концерти є благодійними, велику частину коштів виконавці передають на потреби ЗСУ. Виконують твори переважно патріотичної тематики. До відомих колективів, які активно проявили свою патріотично-громадянську позицію в часі війни належать: Національна капела бандуристів України ім. Г. Майбороди, НАОНІ, «Шпилясті кобзарі», «Хорея Козацька» (музичний супровід до

вистави «Кайдашеве сім'я» в Івано-Франківському драмтеатрі 2024 р.), ансамбль «Чарівниці», квартети – «Львів'янки», «Гердан»; тріо – «Мальви», «Цимбандо», «Зоредана», «Квітана», дуети – «Душа двох», дует V&V Projekt, «Метаморфози», студентські ансамблі, дитячі бандурні колективи та інші.

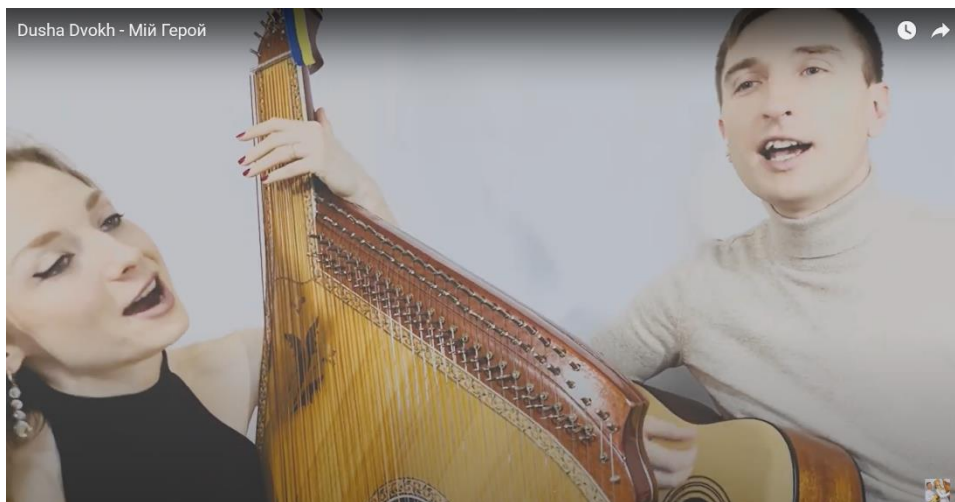


Фото 1

Квартет бандуристок «Гердан» (2010 р.) у складі Н. Вівчарук, Н. Федорняк, В. Дутчак, С. Матіїшин (керівник В. Дутчак) – колектив брав участь у створенні документально-музичного фільму «Україна. Майдан. Перезавантаження» спільно із обласною телерадіокомпанією РАІ (2019 р.) [1, с. 83]. Віолетта Дутчак написала авторський твір «Передчуття» для квартету бандуристів, труби, ударних. Цей твір увійшов до аудіозапису фільму. Колектив бере участь у благодійних проєктах, концертах – «На шапку», «Кришталевий камертон», «Музика з чернечої келії. Стежиною Господньої любові», «Коляда на Майзлях» та ін. Ансамбль гастролює в Україні та закордоном з благодійною метою. Також бере участь у культурних імпрезах – виступ на презентації збірки Я. Ткачівського «Перлини для Музи», виступ на урочистому концерті-присвяті до 80-річчя Степана Пушика «Я для України жив» та ін. Колектив підготував ряд авторських медитативних творів о.Даниїла Сікори ЧСВВ із камерним оркестром «Harmonia mobile» Івано-Франківської обласної філармонії ім. Іри Маланюк (фото 2).



Фото 2

Інструментальне (викладацьке) тріо «Цимбандо» у складі Н. Мельник (бандура), О. Савицької (цимбали), К. Хітушко (кобза-контрабас) м. Харків. Під час війни організують благодійні концерти в харківському метро, Полтаві, Чернівцях, Стрию та ін. Інколи концерти доводиться переносити в зв'язку з підвищеною небезпекою. Назва концертних програм з підтекстом – «А нас б'ють – ми не падаєм», «...нам 100...а мені 35...», «10 місяців потому. Знову разом...», «І ще одна весна», «Харківці, для вас» та інші [1, с. 91].

Тріо бандуристок «Зоредана» (м. Харків) під час війни учасниці організують концерти для воїнів ЗСУ на передовій; створюють кавери на англійські хіти, пишуть авторські твори для тріо бандуристок, знімають відеокліпи, а також беруть участь у різноманітних флешмобах, зокрема, флешмоб «Колядка для нескорених», де виконали щедрівку «Щедрий вечір» (2023 р.). Серед творів, які найчастіше виконує тріо «Зоредана» – «Червона рута», «Я піду в далекі гори», «Земле», «Ой у вишневому саду», «Їхали козаки» та інші.

Дмитро Губ'як (бандурист, науковець) гастролює за межами України (Польща, Франція) разом з дружиною Іриною Губ'як, ансамблем бандуристок та гуртом Brio band. Під час виступу експериментує на першій в світі карбоновій бандурі. До речі, карбонова бандура була представлена ним публіці саме під час російсько-української війни. Серед репертуару – українські народні пісні «Ой єсть в лісі калина», патріотичні «Україна» Т. Петриненка, духовна музика та інші.

Протягом воєнного періоду відбуваються конкурси та фестивалі, деякі у форматі онлайн. Багато конкурсів організовує Національна спілка кобзарів України. У Харкові 2024 р. відбувся XI Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта». До складу журі у категорії «Бандура» увійшли – Д. Губ'як, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, В. Мішалов, С. Овчарова, В. Задорожна. Також ансамблеве мистецтво презентують в інтернеті В. Ткачук (створює ролики про те, що «Бандура – це круто»), А. Войтюк піднімає тему, що «Бандура – це недешево», що «бандуристи – це культурні дипломати», також А. Войтюк зуміла назбирати кошти, щоб придбати інструменти для ансамблю бандуристів.

Під час повномасштабного вторгнення чимало бандуристів виїхало закордон і створили нові колективи (ансамблі бандуристів), зокрема: тріо бандуристок «Гармонія» (Канада) у складі М. Лучки, Н. Романів, О. Петельки (фото 3). Колектив брав участь у благодійному концерті з нагоди 10-ої річниці війни росії проти України, який відбувся у соборі Пресвятої Богородиці в м. Торонто.



Фото 3

Дует бандуристів у складі Г. Матвіїва та М. Смолінської (Канада); експериментальні дуети – І. Лісняк (Естонія), Т. Чернета (США), А. Войтюк (країни Африки) та інші. Також організуються наукові конференції, участь у яких беруть представники діаспори (керівники ансамблів) – В. Мішалов, О. Попович та інші.

Таким чином, ансамблеве бандурне мистецтво періоду 2013–2024 є прогресивним, інноваційним, героїчним. Відбуваються майстер-класи, конкурси, фестивалі, перформанси, створюються нові колективи, оновлюється репертуар, інструментарій і т. д. Організовується багато благодійних концертів, кошти з яких передають для ЗСУ. Ансамблеве мистецтво продовжує функціонувати у незламних містах – Харкові, Чернігові та в тилу – Львові, Тернополі, Івано-Франківську та інших.

Список використаних джерел

1. Кубік О. Є. Ансамблеве мистецтво бандуристів України та діаспори: історія, теорія, виконавська практика: дис...доктора філософії: 17.00.03 Івано-Франківськ, 2024, 317 с.

2. Кубік О. Типологія ансамблів у бандурному мистецтві України та діаспори. *Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика: збірник наукових праць інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [загальна редакція та упорядкування А. Душеного].* Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Баку: Посвіт, 2019. Вип. 5. С. 183–192.

3. Марич Л. Г. Бандурне намисто. Навчальний посібник [Ноти]. Луцьк: ОНМЦК, 2018. 108 с.

4. Мокрогуз І. М. Звучать бандури Буковини. Вип. 1. Вокальні та інструментальні твори для бандури [Ноти]. Чернівці: «Місто», 2013.

5. Петрик Т. В. Все буде Україна. Вип. 2. Збірник популярних пісень для бандури/для студентів середніх та вищих навчальних закладів. Чернівці, ПАТ «Поліграфічно-видавничий комплекс «Десна», 2023. 68 с.

6. Ткачук В. Бандура. Мікс. Сольні та дуетні твори, пісні [Ноти]. Випуск 2. Луцьк, Вежа-Друк, 2024. 73 с.

ГУСАР Дзвіна

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Університет Короля Данила
(Івано-Франківськ, Україна)

ОПАРИК Лариса

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА В. КУФЛЮКА У СВІТЛІ КОНЦЕПЦІЇ ДІЯЛЬНІСНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Спостереження щодо феномену універсалізму, починаючи з кульмінаційного спалаху доби Ренесансу і далі в добу Просвітництва, романтизму та ХХ століття, доводять, що творча натура видатних особистостей спричиняє багатогранну діяльність і, нерідко, в далеких одна від одної культурних практиках.

За концепцією діяльнісного універсалізму творчої особистості, яку розвиває у своїй дисертації О. Коменда, «універсальною творчою особистістю вважається *творча особистість, для якої характерно поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку*

особистості, а також з погляду всього творчого шляху універсальної особистості й визначає її загальний профіль або тип» [1, с. 22]. Комплекс типів універсальної творчої особистості, за О. Комендою, включає шість типів, п'ять з яких – універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог – утворені шляхом домінування однієї провідної діяльності в загальному профілі митця, а класичний універсал – рівновагою всіх видів діяльності [1, с. 13]. Серед визначних музикантів-універсалів авторка наводить багатьох українських діячів музичного мистецтва. Зокрема до типу класичного універсалізму, що продовжує лінію діяльнісного універсалізму особистостей М. Лисенка, С. Людкевича, М. Скорика, віднесено універсальну творчу особистість О. Козаренка.

Вагомим доповненням до славної когорти універсальних українських діячів-музикантів з повним правом може стати постать Василя Олексійовича Куфлюка – видатного педагога-музиканта, автора досконалої методики розвитку абсолютного слуху, творця «Видинівського феномена» – унікальної лабораторії талантів. Цілісне дослідження творчої діяльності В. Куфлюка здійснене в дисертації Д. Гусар [2] крізь призму концепту «genius loci», у світлі якого розкриваються механізми взаємозв'язку і взаємовпливу між певним природним і культурним середовищем та людиною-творцем. На основі структурно-функціональної тріади «локус – геній – особистість» концепту «genius loci» феномен творчості В. Куфлюка постає як культурно-мистецьке явище, позначене різнобічністю впливів на процес свого становлення та багатогранністю проявів на етапі творчої реалізації.

Універсалізм творчої особистості проявляється в постаті В. Куфлюка кількома взаємопов'язаними напрямками діяльності. По-перше, В. Куфлюк – яскравий представник передової гуманістичної педагогіки ХХ століття. Варшавський період творчо-професійного становлення В. Куфлюка під час навчання у Варшавському університеті та консерваторії (вчительський факультет) відзначається плідною працею на посаді вихователя у будинку сиріт, очолюваному педагогом-гуманістом Я. Корчаком, автором особливої системи виховання, заснованої на ідеях нової гуманістичної педагогіки педагогів-реформаторів кінця ХІХ – ХХ ст.

Творча діяльність В. Куфлюка у Видинові стала продовженням європейських (Я. Корчак) та українських (С. Русова, В. Сухомлинський) гуманістичних принципів виховання. Увібравши кращі здобутки європейської освіти, Василь Куфлюк так само, як і Януш Корчак, присвятив себе служінню дітям односельців, генеруючи в них віру в себе, прагнення до успіху, виховуючи їх у навчанні, праці та творчості. Діяльнісний універсалізм творчої особистості Куфлюка-педагога виявив себе у безпрецедентній організації активної позашкільної роботи, створенні дитячих хорів, музично-драматичного і танцювального гуртків, ансамблю трієстих музик, квартету мандоліністів під своїм керівництвом. Колективи успішно виступали у навколишніх селах, ставили музичні п'єси, танцювали та співали у супроводі інструментальних ансамблів. Упродовж багатьох років В. Куфлюк працював з різними народними вокальними колективами, організовував ансамблі, оркестри, створював для них численні аранжування творів народної і класичної музики, керував у сільському клубі молодіжним ансамблем, навчаючи дітей гри на різних інструментах. Часто на скрипці грав сам Василь Олексійович, його чудова гра чарувала і учнів на уроках, і слухачів у концертних виступах [2, с. 176–177].

Відтак багатогранний індивідуальний стиль педагогічної творчості В. Куфлюка став джерелом творення свого роду Видинівського феномена. Молоде покоління Видинова дало «вибух» талантів, які яскраво проявили себе на ниві українського мистецтва (Г. Гаврилець, Б. Фроляк та інші). Як людина-творець, що зберігає, перетворює, розвиває оточуюче середовище, Василь Олексійович Куфлюк – музичний genius loci Покуття.

По-друге, В. Куфлюк – творець унікальної методики розвитку абсолютного музичного слуху. Творчо-пошуковий характер музично-теоретичного мислення Куфлюка виявив себе ще на початку його педагогічної діяльності. Про це, зокрема, свідчить співпраця молодого педагога з органом секції вчителів музики та співу Союзу вчителів Польщі (Związku Nauczycielstwa Polskiego) журналом «Śpiew w Szkole», який висвітлював на своїх сторінках прогресивні ідеї в галузі музичної освіти, а також події музичного життя Польщі. У №3 та № 4–5 журналу за 1938/1939 рік В. Куфлюк друкував свою статтю «Ani od C-dur, ani od G-dur», присвячену проблемам засвоєння музичної грамоти [2, с. 165].

Прагнучи дати учням вагомий інструмент для реалізації творчих талантів, В. Куфлюк у процесі музично-педагогічної діяльності створив і перевіряв на практиці власну методику розвитку абсолютного слуху. Ефективність методики В. Куфлюка забезпечують, по-перше, моноладотональний принцип формування ладового відчуття і ладових музично-слухових уявлень у ранньому дитячому віці, що сприяє закріпленню індивідуальних ладових якостей кожного ступеня за звуком конкретної висоти, і, по-друге, використання пісень-підказок, що задіють мнемонічні прийоми у форматах якоріння, синестезії та гештальту, які забезпечують формування спочатку сукцесивних, а далі – симультанних механізмів упізнавання (пасивний абсолютний слух) та відтворення (активний абсолютного слуху) абсолютної висоти звуків. Пісенний матеріал для занять був підібраний В. Куфлюком частково з фольклорних джерел, а частково написаний ним самим із використанням можливостей словесного тексту для створення додаткових упізнавальних ознак ступенів ладу. За більше ніж сорок років десятки й десятки учнів під керівництвом В. Куфлюка здобули абсолютний слух і на його основі ґрунтовну музично-слухову базу для подальшої професійної музичної освіти.

По-третє, В. Куфлюк – талановитий вчитель математики. Для уроків математики Василь Олексійович сам придумував цікаві задачі, майстрував наочні прилади, умів просто (за висловом колишнього учня, «на сірниках») розкрити суть абстрактних понять з алгебри та геометрії, ясно і зрозуміло викласти логіку предмета. Біля трьох десятків випускників маленької семирічної школи тих років здобули вищу технічну (переважно фізико-математичну) освіту і стали інженерами, конструкторами, спеціалістами з обчислювальної техніки.

Таким чином, багатогранна творча діяльність Василя Олексійовича Куфлюка є яскравим зразком діяльнісного універсалізму творчої особистості музиканта-професіонала, грані таланту котрої виявили знакові риси класичного педагога-гуманіста, визначного методиста-новатора, винахідливого автора дитячих пісень, яскравого виконавця-мультиінструменталіста та аранжувальника, здібного літератора – автора збірки поетичних творів та ілюстратора власних поезій, математика, авторитетного громадського діяча та невтомного організатора культурно-мистецького життя своєї малої Батьківщини.

Список використаних джерел та літератури

1. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : автореф. дис.... доктора мистецтвознавства 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2020. 35 с.
2. Гусар Д. О. Феномен творчості Василя Куфлюка у контексті інноваційних методів формування абсолютного слуху музиканта-професіонала : дис. ... кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 234 с.

КОЖУШОК Ольга
аспірантка,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

**ІВАНО-ФРАНКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА: ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРНИХ НАПРЯМІВ
В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

Івано-Франківський театр займає помітну сторінку в історії культури регіону. Упродовж різних етапів своєї історії його режисери, автори-драматурги, композитори, акторський склад визначали особливий характер творчості колективу, навіть у складні часи радянського періоду, «застою», «перебудови». Він завжди був патріотичним за змістом своїх вистав, а також зорієнтованим на відображення регіональних традицій історії та культури. А особливий злет театру припадає на період відновлення незалежності України, отримання статусу академічного (2008 р.), національного (2019 р.). У цей час здійснені резонансні постановки, активізуються зарубіжні гастролі, було зніційовано численні фестивалі і перформанси в місті та області. Важливий період діяльності театру розпочався із приходом на посаду головного режисера і художнього керівника, сьогодні нар. арт. України, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка Ростислава Держипільського. Навіть період пандемії (2022–2021), в умовах вимушеного обмеження комунікації з глядачем, не припинив активну творчість театру, яка реалізувалася у постновках open air, розширенню спілкування через соціальні мережі та онлайнтрансляцій.

Період повномасштабного вторгнення як активної фази російсько-української війни зумовив не лише розширення діяльності театру, зокрема не лише творчої, але громадської, а також переосмислення підходів у виборі репертуару [1; 2].

Найперше, театр активізує **патріотично-філософський вектор** репертуару. Так, постає спільний проєкт театру і Національного президентського оркестру (худ. керівник нар. арт. України А. Молотай, диригент М. Гусак) – постановка *«Бій за Україну»*. Режисерський задум нар. арт. України Р. Держипільського був спрямований на морально-психологічну підтримку населення України та ЗСУ. У ньому синтезували свою творчість солісти В. Осадчук, С. Гурець, актори, серед яких засл. арт. України І. Вітовська, переможець телевізійного співочого талант-шоу «Голос країни» С. Лазановський, мішаний хор «Felicio», вокальний дует нар. арт. України сестер Тельнюк. Проєкт був реалізований упродовж 2022–2023 рр. у кількох містах України: окрім Івано-Франківська, це – Хмельницький, Чернівці, Кам'янець-Подільський, Львів, Вінниця, Рівне. Також до Дня незалежності України (24 серпня 2023 року) його було представлено на вершині гори Піп Іван.

Новим актуальним змістом наповнилися авторські проєкти акторів театру: вистава на камерній сцені *«На Західному фронті без перемін»* за Е. М. Ремарком (режисер засл. арт. України О. Гнатковський), а також концертний проєкт засл. арт. України Г. Баранкевич – *«Вигнані з раю»* (про лемків-переселенців).

Отримали свою особливу знаковість тематичні сюжети, що апелюють до історичних сторінок української культури – постановки *«Енеїда»* (за І. Котляревським), *«Нація»*, *«Солодка Даруся»* (за М. Матіос), *«Вона – Земля»* (за В. Стефаником), *«Фелікс-Австрія»* (за С. Андрухович) та ін.

Серед прем'єр цього напрямку – вистава *«Інтерв'ю з Богом»* (режисер Р. Держипільський) – розмова без антракту, актуальна до теми війни і поствоєнного життя, а також місця і ролі Бога у часи безнадії.

Окрім того, пріоритетним стає **національно-ідентифікаційний вектор**, втілений у історичній, етнографічній, фольклорній тематиці. Вже на початку 2022 р. в

театрі було представлено проєкт «Вкрадені пісні», до якого долучилися композитори, лауреати Національної премії України імені Т. Шевченка І. Разумейко та Р. Григорів, письменник Ю. Андрухович, професійні хорові колективи Івано-Франківська та хористи театру. Його метою постало відтворення правдивої пісенної історії української музики, зокрема несправедливо вкрадених росією українських стрілецьких і повстанських пісень, які були адаптовані в радянський час із новими текстами.

Прем'єра «Лісова пісня на полі крові» за творами Лесі Українки (режисер Р. Держипільський) – п'єса метаморфоз душі – знаково відбувалася у підвалі театального приміщення (як нагадування про бомбосховища-укриття), і стала своєрідним сценічним майданчиком «сцена-межа», де актори та глядачі перебувають на межі між сценічним та реальним світами, і символічно об'єднані за одним столом. Класичний текст Лесі Українки набув нового значення як відображення боротьби не лише світів – вигаданого й реального, але й культур – елітарної та примітивної, і як проєкції української і російської.

Потужним емоційним зарядом наповнені вистави «*Гуцульський плес*» і «*Гуцульське весілля*», що ґрунтуються на фольклорно-етнографічному матеріалі відтворення автентичних традицій краю. Музичний зміст заснований на польових записах В. Шухевича, І. Франка, Г. Хоткевича. Вистави синтезують не лише музично-фольклорну складову, втілену в сольному й хоровому співі, традиційній грі троїстої музики, але й відтворення послідовності перебігу різдвяного й весільного обрядів, представлення традиційних костюмів, гуцульської говірки.

Також, з метою зняття емоційної напруги, зумовленою війною, театр зосереджується на оригінальних постановках **розважально-видовищного вектору** тематики. З великим успіхом йдуть музичні вистави «*Гуцулка Ксеня*» і «*Шаріка*» Я. Барнича, «*Гоголь-Кабаре*» (за творами М. Гоголя), мюзикл-драма «*Ніч на полонині*» (за п'єсою О. Олеся), комедія «*Занадто одружений таксист*» (за за Реєм Куні). Яскрава прем'єра музичної комедії «*У джазі тільки дівчата*» (режисер Н. Панів) – за мотивами однойменного фільму, дія якого відбувається у США, об'єднала глядачів різних вікових категорій, сприяла арттерапевтичній дії заміщення.

Стосовно класично-академічного репертуару, то важливими актуальними акцентами наповнюються тексти вистав «*Гамлет*» (за В. Шекспіром), «*Підступність і кохання*» (за Ф. Шиллером), «*Дон Кіхот*» (за М. Сервантесом). Особливого знакового сенсу набула прем'єра драми «*Дзяди*» за однойменною поемою Адама Міцкевича, що стала не лише першим перекладом українською, але й першим її сценічно-театральним втіленням. Режисура вистави, що побудована за формою «сцена на сцені», від польської режисерки Майї Клечевської наповнена антиросійським змістом та постановкою вічного питання вибору, особливо в часі війни.

Також важливого характеру набув текст повісті І. Нечуя-Левицького, що отримав втілення в утопічну «кумедію» «*Кайдашеве сім'я*», наповнену образами духовності, потреби сімейного й родинного об'єднання.

Таким чином, Івано-Франківський національний драматичний театр імені Івана Франка не лише продовжує активну працю в часі російсько-української війни, але й наповнює новими смисловим змістом жанрово-тематичну палітру своєї творчості.

Список використаних джерел

1. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. Офіційний веб-сайт. URL: <http://www.dramteatr.if.ua/>
2. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/dramteatr.if>

**РИСИ ВОКАЛЬНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ
В ТВОРЧОСТІ ПРОВІДНИХ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ**

Наприкінці ХХ – першої чверті ХХІ століття під впливом політичних, економічних, соціальних трансформацій відбулись значні зміни у напрямку музичного мистецтва, в тому числі й вокально-естрадного виконавства, яке стало феноменом масової культури й надалі продовжує стрімко розвиватись. Сучасне естрадно-вокальне мистецтво є явищем синтетичним, воно охоплює різноманітні жанри, стилі, напрямки та поєднує в собі багатогранність універсальних вокально-технічних прийомів, тому є актуальним і викликає значний інтерес у багатьох науковців та дослідників для подальшого вивчення й аналізу в контексті еволюції української естрадної пісні. Так, в Україні різноманітні аспекти музичного та вокального універсалізму частково досліджували науковці і педагоги Н. Дрожжина, О. Коменда, А. Кулієва, С. Муравіцька, А. Попова, З. Рось, А. Феденко, Н. Шевченко та ін., котрі зробили значний внесок у його розвиток та популяризацію. Проте, у зв'язку із постійним прогресом в галузі естрадного-вокального виконавства багато питань залишаються актуальними й потребують подальших досліджень для уточнення, узагальнення, адаптації новітніх підходів і методів, які сприятимуть найбільш ефективному формуванню співацького універсалізму.

Так, стрімко зростаюча вокально-технічна та виконавська майстерність естрадних співаків підняла українське естрадне мистецтво на новий рівень, і це посприяло його влиттю у зарубіжний музичний простір. Багато яскравих постатей української вокальної естради, таких як Джамала, Злата Огневич, Jerry Neil та Alyona Alyona засяяли на міжнародній сцені пісенного конкурсу «Євробачення», продемонструвавши риси вокального універсалізму, що виявляє здатність виконувати пісенні твори різних жанрів і стилів та застосовувати відповідні вокально-технічні прийоми й елементи на професійному рівні.

Так, Джамала (Сусана Джамаладінова) є однією серед найвідоміших українських вокалісток, котра у 2016-му році стала переможницею конкурсу «Євробачення» із піснею «1944» та вразила глядачів чуттєвістю, широким співацьким діапазоном, потужним голосом, емоційною виразністю й експресією, за допомогою якої змогла передати всю біль, страждання, повеніряння, силу духу і незламність кримськотатарського народу [4]. Для передачі легкості і контрасту у пісні Джамала застосовує фальцет (falsetto – звук, що формується у головному регістрі, характеризується високим діапазоном) і субтон (murmured voice – придыхальний голос, під час якого використовується змішане звукотворення із збільшеним додаванням повітряного потоку). Для передачі драматизму і відтворення потужного звучання Джамала використовує техніку бельтинг (belt «крик» – гучний спів, що створюється завдяки щільному змиканню голосових зв'язок та сильному потоку повітря) та академічний звук (характеризується як «спів на опорі» у високій співацькій позиції). Емоційну виразність і мелодійність вона передає за допомогою вібрато (vibrato – періодичне змінювання частоти і спектра звуку голосу), легато (legato – зв'язне виконання співацьких звуків), глісандо (glissando – ковзний перехід від одного звуку до іншого по черзі через всі можливі звуки), етнічних елементів (кримськотатарських мотивів), мелізматики та орнаментики (ornamentation – невеликі мелодичні прикраси).

Здобувши фахову освіту за спеціальностями «академічний вокал» та «естрадно-джазовий вокал», Джамала змогла поєднати широкий спектр стильових напрямків та спів у різних манерах (академічна, джазова, естрадна, народна). Тож, завдяки

застосуванню різноманітних музичних стилів, культурних контекстів і технічних елементів вона віднайшла індивідуальний стиль виконання, проявила власну унікальність, неординарність та універсальність у музичному просторі.

Ще однією яскравою представницею українського естрадно-пісенного виконавства стала популярна співачка Злата Огневич (Інна Бордюг), вокальна майстерність та сценічні якості якої захоплюють публіку душевністю, витонченістю, глибиною виконання і потужною енергетикою. Пісня «One Day», яку Злата виконала на концерті «VIVA! Найкрасивіші 2018», свідчить про високий професіоналізм і значний сценічний досвід співачки [1]. Її надзвичайний тембр дивовижно видозмінюється із застосуванням розмаїття вокальних прийомів і технік. Прийоми тванг (twang «вокальний ніс» – відчуття близькості носового звуку), фрай (vocal fry – легкий хрип) та розщеплення (звук, до якого примішується частково інший не музичний звук, інколи шумовий) вокалістка застосовує для створення унікального саунду в пісні. Вокальні техніки белт, мікст (mixed – одночасне змішування «грудного» і «головного» регістрів) і ретл (rattle – гарчання) дають змогу передати емоційну напругу та кульмінаційні моменти в пісні. Застосувавши прийоми мелізматики, вібрато, імпровізації, Злата досягає яскравого забарвлення, шарму і глибини звучання. Співаючи у естрадній манері (мовна позиція), співачка у неочікуваний момент вражає глядачів застосуванням професійного академічного вокалу (висока співацька позиція), завдяки чому проявляє надзвичайно широкий голосовий діапазон та силу звуку. Бек-вокалісти гармонічно доповнюють виконання твору, і це сприяє більш емоційному та звуковому підсиленню вокального номеру.

Тож універсалізм творчості Злати Огневич полягає у здатності адаптувати свій голос до різних музичних стилів (естрадний, академічний, джаз, соул, етно-поп та ін.), зберігаючи при цьому високий рівень виконання. Вона настільки професійно керує власним голосовим апаратом, що якісно й філігранно володіє різноманітними співацькими техніками і втілює яскраві, багатогранні образи у вокальних творах.

Ще одними цікавими представницями пісенного конкурсу «Євробачення-2024» стали Jerry Neil (Яна Шемаєва) та Alyona Alyona (Альона Савраненко). Їхня авторська пісня під назвою «Тереза&Марія» викликала значний резонанс у суспільстві щодо творчості виконавиць [3]. Застосовуючи м'яку атаку звуку, фальцет, вібрато, мелізми, Яна таким чином виражає у пісні щирість, ніжність, чуттєвість, емоційне переживання. Спів у народній манері («білий голос» – низька гортань, тверда атака) представляє українську автентичну культуру на міжнародній арені. Також завдяки використанню вокальних технік і прийомів, таких як белт, край (vocal cry – вокальний плач), глісандо, академічний звук, співачка висвітлює всю силу, біль, тривогу та єдність українського народу, котрий переживає складні часи і великі втрати. У другій частині пісні Альона у надзвичайно швидкому темпі акцентовано читає реп (гар – ритмічний речитатив) та збільшує силу звуку, наближаючись до кульмінації. Спів бек-вокалістів яскраво і гармонійно доповнює вокальний твір, даючи можливість солісткам перепочити між фразами. Голоси виконавиць звучать технічно відпрацьовано, емоційно, впевнено та сильно. Наприкінці пісні Яна переходить знову на академічний вокал (висока співацька позиція), виконує імпровізацію та закінчує спів м'якою кантиленою і філіруванням звуку. Увесь номер наповнений символізмом та завершується картиною, де Яна і Альона розташовуються на сцені серед багатьох жінок, в чому вбачається взаємопідтримка та єдність жіночої половини людства. Проте, основний меседж вокального номеру – нагадування світу про війну в Україні, сміливість та єдність українського народу, котрий, не зважаючи ні на що, береже духовні цінності, традиції, виборює власну свободу та суверенітет, тож буде боротися за найсвятіше до кінця, бо з нами наші предки, святі, Діва Марія та сам Господь!

Так, змішуючи різні музичні стилі (поп, реп, електроніку, фолк, інді-звучання та ін.), виконавиці представили напрямок вокального універсалізму та високий рівень

виконавської майстерності на європейській сцені. І це слугує доказом, що для універсальних співаків важливо володіти «усіма прийомами класичної та сучасної вокальної техніки для відтворення складних і багатогранних музичних образів» [2, с. 3].

Відтак, публікація, присвячена питанню універсалізму вокального виконавства, дала змогу дослідити та проаналізувати співацькі особливості провідних представниць естрадно-вокального мистецтва Джамали, Злати Огнєвіч, Jerry Heil та Alyona Alyona, виявити у їхній творчості різноманіття й багату палітру співацьких технічних прийомів й елементів, які вказують на універсальність та індивідуальний підхід співачок до інтерпретаційного рішення творів. Їхні успіхи в Україні та за її межами стали свідченням того, що універсалізм у естрадно-вокальному виконавстві є вагомим компонентом для досягнення міжнародного визнання і популярності. І це слугує прикладом для молодого покоління естрадних вокалістів, котрі, надихаючись творчістю популярних виконавців, застосовуватимуть власні вокальні вміння і навички для досягнення яскравого індивідуального звучання, експериментуючи із традиційними та новітніми співацькими техніками, різноманітними стилями і жанрами. Тож, таке поєднання сприятиме розвитку універсальних та більш гнучких співаків, котрі зможуть успішно проявити виконавські можливості у різних музичних жанрах і стилях.

Список джерел і літератури

1. Злата Огнєвіч «One day». Концерт «VIVA! Найкрасивіші 2018». URL: https://youtu.be/i7PcfMHCACA?si=qo7_7A1ibdwZuRmN
2. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традиції у жанрі класичного кросовера: дис. ... д-ра філософії: 025 / НАКККіМ. Київ. 2023. 193 с.
3. Alyona Alyona & Jerry Heil «Teresa & Maria» (live). Ukraine. Grand Final Eurovision 2024. URL: <https://youtu.be/d4N82wPpdg8?si=B0jMiqg38ts9IT9C>
4. Jamala «1944». Ukraine. Grand Final - Eurovision 2016. URL: <https://youtu.be/B-rnM-MwRHY?si=AdA00CNVIVxIF-zY>

ПІРУС Владислав

провідний концертмейстер, заслужений діяч мистецтв України,
аспірант,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ІДЕНТИФІКАЦІЙНИЙ ВИМІР КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ ОЛЬГИ ПАВЛЮК-ЦИМБРИКЕВИЧ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ

Концертмейстерська діяльність є одним із ключових аспектів музичного виконавства, що вимагає не лише високого рівня технічної підготовки, але й глибокого розуміння художнього змісту творів, емоційної взаємодії з солістами та здатності до імпровізації. У цьому контексті концертмейстерська практика Ольги Павлюк-Цимбрикевич виступає яскравим прикладом багатогранності та професіоналізму, що дозволяє їй залишатися впливовою фігурою у фортепіанному мистецтві як України, так і зарубіжжя. Її професійний шлях, зумовлений глибокими знаннями, багатим досвідом і пристрасстю до музики, дозволяє зробити вагомий внесок у розвиток концертмейстерської практики. В основі цієї діяльності лежить унікальний синтез традицій української музичної освіти та методів, характерних для європейської виконавської школи.

Ольга Павлюк-Цимбрикевич розпочала свій музичний шлях ще в дитинстві, коли самостійно обрала фортепіано як свій інструмент. Цей вибір був зумовлений не тільки особистою цікавістю, а й впливом оточення, зокрема сусідки, яка навчала її першим мелодіям. Саме раннє знайомство з музикою заклало основи майбутньої кар'єри піаністки, в якій важливу роль відіграли видатні педагоги - доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Ірина Георгіївна Пижик, викладач циклової комісії концертмейстерського класу та ансамблів Івано-Франківського фахового музичного коледж імені Дениса Січинського Ольга Мусіївна Банашек та професорка кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка Тетяна Олегівна Молчанова навчали її не лише техніки гри на піаніно, а й глибокого розуміння музичних творів, їхнього художнього змісту та зв'язку з історичним і мистецьким контекстом.

Заняття з фаху у Ірини Георгіївни Пижик стали важливим етапом у формуванні Ольги Павлюк як музиканта. І. Пижик навчала пов'язувати музику з історичними та мистецькими контекстами, що дозволяло Ользі глибше проникати у суть музичних творів. Вплив таких педагогів, як Ольга Мусіївна Банашек та Тетяна Олегівна Молчанова сприяв формуванню у піаністки навиків ансамблевого музикування та вміння слухати і розуміти соліста, що заклало фундамент для її подальшого професійного розвитку і стало визначальним у її кар'єрі.

Професійна діяльність піаніста-концертмейстера Ольги Павлюк-Цимбрикевич охоплює значний спектр виконавських практик (роботу в Івано-Франківській обласній філармонії та консерваторії в місті Дуе́, Франція (Conservatoire à rayonnement régional de Douai). В Україні її концертмейстерська діяльність характеризується значною увагою до деталей, індивідуальною роботою з солістами та глибоким аналізом музичних творів. Зі слів Ольги Павлюк-Цимбрикевич дізнаємося, що французька система співпраці концертмейстера із виконавцями навпаки менше акцентує на деталях і більше орієнтована на загальне перегравання твору з солістом. Ці відмінності у підходах до концертмейстерської практики підкреслюють багатогранність музичної культури обох країн.

Українська концертмейстерська школа вирізняється ретельною увагою до деталей, що проявляється у всебічному підході до кожного музичного твору. Така методика включає глибокий аналіз структури композиції, ретельне опрацювання кожної фрази, а також відпрацювання всіх нюансів динаміки та артикуляції. Цей детальний підхід дозволяє концертмейстерам досягати високого рівня виконавської майстерності, що сприяє глибшому розумінню музичного матеріалу. Індивідуальна робота з солістами є невід'ємною складовою української концертмейстерської школи. Концертмейстери не лише допомагають солістам у технічному аспекті виконання, але й спільно працюють над інтерпретацією твору, враховуючи емоційні та художні аспекти. Це включає детальну роботу над фразуванням, темпом, агогікою та іншими виразними засобами, що допомагають розкрити музичний образ. Така тісна співпраця дозволяє створювати гармонійне і збалансоване виконання, де кожен елемент композиції знаходить своє місце і функцію. Важливим аспектом української школи концертмейстерства є також педагогічна спадковість та передача знань від покоління до покоління. Видатні педагоги, які наголошують на важливості детального знання партії соліста та розуміння музичної лінії, сприяють формуванню високих стандартів виконавської майстерності. Вони підкреслюють необхідність не лише технічної підготовки, але й художнього осмислення твору, що дозволяє досягти глибокого емоційного впливу на слухача. Таким чином, українська концертмейстерська школа створює умови для всебічного розвитку музиканта, поєднуючи технічну досконалість із глибоким художнім підходом. Це сприяє не лише високій якості виконання, але й збагаченню музичної культури в цілому, що робить українську школу впливовою на міжнародному рівні.

Французька концертмейстерська школа характеризується меншою увагою до дрібних деталей, зосереджуючи свою увагу на створенні цілісного образу музичного матеріалу. Основний акцент робиться на загальному виконанні твору з солістом, що передбачає більш цілісний підхід до репетиційного процесу. Така методика передбачає меншу деталізацію кожного окремого елемента композиції та більшу орієнтацію на загальне звучання та інтерпретацію твору в цілому. Цей підхід має свої переваги, зокрема швидкість підготовки нового репертуару. Оскільки репетиції зосереджені на цілісному виконанні, концертмейстери та солісти можуть швидше адаптуватися до нових музичних творів, що є важливим у сучасному динамічному концертному житті. Репетиційний процес у Франції, як правило, проходить більш формально, без глибокого розбору кожного елемента твору. Це дозволяє зосередитися на основних музичних ідеях та загальному емоційному посиленні композиції. Така методика також сприяє розвитку музичної інтуїції виконавців. Під час репетицій концертмейстери та солісти змушені швидко приймати музичні рішення, що розвиває їхню здатність до імпровізації та адаптації до різних музичних ситуацій. Водночас, цей підхід може мати певні обмеження, зокрема в контексті детальної інтерпретації та розуміння глибоких художніх задумів композиторів. Незважаючи на це, французька школа концертмейстерів пропонує своїм учням багатий досвід роботи з різними музичними стилями та жанрами. Її представники отримують навички швидкої адаптації та вміння створювати яскраві, емоційно насичені виконання, що залишають глибокий слід у слухачах. Такий підхід сприяє розвитку універсальних музичних здібностей, що є важливим у сучасному мультикультурному музичному середовищі. Отже, французька концертмейстерська школа, з її орієнтацією на загальне виконання та створення цілісного музичного образу, відіграє важливу роль у формуванні сучасних музичних виконавців. Вона надає музикантам можливість розвивати свої інтуїтивні здібності та швидко адаптуватися до нових репертуарних завдань, що є ключовим у контексті сучасного концертного життя.

Співпраця протягом років з різними виконавцями є важливим аспектом концертмейстерської практики Ольги Павлюк-Цимбрикевич. Робота з вокалістами вимагала від неї глибокого розуміння емоційного світу героїв через поетичне слово та натуру соліста. Водночас співпраця з інструменталістами включала підтримку соліста-інструменталіста на кульмінаційних та логічних моментах музичного твору. В обох випадках важливим було знання партії соліста та створення гармонійного і збалансованого звучання ансамблю.

Зазначимо, що інноваційні підходи у концертмейстерській практиці Ольги Павлюк-Цимбрикевич включають використання мультимедіа під час виконання музичних творів для утримання уваги аудиторії та конкретизації програмних задумів автора. Безперечно, такий підхід особливо важливий для дитячої аудиторії, оскільки допомагає зосередити їхню увагу на виконанні. Впровадження мультимедійних елементів у концерти дозволяє робити їх більш захоплюючими та доступними для широкого кола слухачів.

Виконавська діяльність Ольги Павлюк-Цимбрикевич характеризується високим рівнем професійної підготовки та глибоким знанням музичних творів. Вона володіє здатністю слухати і розуміти соліста, створювати гармонійне і збалансоване звучання ансамблю. Її робота з різними виконавцями, включаючи вокалістів та інструменталістів, відзначається глибоким розумінням емоційного світу героїв та підтримкою в ансамблевому музикуванні солістів в кульмінаційних моментах музичного твору.

Професійна впевненість та самоконтроль на сцені є ще одним важливим аспектом виконавської практики Ольги Павлюк-Цимбрикевич. Високий рівень підготовки та глибоке знання музичних творів забезпечують їй впевненість у своїх фахових здібностях. Самокритичність до себе та прагнення до досконалості у фортепіанній грі сприяють постійному самовдосконаленню та успішним виступам піаністки.

Підсумовуючи, слід наголосити, що концертмейстерська практика Ольги Павлюк-

Цимбрикевич є важливим ідентифікаційним виміром у фортепіанному мистецтві України та зарубіжжя. Її професійний шлях, величезний та неоціненний внесок її викладачів, співпраця з різними виконавцями та інноваційні підходи до роботи відображають багатство і різноманітність концертмейстерської виконавської практики, яка сприяє розвитку музичної культури як в Україні, так і за її межами. Ця діяльність підкреслює важливість детального аналізу музичних творів, індивідуальної роботи з солістами та впровадження інноваційних методів у концертні виступи. На сьогодні концертмейстерська практика Ольги Павлюк-Цимбрикевич є яскравим прикладом професіоналізму, творчості та відданості своїй справі.

Список використаних джерел

1. Пірус В. Матеріали інтерв'ю із піаністкою-концертмейстером Ольгою Василівною Павлюк-Цимбрикевич. Особистий архів автора. Дата проведення інтерв'ю: 01.03.2024 року.

СТРИЖИБОРОДА Петро

аспірант,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна)

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОСТІ ШТЕПАНА РАКА (ЧЕХІЯ): КОМПОЗИТОР, ВИКОНАВЕЦЬ-ГІТАРИСТ, ПЕДАГОГ

Загалом, універсалізм – відоме поняття ще з давніх часів. Як зазначає, Віолетта Дутчак, для музичного фаху він передбачає синтезування декількох напрямів діяльності, серед яких пріоритетними «є композиторський – створення авторських композицій, обробок, аранжувань для власного використання та для учнів чи послідовників, і виконавський – сольний як інструменталіста чи вокаліста, учасника колективу – ансамблю, оркестру, хору, диригента колективу, а також звукозаписну діяльність – або ж суміщення окремих чи всіх перелічених видів» [1]. Також паралельно до вищезгаданих можуть бути складовими творчості «такі напрями як конструкторський (виготовлення та ремонт інструментарію); педагогічний та методичний (навчання та формування методик гри); науково-дослідницький та публіцистичний (видання наукових статей, монографій та пресових публікацій); адміністративно-організаційний (керівництво навчальними інституціями, осередками, управління колективами, виданнями); менеджерсько-організаційний (підготовка концертної, звукозаписної, видавничих, наукових та фестивальних заходів) та ін.» [1].

Творчий універсалізм або універсалізм творчої особистості передбачають не лише синтезування видів, синергію напрямів діяльності, а беззаперечність вагомості тих здобутків, що визнаються суспільством, здійснюють вплив у своїй галузі знань, зумовлюють нові тенденції. «Проблематика дослідження теорії й практики творчого універсалізму лежить на перетині психології, філософії, соціології, культурології, а також теорії та історії мистецтва, науки, технологій. Творчий універсалізм часто ототожнюють з масштабністю діяльності особистості «ренесансного типу» [1].

Для вивчення творчої особистості слід застосовувати комплексно-системний підхід відповідно до аспектів соціального походження і вроджених здібностей (талентів); історичних і часових етапів життєтворчості; освітнього і виховного рівнів (у т. ч. самоосвіти, комунікації у професійному середовищі); внутрішні мотивації до дії та зовнішні (соціокультурні, політично-ідеологічні, естетичні) фактори впливу. Не менш важливими постають сфери буття (самореалізації) творчої особистості – мистецтво,

наука, освіта, релігія, політика, технології тощо.

«Формування засад творчої діяльності (згідно багатофакторної моделі творчості Г. Ю. Айзенка) зумовлюється також на рівні впливу когнітивних чинників (інтелектуальні здібності, теоретичні знання, практичні вміння, особливі таланти); чинників оточення (сімейні, освітні, політико-релігійні, культурні, соціально-економічні впливи); особистісних чинників (внутрішня мотивація, впевненість і воля, нонконформізм і креативність)», – зауважує В. Дутчак [1].

Доктор мистецтвознавства Ольга Коменда визначає діяльнісний універсалізм (на основі теорії особистості О. Леонтьєва, використаної в різних галузях гуманітарного знання), через деталізовану методика пізнання творчої особистості. Серед чинників такого пізнання: аспекти мотиваційно-діяльнісної сфери універсальної творчої особистості в історично-процесуальній протяжності, дослідження ієрархії мотивів і видів діяльності (провідні, допоміжні, смислотворчі, операціональні і т. д.), системних зв'язків між ними на основі тематики творчості, аксіологічних та стильових показників, їхньої загальної конфігурації, врахування рубіжних, кризових моментів творчого розвитку [3, с. 77–81]. О. Коменда також пропонує таку диференціацію діяльності музикантів-універсалів: *універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог* (як видова провідна діяльність в структурі універсальної творчої особистості), *шостий – класичний універсал* [3, с. 382–385].

Розглядаючи творчу постать Ш. Рака – видатного гітариста – композитора, виконавця, педагога, громадського діяча як універсала, спостерігаємо спільні тематичні лінії в композиторській та виконавській творчості, пізнавально-філософські підходи у музичній інтерпретації, спільний культурно-ціннісний та виховний потенціал його виконавської та педагогічної творчості [2].

Його сучасники відзначали специфіку синтезу композиторських засобів і віртуозно-інтерпретаційного виконавства, що зближує творчість Ш. Рака з видатними попередниками XIX і XX ст. – Нікколо Паганіні, Агустіна Барріоса [4]. І хоча багато інтерпретаторів вважає, що композиції Ш. Рака досить складні для виконання, проте зацікавленість до його прийомів гри та розширення можливостей гітари постійно зростає. Це засвідчують численні концертні тури і майстер-класи митця. Особливе звучання гітари в руках Штапана Рака створює ілюзію ансамблю кількох інструментів, що забезпечується не лише його володінням інструментом, але й глибокими знаннями методики гри.

Важливим проявом універсалізму творчості митця є його зацікавлення до міжвидових форм репрезентації гітари. Його довголітній друг і сценічний партнер, актор Альфред Стрейчек зауважує про унікальний талант Штепана Рак як імпровізатора, як митця з яскравою образною уявою: «Музика Штепана завжди унікальна, чутлива і сугестивна. Це також стосується його власної авторської інтерпретації. Штепан Рак візуально на сцені сам перетворюється в музику. Співпраця з ним надихає і є неповторною. Особлива увага повинна бути приділена його здатності до імпровізації. Я не знаю іншого музиканта, який може так чутливо продовжити слово і створити музикою те, що вже не може виразити слово. Деякі його імпровізації – це монументальні і композиційно досконалі музичні твори, які виходять із його миттєвої творчої інтенції, і які часто вже невідтворювані, навіть ним самим. Я кажу – на жаль. Я часто на сцені поруч із ним стаю свідком цих «музичних див. Це спостерігається і в так званих “фіксованих” концертних програмах. Нерідко лунає зовсім новий мотив, який ще точніше доповнює атмосферу і вносить нову інспірацію і для мене. Творчість Штепана Рака завжди жива, і він, як композитор і виконавець, завжди в русі» [5].

Отже, універсалізм Штепана Рака синтезує виконавську (інтерпретаційну та імпровізаційну складові), композиторську, педагогічну діяльність, а також його дозвіллеві форми – захоплення фотографією, подорожами, активною комунікацією в

соціальних мережах.

Список використаних джерел і літератури

1. Дутчак В. Специфіка творчого універсалізму бандуристів української діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2022. № 5(1). С. 56-68. DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258148
2. Дутчак В., Стрижиборода П. Штепан Рак – Паганіні у гітарному виконавстві. *Музика: український інтернет-журнал*. 15 серпня 2020 р. URL: <http://mus.art.co.ua/shtepan-rak-pahanini-u-hitarnomu-vykonavstvi/>
3. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 455 с.
4. Bláha V. Dějiny kytary: s přihlédnutím k literatuře nástroje. Vydavatel JAMU, Hudební fakulta 2012.
5. Lukášek Filip. Štěpán Rak / Bakalářská diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra strunných nástrojů, 2017. 66 s. Vedoucí diplomové práce: doc. Mgr. Vladislav Bláha, ArtD.

МАРТИНЮК Марія

викладач,

КЗВО «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради,

аспірантка,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна)

УДК 7.072.2:784:784.3]959Х.Михайлюк

ХРИСТИНА МИХАЙЛЮК: ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

У статті розглядається феномен творчої особистості Христини Михайлюк – визначної постаті в українській музичній культурі. Цей феномен аналізується через життєтворчість вокалістки, педагога, заслуженого діяча мистецтв України, яка протягом другої половини ХХ-початку ХХІ століть розвиває та утверджує вокально-ансамблеве виконавство в Україні. Розглядаються етапи розвитку творчої особистості, починаючи від родоводу, професійного становлення, співтворчості з яскравими творчими особистостями, з якими поєднувала життєва доля та значних здобутків у вокально-ансамблевому виконавстві протягом років та до сьогоднішніх днів. Особлива увага приділяється становленню Христини Михайлюк як організатора та багаторічного керівника вокального ансамблю «Росинка».

Ключові слова: *феномен творчої особистості, вокальний ансамбль, творчість, вокально-ансамблеве виконавство.*

MARTYNIUK Mariia

lecturer,

MEHE «Academy of culture and arts» TRC,

graduate student,

Prykarpattia National University named after Vasyl Stefanyk,

(Uzhhorod, Ivano-Frankivsk, Ukraine)

KHRYSTYNA MYKHAYLUK: THE PHENOMENON OF CREATIVE PERSONALITY

The article examines the phenomenon of the creative personality of Khrystyna Mykhailiuk – a defining figure in Ukrainian musical culture. This phenomenon is analyzed through the creativity of a vocalist, teacher, honored artist of Ukraine, who during the second half of the 20th and beginning of the 21st century develops and establishes vocal ensemble performance in Ukraine. The stages of the development of a creative personality are considered, starting from the genealogy, professional formation, co-creation with bright creative personalities, with whom life fate and significant achievements in vocal and ensemble performance were combined over the years and up to today. Special attention is paid to the development of Khrystyna Mykhailiuk as the organizer and long-term leader of the Rosynka vocal ensemble.

Keywords: *the phenomenon of a creative personality, vocal ensemble, creativity, vocal-ensemble performance.*

Постановка проблеми. Христина Михайлюк – визначна постать в українській музичній культурі, творча особистість якої вражає феноменальною багатогранністю діяльності – професійна співачка (меццо-сопрано), педагог, професор (2004), заслужений діяч мистецтв України (2003), лауреат Премії ім. В. Стефаніка (1998), лауреат 1-ї премії міжнародного конкурсу «Золоті трембіти» (Івано-Франківськ, 2000), незмінний керівник жіночого вокального ансамблю «Росинка» (на сьогодні це 57 років), номінант відзнаки «Славетні Галичани» (2017). Все своє життя Христина Олександрівна присвятила вокально-ансамблевому мистецтву. Створюючи жіночі вокальні ансамблі «Мрія» (1963) та «Росинка» (1967), Христина Олександрівна заклала міцний фундамент вокального-ансамблевого мистецтва в українській музичній виконавській культурі. Настала потреба глибокого аналізу та розкриття феномену творчої особистості мисткині.

Аналіз досліджень. Ім'я Христини Михайлюк тісно пов'язане з жіночим вокальним ансамблем «Росинка». Про їх творчу діяльність неодноразово висвітлювали преса, радіо та телебачення. Зокрема, ряд публікацій можна зустріти у регіональній пресі Івано-Франківська. Серед сучасних досліджень багатогранної творчої діяльності Христини Михайлюк найвагомим є видання «Творче життя як крапля роси» (до 80-річчя від дня народження заслуженого діяча мистецтв України, професора Христини Михайлюк та 55-річчя створення народного вокального ансамблю «Росинка») за редакцією доктора мистецтвознавства, професора Г. Карась, автори-упорядники Г. Карась, М. Ортинська, О. Терешкун, О. Молодій. У монографії представлені науково-популярні нариси та спогади друзів, рідних, колег та учнів. Актуальним залишається питання детального та глибокого висвітлення феномену творчої особистості Христини Михайлюк.

Мета статті. Розкрити феномен творчої особистості Христини Михайлюк через призму її життєвого та творчого шляху.

Виклад основного матеріалу. Розкриваючи феномен творчої особистості Христини Олександрівни Михайлюк необхідно розглянути ретроспективу вокального мистецтва в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Шістдесяті роки минулого століття відзначилися великою активністю у всіх сферах життя українського народу: зміна політичної верхівки, лібералізація суспільства, поява нового покоління митців, яких пізніше назвали шістдесятниками: талановитих поетів, письменників, композиторів. Саме на цей період припадає професійне становлення молодого співачки Христини Михайлюк.

Варто зазначити, що 60-80 роки ХХ століття ознаменовані становленням української естради, появою вокально-інструментальних ансамблів «Смерічка» на Буковині, «Ватра» у Львові, «Світязь» у Луцьку. В цей період з'являються жіночі вокальні ансамблі «Мрія» в Києві, «Веселі скрипки» у Львові, «Марічка» у Чернівцях та багато інших. Корифеями першого покоління української естрадної пісні були: Платон

Майборода, Олександр Білаш, Ігор Шамо, Борис Буєвський, Анатолій Пашкевич, Степан Сабадаш, Костянтин Мясков, Володимир Верменич, Андрій Штогаренко, Аркадій та Віталій Філіпенки, Юдіф Рожавська, Климентій Домінчен. Пісні створювалися в основному на вірші провідних на той час поетів – Андрія Малишка, Дмитра Луценка, Михайла Ткача, Дмитра Павличка, Бориса Олійника, Миколи Сингаївського, Лади Реви, Любові Забашти, Василя Юхимовича та ін. Основними мотивами цих пісень, не рахуючи творів соціалістичного реалізму, були любов до рідної землі, матері, а також ніжна і висока любовна лірика. Саме в цей період Христина Михайлюк розпочала свою творчу професійну діяльність.

Феномен творчої особистості Христини Михайлюк – це, насамперед, її стійкість у життєвому шляху, що бере свій початок у важкі воєнні та повоєнні роки. Щоб повноцінно розкрити творчий феномен Христини Олександрівни необхідно зануритись у її родовід. Як дерево має свій корінь, завдяки якому розвивається та розквітає, так і людина черпає свою енергію та талант зі свого роду. Христина Олександрівна Михайлюк народилась 15 січня 1942 року в інтелігентній і патріотичній українській родині. Олександр-Володимир Михайлюк, родом з Коломиї, був високоосвіченою людиною: закінчив університет у Празі за спеціальністю інженер лісового господарства, мати – Стефанія Михайлишин закінчила у Львові школу для дівчат, де отримала ґрунтовну підготовку, необхідну для молодої дівчини: культура поведінки, кулінарія, догляд за домом та дітьми. В сім'ї панувала атмосфера любові та поваги один до одного. Маленька Христя була третьою, наймолодшою, дитиною в родині. Батьки любили своїх дітей, часто у родинному колі співати, прищеплювали дітям любов до української мови, пісні, народних звичаїв і традицій, прагнули дати дітям музичну освіту. Але з приходом до Коломиї радянської влади щасливе життя родини закінчилось: батько був репресований як ворог народу, будинок знищений під час війни. Дитинство Христини Олександрівни було важким але сімейні цінності, привиті з дитинства, залишились з нею назавжди. З малих років маленька Христина любила співати, складала вірші, мріяла навчатись гри на інструменті. У Коломиї, куди сім'я переїхала коли Христина була у сьомому класі, до музичної школи не взяли, сказали – «переросток». Після закінчення школи молода дівчина розпочинає трудову діяльність і відразу стає учасницею хору та драматичного гуртка. За порадою керівника гуртка вступає до педагогічного училища на музичний відділ, де здобуває ґрунтовні знання.

З 1962 року, після закінчення училища, Христина Олександрівна співає у Гуцульському ансамблі пісні і танцю, де є не лише артисткою хору, а й солісткою, ведучою концертних програм, учасницею вокального тріо. Роки роботи у цьому знаменитому колективі дали старт професійному становленню співачки, допомогли здобути великий досвід концертно-виконавської діяльності. Довготривалі часті гастролі колективу загартували молоду дівчину до багатьох життєвих ситуацій.

В силу певних обставин, після кількох років роботи у хорі, Христина Олександрівна повертається у м. Надвірна, де на той час проживає її родина, та працює на посаді художнього керівника в районному будинку культури і вчителем по класу баяна в музичній студії.

З перших днів нової роботи неспокійна творча особистість мріяла про дівочий вокальний ансамбль на зразок ансамблю «Лайне» («Хвиля») з Прибалтики, спів якого почула по радіо. Незабаром було створене вокальне тріо у складі Тамари Шадріної, Марії Януш та Христини Михайлюк. Дівчата співали з великим захопленням і швидко здобули популярність. Наступного року до них доєдналось ще кілька дівчат і мрія Христини Олександрівни здійснилась: вокальний ансамбль «Мрія» розпочав свій творчий шлях.

Коли дівчата мали у репертуарі 15 пісень, новостворений колектив приїхав послухати головний редактор музичних передач Львівського телебачення Мирослав

Скочилися і режисер Збігнев Хшановський. Вони були задоволені співом дівчат і запросили їх виступити на Львівському телебаченні. Півгодинний сольний концерт, який підготувала «Мрія» з Надвірної транслювався на весь Радянський Союз.

У 1966 році Христина Михайлюк вступає на навчання до Івано-Франківського педагогічного інституту на новостворений музично-педагогічний факультет і розпочинається новий етап становлення та розвитку творчої особистості. Маючи великий професійний та життєвий досвід Христині Олександрівні доручили організувати студентський колектив. Перший виступ вокального ансамблю відбувся на сцені Івано-Франківського державного педагогічного інституту 7 березня 1967 року. Так розпочав свою творчу діяльність відомий у продовж багатьох років вокальний ансамбль «Росинка», з яким Христина Михайлюк пов'язала все своє життя.

Творчість жіночого вокального ансамблю «Росинка» з перших днів його заснування була надзвичайно насиченою, колектив відразу став популярним та пізнаваним. І вже 1971 року дівчата знялися в музичному телефільмі «Червона рута» поруч з такими ж юними, як і вони, тоді ще самодіяльними співаками і композиторами Л. Дутковським, В. Івасюком, В. Громцевим, В. Зінкевичем, Н. Яремчуком, С. Ротару. З 15 пісень, які прозвучали у фільмі, три блискуче заспівала «Росинка» – «Течію» Р. Іщука на вірш С. Пушика, «Відлітають журавлі» О. Білаша на слова В. Гужви, «Там, де гори і ліси» В. Громцева на текст М. Бучка.

На «Росинку» ніхто ніколи не дивився як на самодіяльний колектив. Про спів ансамблю писали: «Кришталева чистота, ніжність і м'якість звучання, тонкий ліризм і глибоке проникнення в пісню, культура сценічної поведінки й елегантність – риси, які вирізняють народний ансамбль «Росинка» серед багатьох інших» [3, с. 51]

Телевізійна фортуна не полишала «Росинку» протягом багатьох років, за участю колективу відзнято ряд телефільмів: «Пісні над Львовом» (1973), «Телеграми, телеграми...» (1979), «Верховино, світку ти наш» (1988 р.), «Де Черемоша хвилі плинуть» (1989), повнометражний музичний телефільм «Дзвенить «Росинка» у піснях» (1994), кілька випусків телепрограми «Стара колекція» (2001-2002), телевізійну стрічку «Сонце руту знайшло» до 40-річчя прем'єри фільму «Червона рута» (2010).

Ансамбль «Росинка» – лауреат численних всеукраїнських та міжнародних конкурсів: «На крилах мелодій» (Словаччина, 1991), «Золоті трембіти» (Івано-Франківськ, 1996), «Коломийка» (Коломия, 2000), міжнародного фестивалю народної творчості у м. Брно (Чехія, 2005), чотирьох телетурнірів «Сонячні кларнети», учасник творчих звітів області у місті Києві (1982, 1993, 1999). Тричі колектив виступав перед українською діаспорою в місті Калінінграді. В 1991 р. ансамбль забезпечував культурну програму ювілейного круїзу по Дніпру «Спадщина-91» для канадійців-емігрантів з України. Пам'ятною подією була участь у заключному концерті всеукраїнського фестивалю «Два кольори», присвяченого пам'яті Олександра Білаша (Київ, 2005).

У творчому доробку ансамблю – 5 аудіоальбомів: «Згадай мене» (2002), «Не можу забути» (2008), «Не сумуй за веснами» (2015), «Усе на світі від любові» (2016), «Вибране» (2017); 4 репертуарних нотних збірники: «Співає «Росинка»» (1992), «Дзвенить «Росинка» у піснях» (1997), «Пісні з репертуару «Росинки» ч. I» (2002), «Пісні з репертуару «Росинки» ч. II» (2008), 10 ювілейних концертних програм. Від часу створення у «Росинці» пройшли школу співу більше 50-тих учасниць, багато з яких створили власні вокальні колективи.

Надзвичайно ретельно Христина Михайлюк підбирала репертуар для ансамблю «Росинка», який формувався упродовж усього періоду його функціонування. Часто сама робила аранжування, керуючись власним музичним чуттям, беручи за основу текст, характер пісні, образ. До репертуару колективу входять і класичні вокальні композиції зарубіжних авторів (Й. Баха, Д. Каччіні, З. Фібіха, Ф. Шуберта та ін.), і твори

українських митців (Д. Січинського, М. Гайворонського, Я. Лопатинського, Я. Барнича, О. Білаша, І. Поклада, А. Кос-Анатольського, В. Івасюка, Б. Янівського, Є. Козака, М. Скорика, Г. Татарченка, П. Дворського, Л. Дутківського, Є. Лещук та ін.), зокрема й місцевих авторів (Б. Юрківа, Д. Циганкова, І. Фіцаловича, Б. Шиптура, В. Їжака, Є. Бондаренка, В. Стецика, С. Гричко, Г. Котика, Л. Малько, Я. Бабинського та ін.), і різножанрові фольклорні обробки. Для колективу створювалися численні композиції, а окремі стали знаковими у його творчості, закріпилися як своєрідні лейтмотиви авторських виступів «Росинки». Це, зокрема, «Росинка» Б. Юрківа на вірші С. Пушика, «Романе, Романе...» Б. Антківа на слова М. Петренка, «Шумить пшениця, як Дунай» В. Івасюка на вірші С. Пушика, «Як почувеш вночі» Д. Січинського на слова І. Франка, «Зоряна ніч» А. Кос-Анатольського, «Не можу забути...» С. Гричко на сл. І. Франка та ін.

У репертуарі колективу більше 250 творів зарубіжних та українських композиторів різних років.

З 2002 року учасниці вокального ансамблю «Росинка» – заслужені артистки України: Ольга Молодій, Ірина Жеребецька, Марія Ортинська, Ольга Черсак, концертмейстер Любов Гундер та незмінний керівник – заслужений діяч мистецтв України Христина Михайлюк отримали почесні звання за вагомий особистий внесок у розвиток української пісенної творчості, високу виконавську майстерність та багаторічну професійну діяльність.

Особливої пошани заслуговує незмінний керівник колективу Христина Михайлюк, яка заклала підвалини сучасного ансамблевого співу, зокрема, на Прикарпатті. До 80-літнього ювілею Христина Михайлюк отримала Відзнаку «Славетні Галичани». А 18 червня 2023 року, до 56 дня народження «Росинки», колективом встановлено рекорд України «Унікальний вокальний ансамбль «Росинка», що працює більше 56 років із єдиним керівником» та внесено до Книги світових рекордів.

Христина Олександрівна – педагог від Бога. З 1970 року, після закінчення навчання, коли їй запропонували викладати в інституті, як справжній митець, вона дуже відповідально поставилася до своєї нової роботи. З перших занять вона вперто і наполегливо працювала над формуванням вокального звуку, зміцнюючи і вдосконалюючи його надалі. «Молодий педагог у кожному юному обдаруванні вміла розкрити такі можливості, про які він сам навіть не здогадувався» [3, с. 236]

У нагоді став великий практичний досвід, інтуїтивне професійне відчуття, вміння розгледіти потенціал, а також бажання максимально розкрити кожну індивідуальність, вправно підібрати необхідні «знаряддя» для досягнення бажаного результату. Для кожного студента Христина Олександрівна дуже ретельно вибирає програму, вокальні вправи щоразу вдосконалюються з урахуванням індивідуальних завдань і відпрацьовуються необхідні навички з подальшим їх використанням у творах, наближаючи звук до його природнього звучання та вирівнюючи його на усьому діапазоні голосу, не говорячи вже про обов'язкове розширення самого діапазону,

На заняттях Христини Олександрівни завжди панує творча, дружня атмосфера. Харизма, особливий шарм, інтелігентність, талант, мудрість, людяність, простота, щирість, відкритість, оптимізм та самоіронія – якості, якими володіє Христина Михайлюк, формують не лише професійних виконавців, а вчать ставати гідними людьми, справжніми професіоналами, патріотами України.

Впродовж багатьох років свій великий досвід та ґрунтовні знання Христина Михайлюк передає молодому поколінню для якого є прикладом для наслідування. Велика кількість випускників Христини Михайлюк несуть українську вокальну культуру не лише у різних куточках України, а далеко за її межами, популяризуючи українську пісню та українську культуру у світі.

Висновки. Феномен творчої особистості Христини Михайлюк полягає у її

багатогранній діяльності на ниві мистецтва – співачка, педагог, керівник вокальних ансамблів «Мрія» та «Росинка», науковець та громадський діяч. Усе своє життя Христина Олександрівна присвятила збагаченню, розвитку, популяризації рідної українській пісні та професійному становленню молодих талантів. Завдяки своїй наполегливій та невтомній праці вона стала однією з найпомітніших постатей в царині вокального виконавства та педагогіки, внесла вагомий внесок в розвиток національного вокального ансамблевого виконавства.

Список використаної літератури

1. Гриджук І. «Росинка» – як український феномен і нев'януча легенда. «Народна Воля». 11 лютого 2022.
2. Золотий фонд української естради. URL: <http://www.uaestrada.org/>
3. Карась Г., Ортинська М., Терешкун О., Молодій О. *Творче життя – як крапля роси: науково-популярні нариси про заслужену діячку мистецтв України, професорку Христину Михайлюк*. Фоліант. Івано-Франківськ. 2022. 491 с.
4. Ортинська М., Гундер Л. Вокальний ансамбль «Росинка»: 50 років від витоків до сучасності. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2017. С. 97-106.
5. Презентація монографії «Творче життя - як крапля роси», 20.03.2023 р. Відео. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=k3c9yAhfcbc>
6. НВА «РОСИНКА» Творчий вечір «Творче життя - як крапля роси» червень 2023р. URL: https://www.youtube.com/watch?v=o_17BYiUXp0

ЄВЕНКО Ігор

аспірант,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ЕЛЕКТРОННІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В АЗІАТСЬКОМУ РЕГІОНІ

Метою пропонованої розвідки є аналіз функціонування та сучасного використання електроінструментів, а зокрема електробаяна/акордеона в країнах Азії.

Азія, як регіон з багатою музичною спадщиною, активно адаптує та трансформує електронні інструменти, створюючи унікальні музичні стилі. У ХХ-му столітті західна електронна музика поступово впливала на азійську сцену, особливо після появи синтезаторів Moog і Roland. Японія стала лідером у виробництві електронних інструментів, таких як Roland, Korg, і Yamaha, які поширилися по всьому світу. А в інших країнах, таких як Корея, Китай і Індія, електронна музика інтегрувалася в традиційну музику через експерименти композиторів. Такі музиканти, як Рюїчі Сакамото 坂本 龍 (Японія), були піонерами в поєднанні електронної музики з традиційними японськими мотивами. Спостерігається й інтегрування традиційних та електронних інструментів, наприклад, використання семплів, що імітують тембри традиційних інструментів (китайського гуцінь, японського кото, індійської ситари тощо). Також у багатьох країнах Азії (наприклад, в Кореї чи Таїланді) електронна музика часто змішується з фольклорними мотивами, створюючи нові музичні напрями, такі як К-Поп, J-Поп, пропонує сучасні ремікси народних мелодій. Загалом електронна музика активно використовується у синтезованих концертних жанрах, інтерактивних драматичних постановках, музиці до кіно.

Електронні музичні інструменти в азійському регіоні стали не тільки інструментом для створення сучасної музики, але й способом збереження і трансформації традиційної

культури. Завдяки лідерству в технологіях та інноваціях Азія продовжує впливати на розвиток світової музичної індустрії.

Якщо розвиток акустичного баяна як музичного інструмента в Азіатському регіоні (Китаї, Японії, Таїланді) не має такої тривалої історії, як у Європі, то традиційна фольклорна музика і сучасні синтезовані композиції натомість відкривають широкі можливості для використання електробаяна. Наприклад, електробаян у Китаї репрезентує інтеграцію традиційної китайської музичної культури з сучасними технологіями. Хоча історія електробаяна в Китаї значно коротша порівняно з іншими регіонами, цей інструмент вже зайняв своє місце в інноваційному музичному середовищі країни, а завдяки діяльності окремих музикантів-виконавців (Chu Ran Li, Shi Leicheng, Jiang Jie, Kanako Kato, ін.) сфера його використання значно розширюється [1].

Електроакордеон обладнаний сенсорними клавішами, електронними регістрами та можливістю налаштування тембру. Він може імітувати звук не лише традиційного акордеону, а й інших інструментів, таких як орган, фортепіано чи синтезатор. Інструмент підтримує MIDI-інтерфейс, що дозволяє інтегрувати його з комп'ютерами, звуковими системами та записувальним обладнанням. Це особливо важливо для студійної роботи й живих виступів. Електроакордеон є легшим і компактнішим у порівнянні з традиційними моделями, що робить його зручним для концертів і гастролей.

Традиційне використання електробаяна – виконання зразків оригінальної та аранжованої різностильової музики. Репертуарні можливості при цьому наближені до репертуару акустичного інструмента, хоча й з більшими тембральними можливостями.

Серед інновацій слід відзначити такі напрями:

1. *Модернізація інструмента.* Електробаян може бути оснащений новітніми технологіями, такими як MIDI-контролери, які дозволяють інтегрувати його з іншими електронними інструментами та програмами для створення музики. Це відкриває нові можливості для композиторів і виконавців.

2. *Адаптація до локальних жанрів.* В Японії, Китаї та Південній Кореї, електробаян може використовуватися для створення нових жанрів музики, які поєднують традиційні інструменти з сучасними електронними звуками. Це дозволяє зберегти національний колорит при використанні новітніх технологій.

До експериментальних пошуків можна віднести такі як:

1. *Змішування жанрів.* В азіатському регіоні активно експериментують із поєднанням електробаяна з традиційними інструментами, такими як китайські гуслі або японська сямісен. Це дозволяє створювати нові музичні стилі та звучання, які не можуть бути досягнуті за допомогою лише традиційних інструментів.

2. *Віртуальні та інтерактивні формати.* Декілька азіатських країн активно розвивають нові формати для виконання музики, такі як віртуальні концерти або інтерактивні шоу. Електробаян, завдяки своїй здатності до інтеграції з комп'ютерними системами, ідеально підходить для таких форматів [2].

Сьогодні електробаян-акордеони «Roland» активно використовуються в різних музичних жанрах, включаючи джаз, класичну, народну та навіть суто електронну музику. Цей інструмент став символом того, як традиційні музичні інструменти можуть розвиватися завдяки сучасним технологіям. Фабрики компанії розташовані в Китаї, Японії, США, Італії та на Тайвані. Крім бренду «Roland», продукція реалізується під торговими марками «Edirol» (персональні інтерфейси для звукозапису), «Boss» (гітарна обробка), «Rodgers» (цифрові органи) та «Cakewalk» (програмні засоби для аматорського та професійного звукозапису). Також певний час компанії належала марка електропіано «Rhodes». Електроакордеони «Roland» стали важливим кроком у поєднанні традиційних інструментів із сучасними технологіями, надаючи музикантам нові можливості для творчості [3].

Таким чином, електроінструменти у Азіатському регіоні репрезентують яскравий приклад того, як традиційні інструменти можуть бути адаптовані до сучасних вимог і технологій, при цьому зберігаючи свою культурну самобутність і відкриваючи нові можливості для творчого самовираження виконавців.

Список використаних джерел

1. Лі Фан. Історичні відомості про походження та музичні особливості китайських народних інструментів. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну та мистецтв.* 2004. № 9. С. 59–66.
2. Євенко І. Експериментальний напрям конструкції сучасного баяна-акордеона. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: збірник матеріалів та тез ХІІІ-ої міжнародної практичної конференції / [редактори-упорядники А. Душний, Б. Луц].* Дрогобич: Посвіт, 2019. С. 135–138.
3. Roland. Keyboards. URL: <https://www.roland.com/us/categories/keyboards/v-accordion/>

ДРАНЧУК Тетяна

аспірантка,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
концертмейстер Оперного театру м. Грац
(Івано-Франківськ, Україна, Грац, Австрія)

СПЕЦИФІКА КОМУНІКАЦІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕР-СПІВАК У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ І ВИКОНАННЯ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ

Комунікаційні аспекти у процесі підготовки і виконання оперної вистави охоплюють декілька етапів та рівнів. Найпершим етапом постає знайомство і розбір вокальних партій співаками-виконавцями, на якому концертмейстер допомагає їм в підготовці нотного тексту, підтримує вокаліста акомпанементом у первинному розборі і вивченні партії, сприяє корекції технічних та музичних помилок. Паралельно робота з концертмейстером сприяє розумінню освоєння співаком драматургії як його художнього образу, так і усього твору, емоційного наповнення його ролі та зв'язків між персонажами опери.

Наступний етап репетицій охоплює роботу над вокальною партією і роллю в оперній виставі. Робота вокаліста з концертмейстером дозволяє йому опанувати не лише свою партію, а зрозуміти композиторський задум твору, попередньо освоїти задумки, ідеї, вимоги режисера-постановника і диригента. Під час репетицій комунікація передбачає психологічний рівень шляхом формування довіри між концертмейстером і співаком, їх взаємодію у роботі над темпоритмом, зокрема адаптацію концертмейстера до тембральних і динамічних особливостей голосу співака, спільне опрацювання штрихів, дихання, артикуляції, динаміки та фразування. Концертмейстер допомагає співакові усвідомити драматургічний контекст його партії, розкрити характер персонажа через вокальну інтонацію, динамічні акценти та тембральні нюанси. Оскільки, спільна робота з текстом опери охоплює не лише музику, але й літературний текст, то концертмейстер працює зі співаком над правильною дикцією, акцентами, логікою речень та їхнім музичним оформленням.

Саме на репетиційному етапі концертмейстер стає «партнером-оркестром» для співака, сприяє емоційній підтримці соліста, пізніше його адаптації в ансамбль з іншими солістами. Разом вони вирішують багато інтерпретаційних та стилістичних деталей оперного твору. Психологічними рівнями комунікації вокаліста і

концертмейстера на цьому етапі є формування довірливих взаємин і розуміння спільних завдань. У процесі роботи над оперною партією повинні бути встановлені стосунки, де кожна зі сторін може відкрито висловлювати свої думки та пропозиції. Концертмейстер при цьому виступає не лише в ролі акомпаніатора, а і як наставника-коуча, який допомагає співаку розкрити його потенціал. Паралельно концертмейстер сприяє емоційній підтримці співака, попередженню стресових витуацій у підготовці до репетицій з оркестром.

Концертмейстер також виступає посередником між співаком і диригентом, допомагаючи співакові адаптуватися до темпів, запропонованих диригентом, та до звучання оркестру. Репетиції із концертмейстером дозволяють співакові звикнути до сценічних рухів, які можуть впливати на дихання, голосоутворення та загальну вокальну продуктивність. Диригент і співак поступово інтегрують оркестр у вже підготовлену вокальну партію, зберігаючи напрацювання з концертмейстером. На етапі репетицій з диригентом роль концертмейстера продовжується на рівні посередництва – допомоги в адаптації співака до вимог диригента. Якщо диригент висловлює зауваження, концертмейстер уточнює технічні деталі і допомагає співакові краще зрозуміти ці вимоги. Також, у разі виникнення розбіжностей у баченні виконання між співаком і диригентом, концертмейстер може виступати як медіатор творчого процесу, пропонуючи музично обґрунтовані рішення.

Загалом, комунікація під час репетицій між співаком і концертмейстером в оперному театрі є ключовим елементом у підготовці якісного музично-сценічного продукту. Цей процес охоплює як технічно-виконавські, так і психологічні аспекти співпраці, спрямовані на досягнення досконалої інтерпретації оперної партії. Творча співпраця вокаліста і концертмейстера створює підґрунтя для повноцінного розкриття художнього задуму твору.

Список використаної літератури

1. Зуб Г. А. Концертмейстер-піанист в контексті еволюції виконавського мистецтва. Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2012. Харків. 199 с.
2. Інютчкіна Н. Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Харків, 2010. 20 с.
3. Молчанова, Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика. Львів: Лігапрес, 2015. 558 с.

ВАН ЧЖЕН'ЮЙ

аспірант,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна, Китайська народна республіка)

ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРИ

Китайська опера разом із грецькою трагікомедією та індійською санскритською оперою є трьома найдавнішими видами драматичного мистецтва у світі. Під час династії Тан (618–907) імператор Тайцзун заснував оперну школу з поетичною назвою Ліуань («Грушевий сад»). Відтоді виконавців китайської опери стали називати «учнями грушевого саду». З часів династії Юань (1271–1368) воно заохочувалося придворними чиновниками та імператорами і стало традиційним видом мистецтва. За часів династії Цін (1644–1911) опера стала популярною і серед простих людей. Вистави дивилися в

чайних, ресторанах і навіть біля імпровізованих сцен. Оперний стиль розвинувся з народних пісень, танців, розмов, інструментальної музики. Опера, як і в європейському мистецтві, поєднує на сцені музику, образотворче мистецтво, хореографію та літературу в єдиному представленні.

За століття історії китайська опера отримала численні регіональні різновиди, заснованих на місцевих рисах традицій – понад 300. Опера «Кун», що виникла в провінції Цзянсу, є типовим стародавнім оперним стилем і відрізняється м'якістю та чіткістю. Це дозволило зарахувати її до світової усної нематеріальної спадщини. Опера Qinqiang із Шеньсі, Юй, Юе та Хуанмей – усі отримали широке розповсюдження. Пекінська опера як найвідоміший китайський оперний стиль, утворився в результаті змішування цих регіональних стилів. І до сьогодні існує біля 100 регіональних оперних стилів.

Фольклорні джерела китайської опери є фундаментом цього унікального мистецтва, яке формувалося протягом століть. Китайська опера, зокрема такі її стилі, як Пекінська опера, Кантонська опера, Кунцю та інші регіональні форми, значною мірою базується на народній культурі, міфології, легендах і традиціях музики, живопису, танцю, майстерності бойових мистецтв, акробатики, пантоміми, оригінальних костюмів та ін.

Основними фольклорними джерелами опери постають китайська міфологія, епічні легенди. Багато сюжетів опер базуються на міфах про створення світу, легендарних героїв та богів. Міфи про створення світу увійшли до сюжетів опер про героїчні подвиги, такі як пригоди Мулань або битви генералів епохи Троецарства. Епічні легенди реалізовані в сюжети про Паньгу (творця світу) або Нюйва (богині, яка створила людство). Крім того, оперні сюжети часто репрезентують історичні події та постаті. Наприклад, Китайська опера часто звертається до сюжетів із «Зітхань» (літературних оповідей) та офіційних історичних джерел, таких як «Записи про Троецарство» або «Історія держави Тан». Постаті відомих імператорів, поетів та військових лідерів зображаються у драматичних постановках, часто з елементами романтики чи трагедії.

Оперні сюжети часто пов'язані із казковими сюжетами, їх фантастичні елементи – дракони, духи, магія часто є складовими оперних постановок. Відомий приклад – історія «Білої змії» (Бай Ше Чжуань), яка часто використовується в оперних спектаклях. Актуальна тематика боротьби за вічні цінності – кохання, моралі та боротьби між добром і злом є ключовими як у казках, так і в сюжетах опер. Тексти китайської опери часто ґрунтуються на народних піснях і віршах, які передають емоції та культурні цінності. Мелодії та ритми, запозичені з народного музичного фольклору, інтегровані в партитури опер.

До розвитку китайської опери як жанру існували народні форми вистав, такі як тіньовий театр і сільські ритуальні драми, які поступово вплинули на стилістику китайської опери. Святкові вистави, що супроводжували сільські фестивалі, релігійні обряди або врожайні свята, також вплинули на формування структури китайської опери. Часто тематика цих вистав ґрунтувалася на відображенні традиційних свят, таких як Свято середини осені або Китайський Новий рік. А поширені елементи масок, окремих жестів і танців були запозичені саме з цих вистав. Китайська опера несе сильний виховний компонент, що відображає традиційні конфуціанські, даоські та буддистські цінності: шанування старших, вірність, чесність, милосердя, а головні герої опер часто є прикладами моральної поведінки.

«Специфіка китайського оперного вокально-виконавського мистецтва (передусім традиційної пекінської опери (цзінцзюй) значною мірою зумовлена впливами національної міфології та філософії (категорії неба, інь та ян, юань тощо), а також особливостями китайського мовлення, зокрема принципами естетичної вимови ієрогліфів», – зазначає Лі Мін [2, с. 81]. Навіть у новій китайській опері ХХ ст., що мала

виразне проєвропейське обличчя, вона залишалася національною за змістом та інтернаціональною за формою.

Найчастіше у оперних виставах використовуються фольклорні мелодії південних романсів (наньчі) – це ліричні мелодії з гнучкими ритмами, що поширені в південних провінціях Китаю. Гірські пісні (шаньге) за характером експресивні, часто із широкими інтервальними стрибками. Вони уособлюють мелодії гірських північних регіонів країни.

Народні мелодії часто адаптуються у відповідних до оперного виконання формах. Це, зокрема, пентатонічні гами, які найбільше характерні для китайської музики. Також ритми, що запозичені з народних танців і пісень, інтегруються у вокальні партії та інструментальний супровід. Вони створюють динамічний рух і підсилюють драматургічний ефект. Часто в партитури залучаються народні інструменти, такі як *ерху* (двострунна скрипка), *гучжен* (цитра), *піпа* (лютня), *гаоху* (смичковий інструмент). Вони створюють автентичне звучання, яке переносить слухачів у атмосферу місцевого фольклору. Оркестр китайської опери виконує не лише акомпанемент, але й підкреслює ритм та характер народної музики засобами перкусії.

Багато мелодій у Пекінській опері мають коріння в піснях регіону Хебей та провінції Шаньдун, наприклад, опера Гуань Ся «Мулань Псалом» (歌剧《木兰诗篇》). Це мелодії, що відзначаються ясністю і простотою. У виставах Кантонської опери використовуються більш орнаментовані мелодії, які поєднують народну музику Гуандуну з південнокитайськими ритмами. Наприклад, опера «Ляньхуа ню» (莲花女, «Селянка з лотосовим полем») є твором кантонської опери (粤剧), де використані любовні пісні та народні танці. У зразках Юецзюй (Шанхайської опера) використані витончені мелодії Цзяннаньського регіону, наприклад, «Ріка і весна» (江南春). «У гуаньчжоуській опері Юецзюй знаходимо окремі цитати народних мелодій, що побутували виключно на території провінції Гуандун і не зустрічаються в музичному матеріалі інших різновидів Пекінської опери – давні народні мелодії яо, в яких збережено інтонаційні та ритмічні особливості кантонського діалекту» [6, с. 107]. Прикладом Сичуаньської опери (川剧) є «Чарівна маска» (变脸), для якої характерні мелодії і ритми регіону, широке використання гонгів і барабанів. Оперу Куньцюй (Kūnqǔ, 昆曲) може репрезентувати вистава «Півонієвий павільйон» (牡丹亭), в якій інтегровано народну музику провінції Цзянсу.

Загалом, фольклорні джерела китайської опери становлять важливу культурну спадщину, в якій не тільки зберігається історична та культурна пам'ять, але й забезпечується основа для подальшого розвитку оперного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Антошко М. О. Вивчення китайської оперної культури на прикладі жанрової палітри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2021. № 1. С. 114–117.

2. Є Сяньвей. Міфоепічні прообрази китайської музичної драми перетворень початку ХХІ ст.: герменевтичний аналіз музичнопоетичного тексту опери Сан Бо «Метелик». *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. пр.* Вип. 57. Харків: ХДАК, 2017. С. 34–42.

3. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень. Дисертація канд. мист.: спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. ХДАК. Харків, 2019. 250 с.

4. Лю Бінцян. Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронізації музичного мистецтва Китаю та Європи. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2015. Вип. 27. С. 13–22.

5. Лянь Юнь. Пекінська опера як музично-естетичний феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків. держ. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.

6. Ке Лун. Специфіка гуанчжоуського мистецтва Юецзюй як різновиду Пекінської опери. *УКРАЇНСЬКА МУЗИКА*. 2019/2 (32). С. 105–110.

ЧЖАН МЯО

аспірантка,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна)

СУЧАСНІ МЕТОДИКИ ПОЧАТКОВОГО НАВЧАННЯ СПІВУ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ

Початкове навчання співу сьогодні – одне з найзатребуваніших предметів у вокальній педагогіці як зі сторони молодих викладачів, так і співаків. Аналіз сучасних методик початкового навчання співу слід розглядати із врахуванням багатьох чинників, зокрема психологічних, фізіологічних та індивідуальних особливостей учнів. Важливим при цьому також є їх інтеграція, відповідно до вікових показників, адже навчання співу може розпочинатися в різному віці. «Специфіка дитячої вокальної педагогіки полягає в практичних прийомах навчання, в режимі занять, у наочності показів, доступності для дітей, в умінні пробудити в них бажання до емоційного, правильного за стилем і змістом виконання вокальних творів» [2, с. 11]. Також, не менш важливим постає лінгвокультурний чинник, який зумовлює опанування співу не лише у формі звукових елементів, але й мовно-інтонаційних, тобто через вербально-музичні твори відбувається вивчення мови, культури, ментальності нації чи етносу. Саме лінгвокультурологічні та соціокультурні фактори вокального репертуару, що охоплюють ідентифікацію вірування, традицій, звичаїв тощо є вирішальними для розуміння мистецьких практик і проявів контекстів у певній культурі.

Кожна з методик співу (як на рівні окремих авторських, так і синтезованих шкіл) має свої особливості (особистісні, регіональні, національні) та переваги. Якщо розглядати роботу з учнями дошкільного і молодшого шкільного віку, то пріоритетними постають ігрові методики, що ґрунтуються на виконанні завдань для розвитку голосових навичок у формі гри, наприклад, шляхом наслідування, імітації звуків природи, голосів тварин, повторення звуків з різних музичних інструментів. Як доповнення, можуть бути застосовані пісенні ігри, що побудовані на простих вокалізах у поєднанні з рухами, що допомагає розвивати музичний слух і ритмічність.

Універсальні компоненти всіх методик – робота над диханням. Навчання правильному диханню для співу і вправи на розвиток діафрагмального дихання – одна з необхідних компонент кожної з методик, які є постійними на усіх етапах, але на початковому – найважливіші. Для учнів, які розпочинають мистецтво співу у старшому віці додатковими постають і вправи для розслаблення м'язів обличчя, шиї та плечей.

Паралельно до розвитку голосу – його сили, динамічної та технічної гнучкості, – слід розвивати і музичний слух, переважно шляхом сольфеджування – вправ, вокалізів, попереднього знайомства з нотним текстом вокальних творів. Вправи на розпізнавання висоти звуку, інтервалів і акордів, які переважно є складовими навчання теорії музики й сольфеджіо, можуть бути включені й до методичних компонент методики початкового навчання співу.

На сучасному етапі спостерігається активний розвиток навчальних платформ вивчення співу не лише у початкових мистецьких освітніх закладах і гуртках позашкільної освіти на державному рівні, але й у приватних секціях, школах-студіях

тощо. Вони мають багато спільних алгоритмів навчальних планів, але засоби перевірки знань і результатів можуть різнитися.

Новаціями у сучасній освіті постає використання не лише різних авторських підходів педагогами, але й широке застосування у процесі навчання інформаційних технологій. Це, зокрема, мобільні додатки і комп'ютерні програми, які слугують для тренування та розвитку слуху та ритму, перевірки та удосконалення нотної грамоти, музичної інтонації. Суто вокальними допоміжними платформами постають караоке-додатки, різноманітні онлайн-застосунки для демонстрації різних технік співу. Проте інформаційні технології у методиках повинні мати індивідуалізовану адаптацію до потреб учнів, враховуючи їх вік, голосові можливості та рівень підготовки, а також відповідність до конкретних етапів і завдань навчання.

Сьогодення, активний конкурсно-фестивальний рух, роль медіа зумовили зацікавленість не просто навчання співу, а його естрадних форм [5]. Проте, попри мету освоєння естрадного вокалу, початкове навчання має спільні з академічним напрямом засади навчання, освоєння правильного дихання та чистоти інтонування. Сольні заняття у класі співу повинні також використовувати матеріал (репертуар – технічний, мистецький), який відповідає віковим особливостям учнів, сприяє знайомству з різними жанрами, стилями, а загалом формує позитивну атмосферу уроків.

«Основні властивості, характерні для естрадної манери співу: близькість до мовної фонетики, щільне звучання у грудному регістрі, відсутність вираженого прикриття «верхів». Для навчання фізіологічним принципам у роботі голосового апарату включені вправи з різних методик з академічного та естрадного співу: 1) дихальної гімнастики індійських йогів; 2) дихальної гімнастики О. Стрельникової; 3) фонопедичного методу розвитку голосу В. Ємельянова; 4) методики педагога-вокаліста США та Канади Сет Ріггса» [5, с. 149].

Використання апробованих практикою навчальних методик початкового навчання музики Карла Орфа широко поширене у багатьох країнах світу (Німеччина, Великобританія, США, Швеція, Данія, Фінляндія, Португалія, Японія, Іспанія, Корея, Австралія, Італія, Канада, країни Південної Америки, Таїланд, Китай та ін.). Інститут Карла Орфа (OrffInstitute) був заснований у 1962 році для навчання педагогів принципам цієї прогресивної музичної методики. Створення дружньої атмосфери для заохочення творчості, інтеграція співу з іншими видами мистецтв – танцями, грою на музичних інструментах, драматичними елементами – сприяє швидкому засвоєнню не лише знань, але й навичок співу. Окремими напрямками навчання є стимулювання креативності шляхом створення власних пісень чи інтерпретацій. Проте ця методика переважно передбачає групові заняття, навчання в колективі, що сприяє розвитку слуху – як мелодичного, так і гармонічного, вміння комунікувати з іншими. Подібні методики використовують і у Китаї – спів хором в унісон. Система Карла Орфа заснована на: дитячій творчості, імпровізації; синтезі різних видів діяльності; високій руховій активності; музичному та літературному фольклорі. А саме через фольклор відбувається пізнання мови і культури свого народу. І першочерговими у цьому постають мовленнєві ігри та посівки-вітання з використанням традиційних народних музичних інструментів. Тому методика Карла Орфа видається дуже потрібною передумовою для сольних занять співом – як академічним, так і естрадним.

Загалом навчання співу спрямоване не лише на конкретні завдання – постановки, дихання, техніки, фразування тощо, але й загальні – формування естетичного смаку учня на основі вокальної культури – національного і світового рівнів.

Список використаної літератури

1. . Антонюк В. Г. Постановка голосу: навч. посіб. для вищих муз. навч. закл К.: Українська ідея, 2000. 68 с.

2. Гавриленко Л. Методика навчання співу: програма навчальної дисципліни підготовки молодшого спеціаліста галузь знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальність 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Спів». Київ, 2016. 24 с.

3. Жишкович М. А. Основи вокально-педагогічних навиків: методичні поради для студентів вокальних ф-тів вищ. Навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Львів: Львів, держ. музична акад. ім. М. В. Лисенка, 2007. 44 с.

4. Кушка Я. Методика навчання співу: посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2010. 288 с.

5. Сироткіна Ж., Чеботар Л. Формування вокальних навичок естрадного співу у школярів в позакласній роботі. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*, (58), 2022. С. 141–149. URL: <http://visnyk.idgu.edu.ua/index.php/nv/article/view/571>

ГРАБАР Олег

аспірант,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗЕЙНО-ВИСТАВКОВОГО ПРОСТОРУ: ІНКЛЮЗИВНІСТЬ І ЦИФРОВІ ІНСТРУМЕНТИ

Традиційно ми сьогодні сприймаємо новітні технології як один з інструментів який в перспективі свого застосування має на меті полегшити життя людини, створити певну атмосферу комфорту де кожен зможе уникнути різноманітних незручностей і мати можливість керувати процесом для досягнення своєї мети. Компетентне та продумане застосування цього інструментарію дає можливість з доволі простого та примітивного середовища створити багатофункціональний простір де кожен зможе задовольнити власні потреби та очікування.

Музейно-виставковий простір не є виключенням у даному контексті, ба більше, сучасний музей це вже не просто місце для зберігання та виставлення експонатів, це простір для самовдосконалення, спектр можливостей який дає можливість будь-якій людині отримати новий досвід у поєднанні з естетичним задоволенням та саморозвитком.

На сьогодні перелік інструментів які б могли розкрити музейне середовище під новим кутом, а також, що важливо, вирішити питання інклюзивності, доволі значний. До прикладу досить популярними в багатьох музеях світу є інтерактивні екрани, як по своїй суті представляють великого розміру сенсорну панель де кожен відвідувач може отримати потрібну йому інформацію, стосовно того чи іншого об'єкту експозиції. Зручність таких приладів в першу чергу в тому, що вони досить прості в користуванні та практично кожен, від школяра до літньої людини зможе без особливих проблем взаємодіяти з даним приладом. Цікавим варіантом застосування такої технології є цифрова інтерактивна виставка древніх монет в музеї кікладського мистецтва у Афінах, Греція. Цифрова платформа під назвою COIN-O-RAMA дає можливість кожному відвідувачу у збільшеному варіанті розглядіти обрану ним монету, а також побачити продемонстровану на моніторі карту, де ця монета була знайдена та дізнатися історичні відомості про неї [2, с. 41].

Наступним цікавим застосуванням серед інструментарію, що якісно удосконалив музейно-виставковий простір є тактильна взаємодія. Такий процес інтеракції відбувається за посередництва певного пристрою який дає змогу користувачу, взаємодіяти з 3Д формою конкретного експонату. Серед реалізованих

варіантів даної технології є розроблений пристрій тактильної взаємодії для національного музею історії Трансильванії, Румунія, де відвідувачі можуть через спеціальний маніпулятор у вигляді письмової ручки приєднаної до рухомої основи пристрою, взаємодіяти з 3Д моделлю конкретного експоната виставки [1, с. 61].

До інших варіантів покращення зручності стосовно відвідування музеїв та виставок можна віднести портативні путівники, котрі можуть з легкістю замінити екскурсовода та персоналізувати власну екскурсію. Використання таких путівників дає можливість розпланувати власну екскурсію не обмежуючи себе в часі та може стати в нагоді дослідникам які потребують довше та детальніше приділяти увагу кожному окремому експонату.

Добре продумане розміщення проекторів, задавалося б вельми простих у даному контексті пристроїв, може доволі цікаво урізноманітнити будь-яку виставку шляхом проекції зображень, відео чи будь-яких інших візуальних матеріалів. Такий спосіб застосування може надати більшої зацікавленості та в певній мірі відчуття масштабності для відвідувачів, зокрема коли мова йде про дітей, яким просто розглядати картини чи скульптури чи будь-які інші експонати стає досить нудно.

Також слід згадати аудіо путівники, які можуть полегшити прогулянку музеєм людям з вадами зору, котрим простіше отримати інформацію про той чи інший об'єкт експозиції шляхом його детального аудіо опису. Ще один спосіб застосування, це індивідуалізувати динаміку під час відвідування виставки, що може також вирішити проблему в ситуації коли під час групових екскурсій людині важко встигнути за темпом сприйняття інформації яку подає екскурсовод у процесі, що відповідно призводить до набуття певного дискомфорту від такої екскурсії.

Отож, можна з впевненістю дійти висновку, що цифрові технології є ключем у вирішенні проблем людського комфорту та насамперед інклюзивності у музейно-виставковому просторі. Вони дають змогу на сьогодні по новому поглянути на музей, підвищити його адаптивність під потреби конкретного відвідувача та створити середовище де кожен матиме змогу, незалежно від власних можливостей, отримати максимально комфортний та найголовніше корисний досвід взаємодії з експозицією музею.

Список використаної літератури

1. Comes R. Haptic devices and tactile experiences in museum exhibition. Journal of Ancient History and Archeology. 2016. Vol. 3, No. 4. P. 60–64.

2. Grammenos D., Zabulis X., Antonis C., Stefanidi Z., Adam I., Neroutso V. COIN-ORAMA: Designing an Interactive Exhibit for Exploring and Engaging with Coin Exhibitions. The 11th Pervasive Technologies Related to Assistive Environments Conference. 2018. New-York. USA. P. 38–45.

БЕНЮК Петро

аспірант,

Київський національний університет театру, кіно і телебачення

імені І.Карпенка-Карого

(Київ, Україна)

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ НЕОКЛАСИЧНОГО БАЛЕТУ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ

Знаходячись фактично у визначальній точці власного розвитку, українське мистецтво сьогодні, важливе з позицій творення смислового художнього простору, співвідносного із актуальними викликами та впливу на соціум через формування

усвідомлення-ідентифікації себе. «Раніше народи були обрані за свої нібито чесноти; сьогодні вони покликані бути націями з огляду на свої культурні спадщини» [1, EP].

Балет «Тіні забутих предків» (керівник проекту та режисер-постановник В.Вовкун, муз. І.Небесний, хореограф-постановник А.Шошин) за мотивами повісті М.Коцюбинського, є одним із небагатьох національних оперно-балетних театрів, що створює роботи, які поєднують контемпорарі, класичну, неокласичну та модернову хореографію.

Окрім хореографічного різноманіття, крізь тканину існуючого у позачасових рамках полотна, прозирає до нас впізнаваність актуальної складової і широке коло архетипічно-міфічних значень у їх класичному розумінні.

Концепція постановки передбачає латентне та лінійне смислове режисерське кодування значень, включно із розгортанням нарративу за принципом пазлу. Постановочною особливістю втілення львівської хореографії, виокремлюємо масштабні мистецькі метафори. Зіткнення у першій сцені Івана та прадавнього зла-проекується у сьогоднішнього, сольна сцена вогню, води, поєднання сакрального й профанного у фінальній сцені та ін., містять багатшарову смислову структуру. Подвійний фокус.

Світоглядно-смислова основа львівського балету, формується християнською, язичницькою та східно-філософською складовою, кожна із яких слугує певним завданням всієї концепції.

Архітектонічний каркас постановки складено зокрема дуалістичним протистоянням світлого й темного начал, яке розглядаємо у його різноманітних проявах-одиничних та множинних образах. До перших відносимо головних героїв Івана та Марічку, їх темне відображення-протиборчу протилежність Чугайстра та Палагну, образ вогню та ін. Другу групу складають вода, селяни й душі предків як груповий компонент. Разом формують відповідні мистецькі інтерпретанти та будучи складовими несучої конструкції усїєї канви, виступають її доміантною групою.

Разом із тим, космогонічна історія вічної любові І.Палійчука та М.Гутенюк, творить власний світ божественного кохання. У сукупності із художнім образом душ наших предків (додатково введений у тіло вистави), ідентифікаційним компонентом (гуцульськими віруваннями, звичаями, обрядами й традиціями) та актом воскресіння закоханих у фінальній сцені-детермінують, формують чи значно впливають на увесь художній простір постановки. Складають основну мистецьку особливість полотна.

У сценографії «Тіней забутих предків» відслідковуємо статичні (скелясте каміння, водоспад, зелена галявина та ін.) й динамічні (окремо функціонуючі 12 паралелепіпедів, елементи живої декорації-що формуються танцюристами) значення, які складають додаткову смислову лінію.

Мистецький паттерн львівського полотна є свого роду перетворенням. Презентується способом широкого смислового розгортання, введенням у тіло постановки складних художніх значень, серед яких: «пролог»-протистояння темного та світлого начал як метафора сьогоднішнього; актуалізація мистецької тканини твору мотивами війни; образи душ наших предків та соціуму-селян як символ духовного і матеріально начал, вирішення режисером-постановником фінальної сцени як детермінуючого сакрального одкровення.

Неокласична хореографія «Тіней забутих предків», знаходиться серед проектів, у яких поєднано актуальні творчі (репетиційна практика) та менеджерські підходи (проектний менеджмент). «Черговий прорив Львівської опери...доводить потужні можливості українських митців...» [2, EP]. Будучи релевантним сучасній європейській культурній мові продуктом, робить важливий крок у розвитку національної театральної традиції.

Список використаних джерел і літератури

1. *Сміт Ентоні Д.* Національна ідентичність. К.: Основи, 1994. URL: <http://litopys.org.ua/smith/smi05.htm> (дата звернення 22 квітня 2024 р.)
2. Зінченко В. Бути вільним... Відчути силу предків... Жити вічно: «Тіні забутих предків». *Музика: український інтернет-журнал*. URL: <https://mus.art.co.ua/buty-vilnym-vidchuty-sylu-predkiv-zhyty-vichno-tini-zabutykh-predkiv/> (дата звернення 15 квітня 2024 р.)

ПОЛТОРАК Мар'яна
магістр музичного мистецтва,
докторантка,
Жешувський університет,
(Жешув, Республіка Польща)

ГАННА ГАВРИЛЕЦЬ ЯК ПРЕДСТАВНИЦЯ ЛЬВІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

Ганна Олексіївна Гаврилець народилася в 1958 році в селі Видинове Снятинського району Івано-Франківської області. З дитинства виявляла великий інтерес до музики, завдяки чому рано почала вивчати музичну грамоту. Початкову музичну освіту вона здобула у рідному місті у Василя Куфлюка¹, у якого була своя система розвитку музичного слуху². У 1968-1977 роках Ганна навчалася у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені Соломії Крушельницької, де вивчала композицію під керівництвом Володимира Флиса³. Вона продовжила навчання у Львівській державній консерваторії імені Миколи Лисенка, а в 1982 році вступила до асистентури Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (зараз Національна музична академія України), де навчалася під керівництвом Мирослава Скорика⁴.

Ганна Гаврилець гармонійно поєднала класично-романтичні стильові традиції з сучасними технологічними досягненнями ХХ-ХХІ століть. Її музика поєднує ортодоксальний духовний стиль і сучасну авангардну лексику з квазінародними мелодіями, які походять із справжніх стародавніх джерел, щоб створити тональну послідовність. В більшості своїх духовних творів композиторка продовжувала національну традицію, перевтілюючи в сучасній композиторській техніці давні пласти сакральної монодії та кантового багатоголосся, форму духовного концерту, паралітургійні жанри [6]. Музика композиторки має лірико-психологічний характер і спрямована на розкриття внутрішніх почуттів і емоцій людини. Композиторка – творча особистість, яка має унікальний мелодійний дар, високу художність, майстерне поєднання класичних традицій з новітніми засобами композиторської техніки та унікальне генетичне відчуття багатих фольклорних джерел. Все це допомагає їй ретельно вибудувувати форму музичного твору, надаючи йому унікальність [7].

Творчість Гаврилець охоплює різні музичні жанри, включаючи симфонії, камерну музику, інструментальну музику, камерні ансамблі, що складаються з різних складів, естрадні твори та вокальну музику. Гаврилець вважає хорову музику пріоритетом, але є ще деякі твори для голосу і фортепіано.

Серед симфонічного доробку композиторки – 2 симфонічні поеми, 2 симфонії, 2

¹ Василь Олексійович Куфлюк — український музичний педагог, учитель.

² Куфлюк розробив індивідуальну систему розвитку музичного слуху, метою якої було сформувати абсолютний слух його вихованців.

³ Володимир Васильович Флис — відомий український музикознавець, композитор, педагог.

⁴ Мирослав Михайлович Скорик — видатний український композитор і музикознавець.

концерти – для фортепіано з оркестром (1982) та для альту з оркестром (1984). Камерно-інструментальні композиції Ганни Гаврилець можна поділити на групи – *для камерного оркестру* (камерні симфонії («In memoriam», 1995; «Симфонія-диптих», 2011), «Canticum» (1999), «A-corda» для альту і струнних (2001), «Хорал» для струнних (2005), «Капричіо на честь святого Миколая» (2008), «233943 Falera» (2011), «Гімн (2014)); *для камерних ансамблів різних складів* (2 духових квінети (1984, 1992), 4 струнних квартети (№ 1, 1981; № 2 «Ремінісценції», 1997; № 3 «До Марії», 1999; № 4 «Експресії», 2003), квартет саксофонів (1991), дуети – Соната для альту і фортепіано (1988), «Рапсодія-діалог» для флейти і фортепіано (1992), «Осіньна музика» для тенора-саксофона і фортепіано (1996), Дует для двох скрипок «За межею тіла і душі» (2007)); *для різних інструментів соло* («Варіації» (1979), Соната (1980), «П'єси» (1997), «Гравітації» (1999) для фортепіано, «Екслібриси» для скрипки-соло (1995), «In B» для сопрано-саксофона чи кларнета (1997), «Довкола вогню» для гітари (2004), Диптих для баяна (2006) тощо) та *камерно-вокальна* (Три романси на вірші Софії Майданської – «Сніговиця», «Земля така холодна», «Колисанка» (1983) чудово проспівала солістка Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, лауреат премії імені Левка Ревуцького Тамара Ходакова (концертмейстер – Наталя Королько) [6], численні обробки українських народних пісень для голосу і камерного оркестру («Ой ти, соловейку», «Русальна», «Орел поле поорав», «Сьогодні Івана», «Купалочка», «Ой до бору стежечка», «Засвічу свічу», «Що петрівочки дві неділечки»); для голосу з хором («Весняні забави», «Нова радість», «Гой питалася княжа корона», «У нашого пана», «Мати милосердна», «Щиголь тугу має», «Ой горе тій чайці») [3].

Найсильнішим аспектом спадщини композиторки є національна самобутність у поєднанні з щирістю вираження, новітніми засобами композиційної техніки та творчим розвитком класичних традицій [6].

Ганна Олексіївна Гаврилець зробила значний внесок у пісенну творчість України. Її пісні вирізняються глибиною емоційного змісту, поєднанням сучасних музичних прийомів з традиційними українськими мотивами та високою професійною майстерністю.

Гаврилець майстерно використовувала елементи української народної музики, інтегруючи їх у свої твори. Це включає народні мелодії, ритми та гармонійні особливості. Її пісні відзначаються глибокою емоційністю, часто відображаючи ліричні, патріотичні та духовні теми. Композиторка використовувала сучасні музичні прийоми та техніки, що дозволяло їй створювати оригінальні та новаторські пісенні твори.

Камерна музика Г. Гаврилець вирізняється образним розмаїттям та розкриває ліричні грані авторського стилю. Композиторка звертається до стилістики фольклорних джерел, квазісерійної техніки та постромантичних засобів [4, с. 168].

Вокальні твори вирізняються тим, що в них найбільш рельєфно відчуються різностильові вектори творчості композиторки [4, с. 162]. У доробку композиторки є понад 30 пісень естрадного спрямування, але також 3 пісні у більш класичному уявленні [4, с. 168].

Її пісні використовуються в музичних навчальних закладах як приклад сучасної української пісенної творчості. Вони допомагають студентам розуміти та вивчати національні музичні традиції у поєднанні з сучасними техніками.

Ганна Гаврилець залишила після себе величезний спадок, в тому числі і пісенна творчість, яка продовжує жити і надихати нові покоління українських музикантів та композиторів. Її твори вражають своєю щирістю, глибиною та професійною майстерністю, роблячи її однією з найвидатніших фігур в українській музичній культурі.

Її пісні відзначаються глибокою емоційністю, майстерним поєднанням сучасних музичних прийомів з традиційними українськими мотивами та високою професійною майстерністю. Творчість Ганни Гаврилець є яскравим прикладом того, як національне мистецтво може розвиватися, зберігаючи свою автентичність і водночас інтегруючи

новітні музичні тенденції.

Пісенна творчість Ганни Гаврилець є важливою частиною українського музичного спадку. Її роботи продовжують надихати нові покоління музикантів та композиторів, вражаючи своєю щирістю, глибиною та професійною майстерністю. Внесок Ганни Гаврилець у розвиток української музики важко переоцінити, і її творчість залишиться в серцях слухачів на довгі роки.

Солоспіви Ганни Гаврилець вирізняються своїм глибоким емоційним наповненням та використанням українських народних мотивів. Її вокальні твори виконуються як професійними виконавцями, так і студентами музичних закладів, адже вони містять у собі багатий потенціал для розвитку вокальної майстерності. Ці солоспіви відображають різноманітність музичних стилів та тем, які були близькі композиторці, та демонструють її майстерність у створенні глибоко емоційних і виразних вокальних творів.

Залишила по собі композиторка і величезну кількість обробок українських народних пісень. У кожному такому творі композиторка створює свою особливу музичну атмосферу, не порушуючи структури самої народної пісні. Кожен твір – це вже її особистий світ, де народна пісня стає ідеєю, причиною для створення оригінального твору [9]. Твори Гаврилець постійно звучать на концертах, фестивалях в Україні, Європі, США та Канаді [10].

Ганна Гаврилець була удостоєна багатьох нагород, серед яких найвища нагорода України в галузі музичного мистецтва – премія імені Миколи Лисенка. Вона також була лауреаткою інших премій та конкурсів, що підтверджують її високий професіоналізм та вклад у розвиток української музики.

Композиторка залишила після себе багату музичну спадщину, яка продовжує впливати на сучасну українську музику і надихати нові покоління музикантів та композиторів.

Ганна Олексіївна Гаврилець – видатна українська композиторка, яка зробила вагомий внесок у розвиток національної музики. Її творчість, охоплюючи широкий спектр музичних жанрів від симфонічних поем до естрадних пісень, відзначається глибоким емоційним змістом і високою професійною майстерністю. Вона гармонійно поєднала класично-романтичні традиції з сучасними музичними техніками, зберігаючи при цьому автентичність українських народних мотивів. Гаврилець створила унікальні музичні твори, які вирізняються своєю щирістю, ліризмом та художньою витонченістю. Її музика продовжує жити, звучати на концертах і надихати нові покоління музикантів та композиторів. Визнана численними нагородами, Ганна Гаврилець залишила по собі багату спадщину, яка є невід'ємною частиною української музичної культури.

Незважаючи на малу кількість солоспівів у доробку композиторки ці твори однак є важливим внеском у вокальну музику, вагомою частиною виконавського репертуару.

Список використаних джерел і літератури

1. Гусар, Дзвіна. Видинівський феномен Василя Куфлюка. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2012. 148 с.
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчість митця у дзеркалі епохи. Львів, 1998. 216 с.
3. Луніна А. Є. Гаврилець, Ганна Олексіївна. Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Гаврилець, Ганна Олексіївна> (дата звернення: 22.06.2024).
4. Полетаєва О. В. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво (галузь знань 02 Культура і мистецтво). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. 325 с.
5. Стельмашук С. Про композитора Володимира Флиса. *У світі звуків і слова*. Львів,

2009. С. 231–234.

6. Степанченко Г. У світі духовної краси. Авторський концерт композиторки Ганни Гаврилець. Music-Review Ukraine. 2011. 9 квітня. URL: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/4A2DDC9A40979242C225786E006279C0?OpenDocument>

7. <https://ukrainianlive.org/havrylets-hanna> дата звернення 22.06.2024

8. https://ukrspiritmuz.net.ua/pages/2_8.html дата звернення 22.06.2024

9. Фроляк Б. Сестра. Збруч.

URL:

https://zbruc.eu/node/114710?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR0cSLSKHwbSadq6ryt3M2BcJnzNUkcznyiKsyWLSdiHyeP40lzC9MbCqCU_aem_-inRFLYLWLSOuQh8OakMXg

ЖАО І

аспірант,

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
(Київ, Україна, Китайська Народна Республіка)

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО СВІТОБАЧЕННЯ МИХАЙЛА ГУЙДИ

Сучасний український художник Михайло Гуйда є одним із найвідоміших митців сучасності. Для нього образи дому, рідних, землі, є одними із основних у його творчості. При цьому художник також приділяв вагоме місце відображенню людини та її місцю у цьому світу, що можна пояснити тим, що митець досить міцно пов'язаний із китайською культурою, де місце людини постає доволі своєрідно. Також у його працях зустрічається співвіднесення земного та небесного, адже це основи нашого існування.

Кожен митець ставить перед собою завдання відтворити вічні теми та запропонувати власне бачення абстрактних питань, які хвилюють людство. Зокрема, цим питанням також задавався Михайло Гуйда, який із дитинства був поєднаний із прекрасним, так як його батько працював теслярем, отже, спостерігав за створенням краси на дереві. Відповідно, дана тема потребує більш детального дослідження.

Проведене дослідження є оригінальним, так як нині відсутні дослідження, які у повній мірі вивчали творчість Михайла Гуйди. Зокрема, наявні праці із визначеного питання розглядають переважно образи на картинах митця та намагаються пов'язати їх творчим баченням світу митця. Проте лише незначна кількість праць присвячена визначенню того, як наявні образи пов'язані із китайською культурою, оскільки митець вже тривалий період життя проживає у Китаї.

На творчість митця мало вплив те, що він полюбляв спостерігати за процесом творення нових виробів своїм татом і задумувався щодо того, щоб самому долучитися до мистецького світу. Крім того, художник завжди співвідносив себе із українським народом, бачачи свою силу у єдності із народними традиціями [1, с. 152].

Художник Михайло Гуйда має своєрідний погляд на процес творення прекрасного. Його особливим підходом є те, що митець створює картини, орієнтуючись лише на власну пам'ять. Так, побачивши цікавий образ, художник намагається відтворити його обриси, роблячи певні замальовки. Після цього він ховає замальовки та намагається відтворити їх вже на полотні, згадуючи всі деталі, а також додаючи власні вигадані образи. Художник пояснює це тим, що коли він робить замальовки, то намагається докласти максимально зусиль, щоб потім він міг легко запам'ятати намальоване, а коли вже малює на полотні, то це дається йому легко, адже вже не потрібно припрацьовувати деталі.

У творчості Михайла Гуйди помітні зв'язки із сеї (китайський жанр живопису). Це можна пояснити тим, що для картин художника наявна виразність, при цьому для створення картин використовується мінімальна кількість рішень. Художник

перебуваючи у Китаї, отримав безцінний досвід долучення до китайського живопису, що помітно у ряді картин митця. Так, на полотнах художника можна побачити цікаві просторові рішення, домінування сірого кольору, лаконізм зображення, вираженість композиції, символізм.

Як і у китайському живописі, на картинах Михайла Гуйди присутніми є дерева. Так, на картині «Біля криниці» зображено два деревця, які символізують юність та невпевненість, хиткість, слабкість. Дерева, які тягнуться до сірого неба, є символом молодості, коли на дівчат та хлопців очікують різноманітні небезпеки, які як і сіре небо, здатні оточити слабкі дерева.

Крім дерев, традиційними для китайського живопису, що було відтворено у творчості Михайла Гуйди, є також образи води. Вода на картинах художника здебільшого відтворена за допомогою зображення колодязя. Він присутній на картинах митця «Баба Килина», «Весна», «Біля криниці», де вода у колодязі є символом чистоти, невинності, надії. Вода у колодязі, що блищить на сонці, нагадує золото, що є символом того, що вода є значною цінністю, яка дорожче за будь-які кошти та дорогоцінні метали.

При цьому колодязь у вітчизняній та у китайській культурах є прообразом Матері-Природи. Так, вода є символом життя, а колодязь є відображенням жіночого начала, так як колодязь здатний давати воду та накопичувати її, тож кожен може випивши воду, отримати надію на життя. Крім того, у європейській культурі образ колодязя є подібним до фонтану, оскільки вода у ньому теж зберігається та розплескується [1, с. 155].

Водночас образи колодязя та дерева є пов'язаними, так як вони здатні давати життя, при цьому вода живить дерево, а дерево вже дає паросток. Тому нерідко на картинах митця вода та дерево зображені одночасно, а частіше навіть поруч. При цьому колодязь та дерево доповнюють на полотні образ двору, де простір розширюється за рахунок зображення даних елементів.

На картинах художника можна знайти також образи тварин. Тварини є відображенням циклу життя, так як вони супроводжують господаря протягом існування, слугують охоронцем двору, використовуються господарем у їжу. Цікавим є те, що для картин митця традиційними є такі тварини як віл, курки, півні. Ці тварини характерні для української культури, проте здебільшого їх можна побачити у китайському живописі. Відповідно, зображення тварин на подвір'ї символізує сімейне благополуччя, єднання, могутність, багатство.

Особливістю творчого погляду художника є наявність ідеальної геометрії. Так, герої розміщені рівно посередині полотна, що дозволяє сформувати уявний хрест, де герой знаходиться по центру перетину вертикалі та горизонталі [1, с. 158]. Цим самим художник демонструє гармонію людини та світу, її значимість.

Висновки. Тож можна стверджувати, що творче світобачення Михайла Гуйди відрізняється своїм зв'язком із китайською культурою. Це можна помітити шляхом аналізу живопису митця, де відтворено образи дерева, колодязя, тварин, що є характерним для сеї. Водночас творче бачення світу митця є унікальним та потребує більш детального дослідження.

Список використаної літератури

1. Тарасенко О. Світобудова Михайла Гуйди. *Art and Design*. 2021. Вип. 2. С. 152–163.

ПРОБЛЕМАТИКА АВТЕНТИЧНОСТІ У РЕСТАВРАЦІЇ ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ

Архітектурні об'єкти, що реставруються, є предметом дискусій на тему – зберегти історичну достовірність пам'ятки чи надати їй естетичного вигляду. В дослідженнях часто зазначається, що головною метою реставрації пам'ятки (зокрема пам'ятки архітектури та містобудування) є збереження історичної достовірності (автентичності) [1, с. 400]. Здебільшого термін «автентичність» стосується якісної характеристики пам'ятки, вказуючи на авторське її походження та відсутність втручання в первісну матеріальну структуру. У повсякденному сприйнятті автентичність асоціюється з незмінним станом матеріальної субстанції об'єкту, або з тим, що називають ознакою якості, а відтак, автентичний твір є об'єктом зацікавленості.

У ХХ столітті питання автентичності було основним для збереження, і, зокрема, панувало переконання, що автентичність історичних будівель полягає виключно у збереженні їх фізичної матерії [4, с. 17].

Реставрація як наука перебуває у постійному вдосконаленні, пошуку нових концепцій відновлення та збереження твору мистецтва, найбільш близьким до його істинного вигляду. Саме навколо істинності вигляду творів мистецтва точаться дискусії науковців-реставраторів. Адже будь-які спроби відновити вигляд, до прикладу античних творів, максимально близького до оригінального базується на уяві про такий вигляд. Доповнення античного твору елементами, виконаними сьогодні замість втрачених оригінальних, є лише припущенням стосовно справжнього вигляду. Сподівання на те, що відновлення оригінального вигляду наближує нас до істини може виявитися марним, оскільки істина не може базуватися на припущеннях чи уяві про те, як могло бути.

Дискусії щодо «доопрацювання» твору мистецтва, який втратив свою частину або оригінальні декоративні елементи, внаслідок чого став нецілісним, ведуться з середини ХІХ століття, коли перші теоретики збереження культурної спадщини Джон Раскін і Ежен Віолле-ле-Дюк розійшлися у поглядах стосовного того, що саме є збереженням пам'ятки, яка зазнала втрат. Відомо, що в той час як підхід Раскіна до збереження наголошував на абсолютній необхідності уникати будь-якого втручання, яке могло б змінити початковий стан об'єкта, щоб зберегти його недоторканим у його фактичних умовах, підхід Віолле-ле-Дюка, з іншого боку, був спрямований на повернення об'єкта до стану, який він нібито мав на момент завершення, навіть якщо це передбачало додавання або заміну нових виготовлених елементів [2, с. 154]. Така різниця поглядів стала демонстрацією залежності результату реставраційної діяльності від особи реставратора, від розуміння ним сенсу, закладеного у саму діяльність по збереженню.

Якщо розглядати пам'ятку архітектури як джерело інформації, яка може бути предметом подальшого вивчення, то зрозуміло, що для науковців найбільш цінним є збереження повної автентичності твору як об'єкту дослідження. Тому не менш важливим є питання визначення моменту встановлення автентичності, тобто визначення такого стану пам'ятки, який вважатимемо істинним, найбільш важливим для людства, що відображатиме історію та культуру певного народу.

Досліджуючи автентичність у реставрації творів мистецтва Ліза Джомбіні (Lisa Giombini) наводить на роздуми – автентичність твору встановлюється в момент його створення автором, чи в момент створення і є змінною впродовж існування, враховуючи всі зміни, що відбувалися з твором [3, с. 183]. Тож, якщо ставити за мету відновлення автентичного стану пам'ятки до такого, яким він був у моменту його творення автором,

тоді всі подальші зміни його матеріальної структури стають не важливими і можуть бути видалені, таким чином, ніби віддаючи належну шану його автору. Але такий підхід водночас є стиранням самої історії та внеску всіх наступних авторів, які доклались до того, щоб чи зберегти, чи надати естетичного вигляду пам'ятці протягом усієї тривалості її існування. У своїй статті Ліза Джомбіні наводить приклад такої дереставації – випадок з фронтоном Афаї, який сьогодні зберігається у Гліпотечі в Мюнхені. Ще у 1816 році датський скульптор Бертель Торвальдсен відновлюючи мармурові статуї фронтона храму Афаї на Егіні доповнив їх сучасними замінами голів, обладунків, драперії та завершив усі відсутні секції. На початку ХХ століття таке відновлення було піддане критиці і, зрештою, у 1963-1965 роках усі доповнення Торвальдсена було видалено в процесі дереставації, метою якої було показати фрагментарний оригінал, звільненого від будь-яких втручань, античного фронтона [2, с. 156]. Цей приклад може бути взірцем того, як одна творчість (недавня) стирається заради відновлення творчості іншої (давньої). Автентичність обох частин скульптури було підтверджено, але однією з них (недавньою) було пожертвовано заради підтвердження автентичності іншої (давньої – античної).

Було б помилково вважати відновленням початкового стану давньої пам'ятки втручання у її матерію (доповнюючи або демонтовуючи елементи) заради збереження її автентичності, оскільки це свідчило б про впевненість у досягненні істинного вигляду. Результат (автентичність пам'ятки), якого ми хочемо досягти реставрацією чи дереставацією базується на уяві про нього, що не може бути сприйнятим як реальність. Тим не менш, наші сумніви щодо вірності сьогоденних підходів у реставрації, є стимулом пошуку нових шляхів збереження творів мистецтва минулого для нашого майбутнього.

Список використаних джерел і літератури

1. Руднева І. М., Глонь І. В., Грабовська Т., Пузіна К. І. Збереження архітектурної спадщини України шляхом реконструкції історичних будівель як чинник розвитку ідентичності нації. *Містобудування та територіальне планування*. 2021. № 77. С. 398–409. <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2021.77.398-409>.
2. Giombini, L. (2019), Authenticity Lies in the Eye of Beholder: Aesthetics and the Principles of Art Restoration. In J. Migašová, A. Kvokačka (eds.) *Studying Aesthetics: Aesthetics Studies' Concepts, Strategies and Context*. Presov University Press, Presov, pp. 151-162.
3. Giombini, L. (2017). *Conserving the Original: Authenticity in Art Restoration*. European Society for Aesthetics, Vol. 9, pp. 183-201.
4. Lamarque P., Walter N. The application of narrative to the conservation of historic buildings. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*. LVI/XII, 2019, № 1, P. 5–27.

КУЛІНІЧ Олена
аспірантка,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва
(Київ, Україна)

КОРОЛІВСТВО САУДІВСЬКА АРАВІЯ НА МАПІ СВІТУ: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ТА КОМУНІКАТИВНИЙ ВИМІРИ

На сьогоднішній день Саудівська Аравія є важливою фігурою на світовій геополітичній арені. Вона займає позицію найбільшого експортера нафти у світі, на її території знаходяться найважливіші святі паломницькі міста Мекка та Медина, вплив Королівства в арабському регіоні постійно зростає. В останні роки країна демонструє все більшу відкритість до міжцивілізаційної комунікації, однак все ще залишається мало

вивченою та зрозумілою для західного світу.

Історія різних культур, що існували на території Саудівської Аравії, налічує понад 5000 років. Різні цивілізації впливали на розвиток території завдяки географічному розташуванню у центрі стародавніх торговельних шляхів, які простягалися до Південної Азії, Середземномор'я і Єгипту та служили важливою сполучною ланкою між Індією і Далеким Сходом, з одного боку, та Візантією і середземноморськими землями, з іншого.

Поява ісламу у 7 ст. н. е. стало переломним моментом для Аравії та визначило культуру регіону. Протягом наступного століття після свого народження іслам поширився на захід до Атлантичного океану та на схід до Індії та Китаю. Це сприяло періоду динамічного розвитку в культурі, науці, філософії та мистецтві, відомому як ісламський «золотий вік» [9].

Протягом наступних століть територія Саудівської Аравії невпинно зазнавала змін: створення та розширення різних ісламських імперій до X ст., виникнення окремих невеликих мусульманських держав у період до XV ст., перебування під владою Османської Імперії з XVI ст. У середині XVIII ст. союз мусульманських релігійних реформаторів-ваххабітів і сім'ї Саудів сформував у Центральній Аравії нову державу та суспільство, що призвело до послідовного створення трьох саудівських держав [4]: перша саудівська держава (The Emirate of Diriyah) виникла у 1727 р., друга держава (The Emirate of Nejd) була створена у 1824 р., та сучасне Королівство Саудівська Аравія, започатковане у 1932 р. у результаті низки історичних завоювань представниками династії Саудів, спадкоємці якого займають правлячі державні позиції й до сьогоднішнього дня.

Ісламська та, в цілому, арабська культура значно вплинули на культурну обстановку Саудівської Аравії. Більшість поглядів і традицій походять від арабської цивілізації та ісламської спадщини: і по сьогодні саудівське суспільство глибоко релігійне, консервативне, традиційне та сімейне. Крім цього, на культуру Саудівської Аравії вплинули швидкі зміни, спричинені відкриттям у 1932 році великих нафтових родовищ. До цього нове царство короля Абдулазіза ібн Сауда було дуже бідним. Це було пустельне королівство з небагатьма природними ресурсами та майже повною відсутністю промисловості. Основною статтею доходів були прибутки від паломництва до святинь в Мецці та Медині [7]. Завдяки експлуатації нафтових ресурсів країна перетворилася зі збіднілого кочового суспільства на потужного товаровиробника лише за декілька десятиліть.

Сучасна Саудівська Аравія – це держава, яка намагається адаптувати свою політичну та релігійну систему до вимог нового тисячоліття, це країна регіонального та глобального значення, яка прагне пристосуватися до нового світу, зберігаючи при цьому свою унікальну ознаку ісламського фундаменталізму [1]. Своїми діями країна демонструє готовність до глобалізаційних змін та новітніх реформ. Так, з 2005 по 2015 рр. король Абдулла бін Абдулазіз аль Сауд поступово модернізував Королівство за допомогою низки соціальних та економічних ініціатив, які включали розширення зайнятості та соціальних можливостей для жінок, залучення іноземних інвестицій, підвищення ролі приватного сектора в економіці та сприяння найму іноземних працівників [2]. Реформи короля Абдулла пришвидшилися за час правління принца Мохаммеда бін Салмана, який зійшов на престол у 2015 р. Зовнішня політика принца зорієнтована на міжкультурну комунікацію між Сходом та Заходом. Так, у 2016 р. урядом Саудівської Аравії було оголошено про початок впровадження державної ініціативи під назвою «Saudi Vision 2030», одними з головних цілей якої є «трансформування унікального стратегічного розташування країни на глобальний центр, що поєднує три континенти – Азію, Європу та Африку» [10] та збільшення економічної, соціальної та культурно-мистецької диверсифікації. Зокрема, в рамках програми було розроблено та імплементовано першу національну стратегію в сфері музичного мистецтва, ключовим напрямом якої є розвиток музичного сектору в Саудівській Аравії, а також внутрішнє,

регіональне та міжнародне партнерство.

Отже, Саудівське королівство та його народ відігравали вагому роль протягом всієї історії. Сьогодні в глобальній економіці статус Саудівської Аравії як найбільшої нафтової наддержави надає їй політиці впливу, який поширюється далеко за межі її кордонів. Королівство демонструє все більшу відкритість до міжцивілізаційної комунікації. Однак, неможливо зрозуміти сьогодишню Саудівську Аравію, не вивчивши її ісламське коріння та багатовікові арабські традиції, які формують ядро королівства.

Список використаних джерел

1. Bowen, Wayne. The history of Saudi Arabia. Westport, Conn. : Greenwood Press, 2008. 175 p.
2. Central Intelligence Agency : веб-сайт. URL: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/saudi-arabia/> (дата звернення: 17.06.2024)
3. Dakheel, Maysoon. Saudi Arabian educational reforms: a road from traditionalism to modernization. *British Journal of Education*. 2017. Vol. 5, № 7, P. 69-82.
4. Encyclopedia Britannica : веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/place/Saudi-Arabia> (дата звернення: 17.06.2024)
5. Eskandarany, Abdullah. Enhancing boardroom diversity in Saudi Arabia. Berlin/Boston, 2023. 172 p.
6. Menoret, Pascal. The Saudi enigma / Transl. by Patrick Camiller. London & New York : Zed Books, 2005. 276 p.
7. Saudi Arabia – a country study / edited by Helen Chapin Metz. Library of Congress, 1993. 398 p.
8. Saudi Arabia country handbook. United States : Marine Corps Intelligence Activity MCI, 1993. 128 p.
9. The Embassy of the Kingdom of Saudi Arabia : веб-сайт. URL: <https://www.saudiembassy.net/culture-art> (дата звернення: 14.06.2024)
10. Vision 2030 : веб-сайт. URL: <https://www.vision2030.gov.sa/en/vision-2030/leadership-message/> (дата звернення: 16.06.2024)
11. Wynbrandt, James. A Brief History of Saudi Arabia. Infobase Publishing, 2010. 364 p.

ЯСЬКІВ Андрій

аспірант,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

«CALL FOR PEACE» ДЛЯ ШЕСТИ АЛЬТ-САКСФОНІВ ЖАН-ДЕНІ-МІША ЯК МИСТЕЦЬКИЙ МАНІФЕСТ ПРО МИР

Саксофонне виконавство є однією із найпопулярніших та затребуваних галузей інструментальної культури, формування та поступ якої пов'язані з Французькою школою гри на саксофоні. Її засновником є легендарний Марсель Мюль та його талановиті учні – Даніель Дефайє, Жан-Марі Лондекс, Жорж Жюрде, Гай Лакур, Жак Деложе, Серж Бішо, Мішель Меріо, Анрі Праті та багато інших.

Видатним представником сучасної академічної французької саксофонної школи є Жан-Дені Міша (Jean-Denis Michat) – самобутній виконавець, педагог та композитор, випускник Паризької вищої консерваторії (C.N.S.M.P) (1990–1999). У 24-річному віці музикант став професором саксофону в «Національній консерваторії Ліона», а через рік обійняв посаду доцента Паризької вищої консерваторії (C.N.S.M.P.).

Жан-Дені Міша відомий у саксофонній спільноті як сольний виконавець, а також

учасник багатьох ансамблів і світових філармонійних оркестрів. Музикант вважається одним із найкращих представників виконавського стилю «à la française», який присвятив свою виконавську діяльність та композиторську творчість для утвердження саксофона як академічного інструмента музичної культури. Він є автором перекладень та оригінальних саксофонних композицій, написаних, здебільшого для свого Ліонського оркестру саксофоністів. Композиції Ж.-Д. Міша є також у репертуарі численних професійних ансамблів, як-от Капітолійський національний оркестр Тулузи, хор Калліопа та ансамбль Itineraire. Відзначимо, що на композиторський стиль автора вплинула творчість К. Штокгаузена, з яким Ж.-Д. Міша мав нагоду зустрітися особисто. Як наслідок, у французького митця склалось глибше розуміння композиції, що призвело до його індивідуального підходу до музичного часу [2].

Особливо слід відзначити, що трагічні події, які вже упродовж двох років переживає український народ у зв'язку з повномасштабним вторгненням РФ, знайшли відгук у творі «Call for peace» («Заклик до миру») Ж.-Д. Міша. Він став уособленням своєрідного мистецького маніфесту про мир, як спроба донести до людства всі жахливі наслідки, які несе за собою війна. Прем'єра цієї композиції відбулась у травні 2022 р. у виконанні Ліонського оркестру саксофоністів в м. Ліоні (Франція). Знаковим став склад цього колективу – виконавці різних національностей, як підтвердження підтримки світовою спільнотою українського народу.

В Україні цей твір прозвучав у Національній музичній академії (м. Київ, 1 жовтня 2022 р), Івано-Франківській філармонії імені Іри Маланюк (м. Івано-Франківськ, 25 квітня 2023 р.) та (Львів, 2 травня 2023 р.). Д. Максименко слушно відзначає, що «ці три концерти, що відбулись в Україні, об'єднали на одній сцені в складі оркестру саксофонів найкращих саксофоністів з різних регіонів України – Заходу, Сходу, Півдня та центральної України, які попри різноманітні труднощі, тривоги та ракетні обстріли все ж зустрічались в різних містах задля єдності своєї національної позиції (<https://youtu.be/IRWvzZuc8aE>)» [5].

У тричастинній композиції «Call for peace» поетапно розкриваються події, які зараз переживає український народ. Так, перша частина – «Call for peace» («Заклик до миру») символізує єдність різних націй, що підтверджує паритетне співвідношення всіх шести партій саксофонного ансамблю. Композитор зображає звичайне повсякденне життя людей із його радощами та труднощами, мріями та планами, які несподівано обриваються у другій частині «Державний гімн» через початок війни в Україні. «Вторгнення» у державний гімн нашої держави різких дисонуючих гармоній, чвертьтонових інтонацій, які викликають асоціації із виттям сирен, вдало передали початок віроломного нападу росіян. Сам гімн у такому інтонаційному трактуванні став уособленням страждання українського народу.

Однак, автор композиції вірить у перемогу українців. Її у фіналі аналізованого твору «Гуцули танцюють» яскраво втілюють автентичні гуцульські мелодії із притаманними їм виразовими особливостями, як-от збагачення тематичної лінії орнаментикою, підкреслення колоритною гармонією, частою зміною агогічних відтінків.

Цим твором відомий французький саксофоніст, композитор Жан-Дені Міша підтримав український народ на мистецькому фронті та нагадав суспільству, які страждання та наслідки несе війна, якщо її вчасно не зупинити.

Список використаних джерел та літератури

1. Максименко Д. Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2018. 203 с.
2. Максименко Д. Інтернаціональний оркестр саксофонів як одна із форм заклику

до миру на прикладі однойменного твору Ж.-Д. Міша. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/357/9755/20328-1>

3. Максименко Л. Регіональні виміри академічного саксофонного мистецтва України : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2020. 292 с.

4. Miracle S. E. An exploration of the French and American schools of classical saxophone. Honors Research Projects. Akron: University of Akron, 2015. 22 p.

5. J. D. Michat Profile. URL: <https://www.jdmichat.com/bio>

ДУ БОХАО

аспірант,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна,
Китайська Народна Республіка)

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ КИЇВСЬКОГО КВАРТЕТУ САКСОФОНІСТІВ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ

Юрій Володимирович Василевич – кларнетист, саксофоніст, педагог, заслужений артист України, соліст оркестру Національної опери України відомий в національній музичній культурі та світовій загалом як фундатор української школи гри на саксофоні.

Створення знаним музикантом у 1985 р. Київського квартету саксофоністів та широка творча діяльність колективу ознаменувала народження українського саксофонного виконавства. Четверо київських музикантів «перевернули» уяву про саксофон як такий, на якому виконують лише джазові та естрадні твори, залучаючи, крім них, у свій репертуар фольклорні, класичні й авангардні опуси.

Спершу Київський квартет був просто базою для учнів Ю. Василевича. Нині – це справжня школа маестро Василевича, професора кафедри дерев'яних духових інструментів столичної Національної музичної академії. Ініціювавши відкриття в цьому закладі вищої освіти класу саксофона, він виховав цілу плеяду талановитих учнів, яскравих репрезентантів українського саксофонного мистецтва.

Колектив знаний своєю гастрольною діяльністю в Угорщині, Франції Польщі, Бельгії, Італії, Німеччині, США та Канаді [1; 3].

Трагічні події в Україні у зв'язку з війною з РФ спонукали колектив брати активну участь на мистецькому фронті – давати благодійні концерти на підтримку ЗСУ.

Одним із таких заходів став Всеукраїнський фестиваль класичної камерної музики «Дзеркало», який відбувся у Львові упродовж 27 квітня – 7 травня 2023 р. у Дзеркальній залі Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької. Його ініціатором та засновником став артдиректор Микола Гречуха. Він відзначив, що «навіть у час повномасштабної війни дуже потрібна підтримка українських музикантів та популяризація нашої національної музики. Завдяки фестивалю слухачі мали можливість поринути у чарівний світ мистецтва, коли звучали класичні шедеври та сучасні експериментальні твори [4].

У форумі взяли участь найвідоміші колективи та камерні ансамблі, як-от «Київська камерата», Lviv Clarinet Quartet, камерний ансамбль «KYIV BRASS», струнний квартет «Фенікс», «Одеська камерата», Київський квартет саксофоністів, «NotaVene Chamber Group», дует Богдани Півненко та Дмитра Таванця, «Dz'ob» та Камерний оркестр Львівського національного театру опери та балету [4].

Головна мета фестивалю полягала у підтримці української музики та виконавців в умовах воєнного стану, а також збір коштів для потреб воїнів ЗСУ.

Одним із масштабних благодійних заходів стала також організація в м. Києві низки концертів на підтримку 5 окремої штурмової Київської бригади під назвою «Концерти

та шоу в Universum Hall». У його рамках 19 грудня 2023 року Київський квартет саксофоністів презентував яскраве музичне шоу «SAX і місто». У майстерному виконанні колективу прозвучали «Українські старовинні танці 16–19 ст.» в аранжуванні Ю. Василевича, «Фокстрот» Ф. Домажлікці, «Чарівний ритм» Дж. Гершвіна, класичні композиції від Г. Манініні та С. Джопліна, «Libertango» А. П'яццолі [5].

Українські музиканти, зокрема Київський квартет саксофоністів, не припиняють свою активну творчу діяльність під час такого складного часу для держави. Музична спільнота, окрім нових мистецьких проєктів, робить все можливе для наближення перемоги над ворогом: організовує благодійні концерти, волонтерить, збирає гроші на потреби ЗСУ та переселенців, воює на фронті.

Список використаних джерел та літератури

1. Жукова О. Чудова четвірка. *Музика*. 2007. № 1. С. 30.
2. Ду Бохао. Інтерв'ю (листування) з Юрієм Василевичем. Особистий архів автора. Дата проведення 17.06.2024.
3. Київський квартет саксофоністів. *Енциклопедія сучасної України*. URL : <https://esu.com.ua/article-11328>
4. Музичні імпрези «Дзеркала» у воєнний час. *Music-Review-Ukraine*. URL : <https://opera.lviv.ua/muzychni-impresy-dzerkala-u-voennyj-chas/>
5. Sax і місто. Музичне шоу Київського квартету саксофоністів. URL : <https://gala-concert.com/sax-i-misto/>

ОСИПЕНКО Ярослав

аспірант,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

МИСТЕЦЬКА МУЗИЧНА ПАНОРАМА БУКОВИНИ: ПЕРСОНАЛІЇ І ЛОКАЦІЇ

Мальовничий регіон Буковини завжди славився мистецькими талантами, імена яких навіки вкарбовані золотими літерами в історію та культуру буковинського краю та України. Саме тут народилися, зростали і творили славетні українські митці – Іван Миколайчук, Володимир Івасюк, Назарій Яремчук, Дмитро Гнатюк, брати Руснаки та багато інших, пам'ять про яких зберігають люди та місця, іменовані сьогодні меморіальними музеями-садибами, де жили й творили ці митці.

Мета статті: репрезентація мистецького життя Буковини через персоналії визначних діячів музичного мистецтва та знакові локації та споруди.

В селі Дубівці Чернівецької області народилися оперні співаки Орест та Денис Руснаки, відомі не лише в Україні, а й далеко за її межами [2;3;9]. Орест Руснак (1895-1960) – визнаний неперевершений тенор, якого в Європі та Сполучених Штатах Америки часто називали «українським Карузо»; а його брат – Денис Руснак (1901-1952) - відомий співак-диригент.

Народилися хлопці у сім'ї сільського священика Манолія Руснака. У стінах Успенської церкви, де правив службу батько, брати Орест та Денис почали свою співацьку кар'єру, а їх молодший брат Нестор був дяком. Пізніше він долучився до творення в будівлі селищної школи Музею-кімнати, яка зберігає чимало інформації й матеріалів про життя і творчість видатних оперних співаків. Значущо, що до нині зберігся і будинок, у якому народилися брати, а одна з вулиць міста Чернівці носить ім'я братів Руснаків. Син Нестора, Любомир, наслідуючи сімейну традицію, став солістом

Буковинського академічного ансамблю пісні й танцю.

У Мамаївцях народився оперний співак світової слави, Народний артист України, Герой України Дмитро Михайлович Гнатюк (1925-2016), ім'я якого ще за життя вписано до скарбниці української національної культури [1;5;10]. Все своє життя він присвятив популяризації та розвитку національної опери та вихованню українських митців. Виступав як в Україні, так і за кордоном (США, Канада, Португалія, Німеччина, Угорщина, Росія.). У репертуарі Дмитра Гнатюка – всесвітньо відомі пісні, як-от: «Пісня про рушник», «Чорнобривці», «Два кольори», «Марічка». Записав понад 15 платівок, 6 компакт-дисків. Загалом у концертному репертуарі Д. Гнатюка було понад 85 творів національної та світової класики – від буковинця Сидора Воробкевича до австрійця Йозефа Гайдна.

Дмитро Гнатюк проявив себе і як режисер-постановник (понад 20 вистав). Тривалий період митець працював головним режисером Національної опери, викладав у НМАУ імені П. Чайковського. На честь Дмитра Гнатюка названа школа у рідному селі Мамаївці, де з **1 червня 2016 року** функціонує кімната-музей митця, а на території школи встановлено пам'ятне погруддя співака. Пам'ять про славетного буковинця пошанована і в назві Чернівецької обласної філармонії, яка з 2017 року носить його ім'я.

Чимало талановитих імен дала світові Кіцманщина. 4 березня 1949 року в м. Кіцмань Чернівецької області в родині вчителів Михайла та Софії народився Володимир Івасюк – видатний український композитор і поет, медик і скрипаль. Він став одним із основоположників української естрадної музики, автором понад ста пісень (серед яких найвідоміші - «Червона рута», «Водограй»), п'ятдесяти трьох інструментальних творів, написав музику до двох спектаклів. В. Івасюк професійно грав на фортепіано, гітарі та віолончелі, мав хист до художнього мистецтва, захоплювався живописом, займався кінозйомкою та фотографією[3].

Про життя і творчість Володимира Івасюка можна дізнатись у стінах Чернівецького обласного меморіального музею Володимира Івасюка, який відкритий у 50-й день народження композитора 4 березня 1999 року у помешканні батька Володимира – письменника Михайла Івасюка, в будинку на розі вулиць Шевченка і Маяковського (тепер І.Дзюби) в Чернівцях [7]. Музей Івасюка розкриває постать композитора крізь призму його особистого і музичного світу. Фото, особисті речі, чим жив, чим наповнювався, що залишив у спадок – складають основу музейних фондів.

Від часу заснування і до сьогодні музей Володимира Івасюка став осередком популяризації української пісні, місцем цікавих літературних заходів, концертів, конкурсів, виставок. Музей відвідало чимало гостей з України, та інших країн світу, залишивши свої короткі думки у «Книзі відгуків» (<https://www.facebook.com/muz.Ivasjuka/>).

У місті Кіцмань, де народився Володимир Івасюк, його іменем названа музична школа у м. Кіцмань, в якій він навчався; а на центральному майдані встановлено пам'ятник композиторові.

На околицях буковинського містечка Вижниця, а саме в Рівні, народився Назарій Яремчук (1951-1995) - український естрадний співак (тенор), Народний артист УРСР (1987), Герой України (2021), відомий виконанням таких відомих українських пісень, як «Червона рута», «Родина», «Водограй», «Незрівнянний світ краси», «Смерекова хата», «Чуєш мамо», «Стожари», «Якщо мине любов», «Батько і мати», «Гай, зелений гай», «Зачаруй», «Я піду в далекі гори», «А матіоли цвіт», «Пісня буде поміж нас», «Гей ви, козаченьки», «Писанка», «Я ще не все тобі сказав» та ін.. [6;11;12]. Також Назарій знявся в музичних фільмах «Червона рута», «Виступає ансамбль «Смерічка» під керуванням Левка Дутковського», «Стартує пісня», «Ти плюс я -весна» та «Червона рута. 10 років по тому». За життя Назарій записав понад 150 пісень. У 1996 році Указом Президента України **Яремчуку Назарію Назаровичу** (посмертно) було присуджено Державну премію України імені Т.Г. Шевченка.

У батьківській хаті співака до нині функціонує т. зв. Музей-садиба, де пройшли його дитинство та юність [8]. Одноповерховий буковинський будинок знаходиться в центрі присілка Рівня. За садибою доглядає Катерина Назарівна - старша сестра Назарія, яка розповідає зацікавленим відвідувачам про свого талановитого брата. Тут можна побачити фотографії, сімейні реліквії родини, особисті листи, газетні та журнальні статті, зібрані друзями, музикантами, вчителями та однокурсниками, які розповідають про його життєвий шлях. Серед експонатів можна побачити особисті речі Назарія Яремчука (сценічні костюми, вишиванки та святкову сорочку, яку вишила мама Назарія старовинною технікою низинки та багато ін.).

Також у приміщенні Вижницької школи-інтернату, де навчався майбутній співак, у 1996 р. створено Вижницький історичний краєзнавчий музей імені Н. Яремчука. У двох кімнатах музею зібрані зразки гуцульського святкового одягу, скляних, вишитих та шкіряних прикрас, ужиткових тканин. Вдало відтворено соціально-етнографічне середовище, яке формувало щедрість Назарової української душі, традиційну з прадіда-діда закоханість в красу природи. В Музеї представлено сценічний одяг співака, родинні фотографії, афіші концертів, прижиттєві платівки-гіганти, касети, диски записаних пісень у виконанні Назарія Яремчука, соліста легендарного вокально-інструментального ансамблю «Смерічка». А поруч – книги про його життя і творчість, спогади радості з Назарієм і жалю за ним.

Пам'ять про Назарія Яремчука вшанована встановленням іменних меморіальних пам'яток на будинках, у Чернівцях, де жив співак, на Вижницькому палаці культури тощо. Зазначимо, що у Чернівецькій обласній філармонії створено музей-кімнату славетного Н. Яремчука.

Отже, незважаючи на складні події сьогодення в Україні, варто підтримувати та зберігати такі культурні інституції, адже вони є частинкою великої скарбниці духовної та матеріальної культури українців.

Список використаних джерел

1. Богайчук М. А. Гнатюк Дмитро Михайлович. Література і мистецтво Буковини в іменах: словник-довідник. Чернівці, 2005. С. 66–67.
2. Богайчук М. А. Руснак Орест Емануїлович. Література і мистецтво Буковини в іменах: словник-довідник. Чернівці, 2005. С. 234–235.
3. Гусар Ю. Зацвіла «Червона рута» [про В. Івасюка]. Зірки не гаснуть: серія «Золоті Ім. Буковини». Чернівці, 2003. С. 22–30.
4. Гусар Ю. «Український Карузо» оперний співак з Дубівців: про Ореста Руснака. Буковинське віче. 2010. 2 лип. С. 3.
5. Гнатюк Дмитро Михайлович. Українська музична енциклопедія / гол.редкол. Г.Скрипник. Київ, ІМФЕ НАНУ. 2006. Т. 1 : А-Д. С. 475–476.
6. Маслій М. Незрівнянний світ краси Назарія Яремчука. Чернівці. Букрек, 2021. 400 с.
7. Меморіальний музей Володимира Івасюка. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Меморіальний_музей_Володимира_Івасюка (дата звернення: 06.06.2024).
8. Музей-садиба Назарія Яремчука. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Музей-садиба_Назарія_Яремчука (дата звернення: 06.06.2024).
9. Онацький Є. Руснак Орест. Українська мала енциклопедія. Буенос-Айрес, 1964. Т 7: кн. XIII: Літери Риз-Се. С. 1644–1645.
10. Шевченко Л. Гнатюк Дмитро Михайлович. Енциклопедія Історії України / Ін-т історії України НАН України; редкол. В. Смолій. Київ, 2004. Т. 2: Г-Д. С. 127. URL: <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=>

11. Яремчук Назарій Назарович. Видатні діячі культури і мистецтв Буковини: бібліограф. довід. авт.-уклад. Ю.Боганюк, О. Гаврилюк, Г. Добровольська, М. Довгань, А.Іваницька.. Чернівці, 2010. вип. 1. С. 19–21.

12. Яремчук Назарій Назарович. Мистецтво України : Біогр. довід. / упоряд. А.Кудрицький, М. Г.Лабінський; «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана. Київ, 1997. С. 697.

СТОВП'ЮК Андрій

аспірант,

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна)

ФЕНОМЕН ПЕТРА СКАЗКІВА У ЦИМБАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ ГУЦУЛЬЩИНИ

Сучасна цимбальна творчість є невід'ємною частиною українського музичного мистецтва, ціннісним культурним феноменом, що розкриває неповторні тембральні та колористичні якості сольного, ансамблевого та оркестрового виконавства. Важливу роль у формуванні цимбальної творчості, процесі її еволюції відіграє Автор-митець (композитор, виконавець, педагог, науковець-дослідник), що спрямовує власну творчу діяльність на розвиток та популяризацію цимбалів. Таким Автором є Петро Сказків – непересічна особистість у світі сучасного цимбального виконавства Гуцульщини, який втілював три іпостасі – композитора, виконавця та педагога.

П. Сказків, глибоко емоційно відчував красу та велич українських Карпат, що пояснюється географією його народження, соціально-побутовими умовами його становлення як цимбаліста-виконавця. Народився Петро у сім'ї музикантів, що спрямувало його до музичної діяльності. Він відразу відчув, що цимбали – це близький для нього інструмент, здатний передати внутрішній світ людини (емоції та переживання, виражені у музичному звучанні), красу природи та автентичність українського народно-інструментального виконавства.

Петро виконував на цимбалах різну за жанрами та стилями музику: від народно-фольклорної до кавер-версій та авторських композицій. Окрім того, виконавець чудово імпровізував, транслюючи власний емоційно-почуттєвий світ у музику.

Професійну освіту Петро Сказків здобував в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського (нині музичному коледжі). Варто зазначити, що цимбали завжди асоціювались виключно із народною музикою. Саме протягом навчання у коледжі музикант почав інтерпретувати на цимбалах сучасну музику, створюючи кавер-версії на відомі естрадні хіти. Петро багато експериментував, що принесло йому значний успіх та популярність.

Петро Сказків був ініціатором створення та учасником інструментального сімейного гурту під назвою «Петровичі» (сопілка, цимбали, скрипка, бас-гітара, перкусія). Учасники ансамблю писали авторську музику, їх запрошували на різноманітні фестивалі та концерти. У 2007 році «Петровичі» записали студійний альбом «Вітер з гір», який мав великий успіх серед шанувальників їх творчості. На жаль, згодом родинний гурт розпався, що слугувало початком формування Петра Сказківа як сольного виконавця-цимбаліста.

У 2014 році Петро привів гурт «Петрос» на кастинг шоу-проекту «Україна має талант». Тоді виступ талановитих учнів Петра Петровича надзвичайно сподобався суддям та глядачам і «Петрос» пройшов у прямі ефіри та чудово заявив про себе. Під

час участі у проекті Петро виконав кілька своїх авторських творів. Слід додати, що він став супер-фіналістом проекту, розкривши слухачам та глядачам зовсім нове, сучасне звучання і глибину цимбалів. Саме цей момент став переломним для виконавської творчості П. Сказківа. Після участі у шоу-проекті його почали запрошувати на різноманітні фестивалі у різні країни світу, зокрема Канаду (побував навіть у Африці).

Цікавим творчим досвідом для Петра виявилось музичне фентезі-шоу «Володарі Стихій», ідея якого полягає у чотирьох стихіях, які відображені музичними інструментами і кожен володар (виконавець), виконуючи особливу музику, демонструє своє володіння стихією, а саме: скрипка – вогонь; бандура – вода; цимбали – земля; сопілка та етно-духові інструменти – повітря. Петро став володарем землі, виконавши авторські композиції.

Особливе значення для П.Сказківа мала педагогічна діяльність, якій він віддавав чимало свого часу та сил. Він також самостійно писав інструментальні партії для кожного інструменту в ансамблях, був чудовим виконавцем, композитором та педагогом, а основне – щирою, відкритою та душевною Людиною, справжнім прикладом для наслідування.

На жаль, важка хвороба зупинила життя Петра Сказківа у 2021 році, однак тепер він «звучить» у Вічності.

ІТАО ДУН
аспірант,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна,
Китайська Народна Республіка)

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ФУНКЦІОНУВАННЯ АКОРДЕОНУ ТА БАЯНУ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ II ПОЛОВИНИ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ

Одним з важливих питань сучасності є розгляд баянно-акордеонного мистецтва Китаю, а саме визначення його місця в сучасній музичній культурі країни. Загалом, у період 2000-х років було відкрито акордеонні відділення при консерваторіях Пекіна, Шанхая та Тяньцзіна. У цих містах успішно було проведено чимало кількості фестивалів і конкурсів акордеонного мистецтва. Перемоги китайських виконавців на міжнародних конкурсах дали змогу зміцнити думку про виконавський професіоналізм у всьому світі. Протягом останніх десятиріч зросла кількість видатних виконавців-акордеоністів, які приїжджають до Китаю для роботи, організації майстер-класів, концертів; значно підвищився рівень якості освіти та ін.

Ріст професійного рівня баянно-акордеонного мистецтва, безперечно, пов'язаний з історично сформованими центрами, при яких від початку функціонував цей вид виконавства. Водночас, оперуючи даними з електронного інформаційного середовища, одинадцяти китайських консерваторій, що увійшли до рейтингу найкращих музичних навчальних закладів країни, можна простежити інтенсивність формування та розвитку професійних акордеонних традицій у Китаї. Зокрема, при багатьох консерваторіях класи акордеона були сформовані ще у другій половині ХХ століття. Наприклад, при Сіаньській консерваторії було відкрито клас акордеона ще у 1956 році, а від 1960 року було об'єднано з факультетом фортепіано [9].

При Тяньцзіньській консерваторії клас акордеона діяв від часу заснування закладу [8]. У 1958 році при Шеньянській консерваторії відкрито клас акордеона на факультеті фортепіано [7]. 1978 року клас акордеона було створено при Сичуаньській консерваторії [5]. У період 2000-х років розпочали свою роботу класи баяна (акордеона) при Уханьській консерваторії [11], зокрема у 2001 році було створено відділення акордеона

на факультеті фортепіано Шанхайської консерваторії [5], а у 2003 відкрито клас акордеона на факультеті сучасної інструментальної музики та музики для ударних інструментів. Клас акордеона Пекінської Центральної консерваторії діє від 2004 р., а від 2009 – об'єднано з факультетом фортепіано. У 2007 році при Тяньцзінській консерваторії було сформовано факультет акордеонного виконавства [1]. Починаючи від 2010 року класи акордеона розпочали свою роботу при Сичуаньській консерваторії, а через рік (2011 р.) при навчальному закладі було створено факультет акордеона і електронного синтезатора. У 2016 році розпочали свою діяльність Чецзянська консерваторія, при якій на кафедрі популярної музики також функціонує клас акордеона [12] та Харбінська консерваторія, при якій від початку відкрито клас акордеона [3]. При Сінхайській консерваторії від 2016 функціонує клас акордеона на факультеті популярної музики та факультеті сучасної музики і драми [10].

Цікавим у Китаї є розподіл акордеона у мистецьких навчальних закладах за факультетами. Зокрема, у 5 консерваторіях (45,5% від 11 консерваторій) клас акордеона належить до фортепіанного факультету, у 3 консерваторіях (27,3%) він належить до сфери популярної або сучасної музики, лише у 2 консерваторіях (18,2%) спеціальність акордеона є основою діяльності факультету. Це, з одного боку, свідчить про сприйняття акордеона як несамотійного клавішного інструменту, спостерігається неглибоке ставлення до його тембрової, художньої та технічної специфіки. У зв'язку з цим стає можливим і подальший перехід на навчання гри на фортепіано і поступове зниження кількості учнів по класу акордеону. З іншого боку, це свідчить про те, що акордеон у свідомості китайських людей переважно залишається інструментом, пов'язаним зі сферою масової музики, а також із розвитком сучасних музичних напрямів, що виникли під впливом європеїзації. Варто зазначити, що клас баяна (акордеона) досі не відкрито при Китайській консерваторії в Пекіні притому, що Китайська консерваторія є однією з трьох провідних музичних вишів країни (поряд із Шанхайською та Центральною консерваторією) [2].

На думку дослідників, у багатьох провінціях, де від початку не було передумов для розвитку акордеонного мистецтва, у 2000-ті роки динаміки розвитку не спостерігалось. Кількість тих, хто навчається на баянно-акордеонних відділеннях, порівняно з представниками інших спеціальностей, набагато менше, а в окремих консерваторіях таких студентів всього 1-2 людини на курсі. Багато з них навчаються на одному факультеті з класичними гітаристами або піаністами (наприклад при Тяньцзінській консерваторії). Через зниження популярності цього інструменту в окремих навчальних закладах акордеоністи іноді переводяться на інші спеціальності, найчастіше на фортепіано. Подібна практика існує при Нанкінському педагогічному університеті. Мала кількість учнів і в музичних школах.

На думку окремих дослідників, намічена вже в минулому столітті прірва між елітарним і масовим мистецтвом у Китаї, у XXI столітті перетворилася на нездоланий бар'єр. Зародившись у середовищі масової культури, акордеон пройшов шлях від «маргінального» до «авангардного», зміцнивши свої позиції в найвищих у своєму естетичному смаку соціальних колах.

Наприкінці 2000-х років акордеонне виконавство вийшло на новий міжнародний рівень за своєю значущістю та перспективністю. Китай у 2007 році був офіційно прийнятий до Міжнародної асоціації акордеонів, і вже 2011 року в Шанхаї було проведено 64-й «Кубок світу» з акордеону, а 2019 року - у Шеньчжені. У період з 2007 по 2019 рік китайські баяністи й акордеоністи стали лауреатами «Кубка світу» 8 разів випередивши за кількістю переможців усі країни, що є суттєвим показником рівня майстерності китайських виконавців [4].

Якщо у 2000-ті роки відбуваються події та процеси, що виявляють певний «перелом» розвитку популярності баянно-акордеонного мистецтва, а подекуди навіть кризи, то у 2010-ті роки відбувається відновлення та поступове зростання охочих

навчатися гри на акордеоні та баяні. Зниження інтересу до інструменту у 2000-ті роки має свої причини. Перша причина пов'язана зі зворотним боком процесу глобалізації. Зазначимо, що критикована багатьма тенденція до «американізації» і масової свідомості сучасного суспільства багато в чому стала реальною загрозою саме напередодні нового тисячоліття.

Зниження інтересу до акордеону і різке зростання інтересу до фортепіано, на думку науковців, у 1990–2000-ті роки є наслідком такого різкого повороту в бік Заходу. Акордеон в кінці ХХ століття в Китаї не сприймався як народний атрибут, перебував на периферії між західними та східними інструментальними традиціями. У Китаї баян та акордеон подекуди сприймався як щось екзотичне, народне. Розвиток економічної та політичної могутності в 2000-ті та 2010-ті роки, зростання соціальних контактів Китаю та інших країн у сфері культури та освіти сприяв процесу повернення популярності та зацікавленості до акордеону. На думку дослідників, існувала і внутрішня причина зниження інтересу, зумовлена історичним розвитком функціонування акордеону в Китаї, бо акордеонне виконавство тривалий час було пов'язане з військово-патріотичною і політичною пропагандою. З одного боку, придатність інструменту для використання в цих цілях допомогла йому вижити у важких умовах і продовжити розвиватися. З іншого - це наклало на його сприйняття певний відбиток. До сьогодні величезний пласт репертуару складають військові, революційні та патріотичні пісні.

Розвиток китайської освіти в наш час в основному орієнтований на власні ресурси для створення унікальної системи навчання, адаптованої загалом до культури своєї країни, адже витоки китайських традицій навчання сягають ще Конфуціанства. Серед мистецтвознавців існує думка, що розвиток акордеонного мистецтва в Китаї має певну закономірність, циклічність: періоди зростання інтересу до акордеону (близько 20 років) чергуються з періодами кризи (близько 10 років).

Отже, зацікавлення до навчання гри на акордеоні та баяні у Китаї в перші десятиліття ХХІ століття вельми неоднозначна. З одного боку, перемоги акордеоністів на міжнародних конкурсах, поява нових творів для акордеону, розвиток системи музичної освіти дають змогу говорити про підвищення якості музичної освіти, а саме якості професійного виконавства і педагогіки. З іншого боку, порівняно з періодом 90-х рр. бажання навчатись гри на цих народних інструментах значно знизилася, що свідчить про «приховану» кризу. Концерти за участю акордеоністів-виконавців у 2000-ті роки відбувались рідко, не було зацікавлення й серед композиторів створювати нові твори, значно скоротилася кількість викладачів і студентів-акордеоністів при музичних навчальних закладах тощо. Варто наголосити, що на сьогодні провідними центрами навчання є музичні консерваторії в Шанхаї та Тяньцзіні, проте, у цілій низці міст і провінцій Китаю викладання гри на баяні та акордеоні практично зникло.

Список використаних джерел

1. Central Conservatory of music. URL: <http://www.ccom.edu.cn/>.
2. China Conservatory of Music. URL: <http://gqx.ccmusic.edu.cn/pub/ccmusic/gygk/xxjs/index.htm>
3. Harbin Conservatory of Music. URL: <http://www.hrbc.edu.cn/web/yemian/NewList.html?param=4>
4. Prize Winners: Coupe Mondiale. Confederation Internationale des Accordeonistes (CIA). URL: http://www.accordions.com/cia/champ_snc.php
5. SCCM. URL: <http://www.sccm.cn/english/departments.asp>
6. Shanghai Conservatory of Music. URL: <http://www.shcmusic.edu.cn/>
7. Shenyang Conservatory of Music. URL: <http://www.sycm.com.cn/>
8. Tianjin Conservatory of Music. URL: <http://www.tjcm.edu.cn/xbsz/sfjpx/xjs.htm>
9. Xi'an Conservatory of Music. URL: <http://www.xacom.edu.cn/xygk/xyjj.htm>

<https://web.archive.org/web/20070630160837/http://www.tjcm.edu.cn/en/keyb.htm>

10. Xinghai Conservatory of Music. URL: <https://www.xhcom.edu.cn/xxgk1/xxjj.htm>

11. Wuhan Music Conservatory. URL: <https://www.whcm.edu.cn/xygk/xyjj.htm>

12. Zhejiang Conservatory of Music. URL: <http://www.zjcm.edu.cn/danye/63.shtml>

РОЗДІЛ III. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

ВИТКАЛОВ Сергій

доктор культурології, професор,
професор кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет
(Рівне, Україна)

ВИТКАЛОВ Володимир

кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет
(Рівне, Україна)

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ РЕГІОНУ В НОВИХ СУСПІЛЬНИХ РЕАЛІЯХ

Культурний простір в умовах війни в регіонах, що вирізняються відносним спокоєм, також має свою специфіку, обумовлену, з одного боку, перепрофілюванням суспільно-економічного та політичного життя країни під стан війни, а з іншого, – активізацією духовного сегмента, спрямованого на поглиблення патріотичної складової, мета якої – поглиблення національно-культурної само ідентифікації місцевого населення, його адаптацію під культурний чинник, пов'язаний із появою в регіонах значної кількості тимчасово-переміщених осіб. На це спрямована організаційна діяльність установ культури та мистецтва, що виявляється в різних напрямках, а саме:

- докорінно змінилися програми всіх установ культурної інфраструктури, передбачивши в них національно-культурну складову, що виявляється в зміні репертуарної політики, насичення концертних програм якісною класичною музикою чи драматичними виставами різних епох. При цьому розширився й вербальний інформаційний контекст;

- поглибилася міжкультурна взаємодія митців: у регіоні з'явилася значна кількість професійних іноземних майстрів мистецтв, що беруть участь у численних програмах, до прикладу, обласної філармонії; зросла й кількість самих програм, утілених у розширенні потенціалу міжнародного фестивального руху. Однак його перевагою стала не пропагандистська музика, а глибока лірика (класика) професіонального виміру, в основі якої культурна спадщина Європи різних епох та, відповідно, мистецьких стилів;

- проведення цих заходів стимулювало широкі міжкультурні контакти вітчизняних майстрів мистецтв з їх іноземними партнерами, вплинуло на освітню складову, участь у різноманітних майстер-класах, за допомогою яких й місцеві митці швидко опанували безліч нових художніх програм, технік, позаяк диригентами низки концертів стали польські, чеські німецькі диригенти;

- регіональні митці беруть безпосередню участь у гастрольній діяльності країнами Європи, здобуваючи новий виконавський досвід, розширюючи власний репертуар тощо;

- змінилася репертуарна афіша й академічних театрів; їх творчі колективи поповнили митці з інших регіонів країни, принісши новий репертуар, специфічні форми роботи з глядачем; та й тематичний ряд вистав також докорінно оновився і розширився;

- поглибилася практика культурного обслуговування місцевого населення акторами академічних театрів та артистами філармонії, а надто – мережі середньої освіти. Подібними заходами активно почали займатися й музейні установи;

- відчутно оновилася практика роботи виставкових зал регіону, акцентувавши увагу на регіональній складовій, поглибилася їх донаторська діяльність, спрямована на пошук коштів для ЗСУ, підтримку українських військових, що особливо помітно на роботі потужних виставкових центрів рівня Музею Корсаків (Луцьк) та й інші, рангом

нижчі структури також у цьому процесі взяли активну участь, сприяючи формування патріотичних почуттів місцевого населення, концентруючи його увагу на актуальних питаннях сьогодення, пов'язаних переважно з культурною спадщиною;

- чимало установ культурної інфраструктури регіону взяли участь у різноманітних грантових програмах і, здобувши відповідні кошти та й організаційний досвід, змогли помітно оновити власний потенціал, залучаючи до участі в цьому оновленні широкі верстви населення, що також певним чином вплинуло на консолідацію останнього;

- цікаві культурно-мистецькі заходи, спрямовані на демонстрацію регіональної культурної спадщини (до прикладу, реконструкція весільного обряду «ведення Куста», уперше згаданого в «Слові о полку Ігоровім») із широким залученням до його перегляду та участі в частковій реалізації тимчасово-переміщених осіб), здійснив КЗ «Рівненський обласний центр народної творчості» РОР, що також мало значний культурних ефект, позаяк населення інших регіонів України було мало знайомим із цією спадщиною, а участь у проведенні численних імпрез знімало певну напругу у відносинах;

- подібні аспекти реалізує й нині КЗ «Рівненський обласний краєзнавчий музей» РОР, об'єднавши власний організаційно-демонстраційний потенціал із Музеєм народної культури Пирогове, залучаючи до цих акцій й представників центрально-східної України, чий музейні зібрання постраждали під час військової агресії. І демонстрація віртуальних колекцій з професійним коментарем фахівців різних територій лише активізувала діяльність стосовно переведення національної культурної спадщини в цифровий формат, а з іншого боку, – дала можливість переконатися відвідувачам у розмаїтті цієї спадщини, бажанні її зберегти і примножити;

- переважна більшість заходів, проведених у не музичних закладах, має, як правило, оригінальний вокально-інструментальний супровід, який розширює сприйняття пропонованого матеріалу, зайвий раз акцентує увагу на духовній практиці України.

Тож стан війни змінив не лише тематичний ряд регіональних програм установ культури і мистецтв, але й стимулював зміну підходів до організації культурного простору, сформував новий тип керівників, здатних стати лідерами суспільних думок.

НОВОСЯДЛА Ірина

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНІ ПРАКТИКИ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ

Сьогодні підготовка музичних педагогів у закладах вищої освіти супроводжується такими викликами як проблеми інклюзивного середовища, потребою у відновленні ментального здоров'я, яке погіршилося внаслідок стресів, спричинених війною. Тому, розроблення нових освітніх програм чи корекція вже існуючих вимагає враховувати запити суспільства.

Питання ефективності музикотерапії у роботі з дітьми з особливими потребами стало предметом численних наукових досліджень, обговорюється на конференціях і висвітлюється на вебінарах. Увага до проблеми реабілітації та психоемоційного відновлення військовослужбовців, внутрішньопереміщених осіб, зокрема тих, в кого спостерігається посттравматичний синдром, набула ваги державного значення, фахівцями розробляються відповідні програми, де успішно використовуються музикотерапевтичні практики. Однак, кількість кваліфікованих спеціалістів все ще є недостатньою. Що стосується роботи психологів та психотерапевтів у цьому напрямку,

то тут проблеми не існує, адже багато закладів вищої освіти готують фахівців з надання психологічної допомоги й підтримки. А як бути з підготовкою фахівців, здатних ефективно задіювати музичні засоби з корекційною метою в інклюзивному середовищі чи для відновлення психоемоційного здоров'я?

Сьогодні активну діяльність у цій області проводять або фахівці, що здобули відповідну освіту в Західній Європі, або музичні педагоги, котрі водночас є дипломованими психологами. Пропонується чимало вебінарів, сертифікованих онлайн-курсів, які анонсують широкий перелік знань й практичних навичок, котрі можуть отримати слухачі. Таке навчання для музичних педагогів, безумовно, є корисним і пізнавальним і може виступати як підвищення професійної кваліфікації. Проте, варто зауважити, що робота з інклюзивними дітьми чи особами з ПТСР, побудована на використанні музикотерапевтичних практик, крім володіння фаховими компетентностями музичного педагога, вимагає, як мінімум, базових знань з психології, фізіології. На жаль, в Україні у професійних стандартах за класифікатором професій ДК 003:2010 відсутня така кваліфікація як музикотерапевт, тож акредитувати освітню програму з підготовки такого фахівця наразі неможливо. Одним із кроків вирішення проблеми може стати розроблення міждисциплінарної освітньо-професійної програми, сформованої з освітніх компонентів, що відповідають вимогам з підготовки фахівців, здатних в майбутньому використовувати фах музичного педагога в музикотерапевтичних цілях.

Міждисциплінарна освітня програма «Теорія і методика мистецької освіти та арт-реабілітаційні практики», створена на основі ОП «Середня освіта (Музичне мистецтво)» першого (бакалаврського) рівня, галузі знань 01 Освіта / Педагогіка, спеціальності 014 Середня освіта, схвалена і готова до реалізації в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника. Перевагою цієї ОП є наявність, крім обов'язкових компонентів психолого-педагогічного профілю, дисциплін вільного вибору студента, котрі спрямовані на ознайомлення здобувачів із видами і формами арт-реабілітаційної роботи, основами музикотерапевтичної діяльності і її практичним втіленням. До проведення лекцій і практичних занять залучені провідні зарубіжні й вітчизняні фахівці в цій галузі. Серед таких компонентів нової ОП – дисципліни «Арт-реабілітація в підготовці вчителя музичного мистецтва» і «Травма-інформоване мистецтво», котрі передбачають впровадження міжнародного досвіду застосування музикотерапевтичних практик для психоемоційного відновлення, а також з корекційною та реабілітаційною метою. Лекційний і практичний курс проходить за участю запрошеного професора Единбурзького університету Найджела Осборна – відомого британського композитора, викладача, педагога і експерта у галузі музикотерапії. Співпраця з професором Н. Осборном стала можливою завдяки підписанню меморандуму між ПНУ ім. В. Стефаника і ГО «Арт дот» в рамках реалізації проєкту «Art Therapy Force». Проєкт націлений на підготовку фахівців із використанням сучасних методологій для відновлення психоемоційного здоров'я суспільства і складається з освітнього та арттерапевтичного напрямів роботи. Прикарпатський університет долучився до проєкту, де вже успішно задіяні ще кілька провідних українських закладів вищої освіти – Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського, Центральноукраїнський державний університет ім. В. Винниченка (м. Кропивницький), Український католицький університет, Львівський національний університет ім. І. Франка. Професор Найджел Осборн, маючи величезний досвід роботи в зонах воєнних конфліктів, розробив власну методику психоемоційного відновлення через мистецькі практики, яку представляє у лекційних і практичних курсах для студентів українських ЗВО.

Тематичний лекційний і практичний курс з дисципліни «Арт-реабілітація в підготовці вчителя музичного мистецтва» націлений на формування в майбутніх фахівців базових знань і навичок в області музикотерапії, а також на набуття арт-

реабілітаційних технік, що сприяють відновленню ментального здоров'я дітей, корекції їх поведінкових вад, допомагають в психологічній підтримці дітей з особливими потребами та їх соціальної адаптації. Практичні заняття проводитимуться з учнями ліцеїв, закладів початкової музичної освіти, а також з дітьми з синдромом Дауна.

Курс з «Травма-інформованого мистецтва» ініційований Лондонським Королівським коледжем і Лондонським університетом мистецтв в рамках проєкту «Мистецтво і війна: педагогіка і практика» і реалізується у Прикарпатському національному університеті спільно з Центральноукраїнським державним університетом ім. В. Винниченка. Він спрямований на оволодіння студентами нетиповими для традиційної музичної педагогіки базовими знаннями, поняттями та дієвими інструментами травма-інформованого мистецтва у подоланні посттравматичного синдрому воєнного часу. На практичних заняттях студенти мають можливість випробувати авторську унікальну методику професора Н. Осборна, яка полягає у використанні музики для підтримки дітей, травмованих внаслідок військових конфліктів, з дітьми ВПО. Тематичний курс лекцій побудований таким чином, що в ньому студенти, крім занять з Найджелом Осборном, матимуть можливість прослухати онлайн-лекції провідних фахівців Великобританії в галузі психології і мистецтвознавства – Генрі Редвуда, викладача факультету дослідження війни (war studies) в Лондонському Королівському коледжі, Анжели Кеннеді, професорки, клінічної психологині і лідерки травмоорієнтованого підходу, Даррена Абрахамса, спеціаліста з терапії травми за допомогою музичних засобів, фасилітатора та керівника проєктів у сферах особистісного, культурного та громадського розвитку у Великобританії та інших країнах світу.

2023 року в ПНУ ім. В. Стефаника заняття зі студентами музичних спеціальностей із вищезгаданих дисциплін проходили у формі факультативу й засвідчили активну увагу і запит студентської аудиторії на їх вивчення на постійній основі.

Таким чином, оновлення освітньої програми шляхом міждисциплінарного підходу і введення освітніх компонентів із використанням музикотерапевтичних практик дасть змогу якісно підняти рівень підготовки майбутніх музичних педагогів і забезпечити знаннями для створення їх власних арт-реабілітаційних проєктів.

БЕРКІЙ Ольга

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка
(Львів, Україна)

УДК 78.25; 78.34

ДЖАЗОВА ПОЛІФОНІЯ В ЦИКЛІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

У статті охарактеризовано специфіку курсу джазової поліфонії, теоретичний, історичний і практичний параметри дисципліни. Розглянуто широке трактування поліфонічних явищ у джазі від тематичних, ритмічних до стильових, від поліфонічного композиційного принципу до поліфонізму як методу художнього мислення: поліметрії у свінгуванні, полімодальності в імпровізації, полістилістики джазінгу. Здійснено огляд еволюції поліфонічних засобів у джазі від витоків до сьогодення, від ранніх нефіксованих взірців колективної імпровізації до складних композицій сучасного джазу.

Ключові слова: джаз, музична освіта, джазова поліфонія, поліфонічні прийоми, поліфонія у джазових творах, поліфонія джазових стилів.

JAZZ POLYPHONY IN THE CYCLE OF MUSIC THEORETICAL DISCIPLINES

The article characterizes the specifics of the jazz polyphony course and, the theoretical, historical, and practical parameters of the discipline. A wide interpretation of polyphonic phenomena in jazz is considered, from thematic, rhythmic to stylistic, from the polyphonic compositional principle to polyphonic as a method of artistic thinking: polymetry in swing, polymodality in improvisation, polystylistics of jazzing. The article reviews the evolution of polyphonic techniques in jazz from its origins to the present, from the early non-fixed examples of collective improvisation to the complex compositions of contemporary jazz.

Keywords: jazz, music education, jazz polyphony, polyphonic techniques, polyphony in jazz works, polyphony of jazz styles.

Постановка проблеми. Система джазової освіти і фахової підготовки джазових виконавців в Україні активно формується з останньої чверті ХХ століття й досі знаходиться на етапі накопичення педагогічних та методичних напрацювань, теоретичного осмислення джазової специфіки та адаптації світового досвіду в освітній джазовій царині. Невдовзі відзначатиме перше десятиліття своєї діяльності кафедра джазу та популярної музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, завдання якої – розбудова на високопрофесійній основі джазових традицій Львова та підготовка фахових джазових виконавців, композиторів, педагогів, котрі гідно представлятимуть Україну у світовій мистецькій спільноті.

Важливою частиною освітнього процесу на кафедрі є цикл джазових музично-теоретичних дисциплін, до якого належать: джазове сольфеджіо, джазова гармонія, модальне джазове сольфеджіо, аналіз джазових стандартів, джазова поліфонія, джазове аранжування та композиція. Джазова поліфонія, як логічне продовження дворічного курсу джазової гармонії, передбачає у студентів наявність сформованого джазового гармонічного мислення, інтелектуальної активності і слухової концентрації в царині складних акордових сполучень (нон-, ундецім-, альтерованих акордів, акордів з додатковими ступенями), розуміння мета-ідеї джазовості, якою є імпровізаційність і посилена дисонантність, що реалізуються не лише на гармонічному, але й на інших рівнях – тембральному, ритмічному (складна система синкопування), структурному (брейк як структурне синкопування) тощо. Отже, курс джазової поліфонії має синтетичний характер, необхідною умовою проходження якого є наявність базових знань з інших дисциплін: теорії музики, гармонії, історії музики, історії і теорії жанру, аналізу музичних форм, і, безперечно, виконавської практики та композиції. Завдання курсу охоплюють теоретичний, практичний та історичний параметри, котрі взаємодіють і чергуються у навчальному процесі.

Аналіз досліджень. На сьогоднішній день не існує спеціальних посібників, присвячених джазовій поліфонії або поліфонії у джазі, тому інформацію для лекцій доводиться частково черпати із суміжних дисциплін: історії та гармонії джазу, академічної поліфонії, джазової композиції тощо. Специфіку такої інтердисциплінарності, універсального поєднання в курсі поліфонії раціонально-логічного та образно-інтуїтивного, художнього чинників окреслює Наталія Беліченко у публікації «Логіка поліфонічного мислення у перспективі музикознавчих студій»: «Надзвичайна складність – багатогранність та багаторівневність предмета і його принципова неоднозначність, що пояснюється спробою сполучити несумісні на перший погляд явища – формальну, у тому числі вербальну або математичну, логіку й

невловимий художній процес музичної творчості» [1, с. 102].

В процесі опанування поліфонічних форм, засобів і прийомів застосовуються посібники та праці з академічної поліфонії І. Б. Пясковського [8, 9], Н. О. Супрун-Яремко [11], Н. М. Беліченко [2], С. В. Мірошніченко [5], а також джазової теорії, гармонії, композиції М. Левайна [13], Р. Картера [12], Дж. Рассела [15], Т. Піса [14] та багатьох інших. Взаємодія джазу і академічної музики та специфіка джазінгу розроблена у працях О. Супрун [10].

При вивченні поліфонії джазових стилів та окремих легендарних постатей використовуємо численні історичні нариси, монографії, статті іноземних авторів (Дж. Колліера, У. Сарджента), а також українських: В. Полянського [6], Т. Полянського [7], С. Давидова [4] та ін.

Отже, **метою статті є** охарактеризувати завдання і проблематику курсу джазової поліфонії, її теоретичний, історичний та практичний виміри.

Виклад основного матеріалу. «Джазова поліфонія» є скороченою назвою курсу, що охоплює вивчення як «джазової поліфонії», так і «поліфонії у джазових творах». Диференціація понять полягає у способі творення композиції та наявності чи відсутності фіксованого музичного тексту (часткової його фіксації⁵).

Особливості *джазової поліфонії* зумовлені імпровізаційною природою джазу, що передбачає живий контакт, «розмову» особистостей-музикантів, створення спільного звучання з декількох голосів-тембрів. В ансамблях з двома чи кількома солюючими інструментами, в оркестрах неодмінно виникають діалоги: рівноправні або ж з верховенством та супідрядністю, згодою чи розбіжністю. Одне з перших визначень джазу звучало як «колективна імпровізація» – особлива форма музикування, коли в процесі виконання безпосередньо народжується твір.

Таким чином, джазова поліфонія – один з провідних засобів комунікації, особливо в малих складах, результат спільного імпровізаційного музикування джазменів, що творять композицію у процесі живого виконання. Така поліфонія, як правило, спонтанна, має унікальний характер (не повторюється) і фіксується на аудіоносіях з можливим подальшим транскриптом⁶. Для неї притаманним є контрастний та підголосковий типи (наприклад, між солюючим інструментом та крокуючим басом). Імітаційна поліфонія виникає епізодично у діалогічних фрагментах між солістами, в епізодах діалогів-змагань, ґрунтується на ідеї варіантності та проростання, подекуди містить ознаки монотематизму.

Натомість, *поліфонія в джазових творах* стосується фіксованих композицій з використанням традиційних поліфонічних засобів, прийомів, жанрів і форм (джазові інвенції, фуґи) і є яскравим прикладом взаємодії джазу і академічної музики.

Таким чином, трактування терміну «поліфонія» стосовно джазу є об'ємним і близьким до тих значень, що застосовуються щодо сучасної музики. *Поліфонічні явища* у джазі охоплюють тематичні, ритмічні, стильові аспекти, а також композиційні взаємодії та поліфонізм як метод художнього мислення. «Джазовий поліфонізм розкривається в мета-ідеї посиленої дисонантності, явленій у жорсткості поліритмів і метрів, взаємодії вертикалі і горизонталі, мікро- і макроелементів, що творять динаміку поліфонічності у багатьох аспектах – ладовому, гармонічному, тембральному, ритмічному (складна система синкопування), структурному, стильовому» [3, с. 6].

Характерною ознакою джазової поліфонічності є *джазова поліметрія* – втілення комплементарності у метро-ритмічній царині. Основний прийом джазової поліметрії –

⁵ Джаз лиш частково піддається нотній фіксації. В нотах джазових п'єс часто відводяться спеціальні епізоди для імпровізації, позначаються тільки акорди. Якщо нотний текст записаний повністю, це не виключає можливості його видозміни або «обігрування».

⁶ Транскрипт записів зазвичай не передає всіх ритмічних та інтонаційних тонкощів музичної мови джазу, однак, дозволяє уобразити загальні закономірності побудови мелодичних ліній, їх поєднання.

свінгування створює енергію драйву в конфлікті граунд-біта (пульсу акомпанементу) і метроритму мелодичної лінії. Ефект психічного трансу у традиційному джазі створюють регулярність, повторюваність, остинатність, натомість, в модерному джазі відхід від обов'язкової ритмічної пульсації приводить до заміни традиційного біту нерегулярною поліметричною конструкцією.

Своєрідною ознакою джазового поліфонічного мислення є *полімодальність* – втілення виконавцем буквеного позначення акорду у мелодичній імпровізаційній лінії шляхом використання споріднених ладів, зумовлених звуковим тяжінням акорду. А також *полістильова природа* сучасного джазу або контрапункт контрастно-стильових пластів. Міжпластовий діалогізм лежить в основі явища *джазінгу* («jazzing the classics»). Зокрема, в бароко-джазі «мислення стилями» створює необмежені можливості стильового синтезу, несподівані, парадоксальні взаємодії компонентів образної системи.

Курс джазової поліфонії охоплює теоретичний, практичний та історичний параметри. Теоретична і практична частини присвячені засвоєнню поліфонічних прийомів, форм і жанрів, написанню численних вправ: від одноголосних, що включають техніку роботи з мотивом в сольних джазових імпровізаціях (прийоми інверсії, аугментації, димінуції, прихованого багатоголосся, пермутацій), до дво-три голосних взірців техніки контрапункту, імітації, канону, канонічної секвенції, інвенцій з елементами музичної мови джазу (ритмічними, ладо-гармонічними) і до завершальної творчої роботи – джазової фуги.

Неодмінним аспектом навчального процесу є аналіз поліфонічних прийомів як у джазових, так і в класичних композиціях різних періодів, напрямків, стилів. «Джаз природно увібрав в себе багатоголосний досвід класичної спадщини, розмаїття поліфонічних прийомів-жанрів-форм, сформованих шляхом тривалого вдосконалення від початкового «*punctum contra punctum*» до сучасного поліфонічного осмислення простору» [3, с. 7]. Зокрема, для аналізу пропонуються винахідливі джазові ідеї у поліфонічних конструкціях фуги: Алека Темплтона Прелюдія та fuga «*Bach Goes To Town*» (1938), чудову інтерпретацію якої записав оркестр Бені Гудмена; Стена Кентона «*Фуга для ритму*» (1947); *Modern Jazz Quartet* «*Vendome*» (1953), яку автор Джон Льюїс визначив як «фугу в стилі бароко з епізодами джазової імпровізації»; Дейва Брубeka «*The Fugue On Pop Themes*» (1950), fuga з циклу «*Points on Jazz for two pianos*» тощо.

Завданням історичного дискурсу в курсі джазової поліфонії є висвітлення основних етапів розвитку джазової поліфонії та поліфонії у джазі в композиціях видатних майстрів; огляд еволюції поліфонічних засобів у джазі від витоків до сучасного періоду, зокрема, у взаємодії з традиційними поліфонічними прийомами академічної музики. Вивчення історії джазової поліфонії супроводжується активним прослуховуванням взірців, аналізом поліфонічної фактури, самостійною роботою над пошуком додаткових матеріалів.

Огляд починається з витоків джазу, знайомства з африканською «ритмічною поліфонією»: до десяти і більше різних за метром і ритмом партій інструментів, голосів, оплесків з власною ритмічною або ритмо-інтонаційною моделлю (*pattern*), що точно чи варіантно повторюється. Поліфонічне поєднання таких моделей – найважливіша властивість динамізації фактури та формотворення африканської музики, як і принцип «*запитання-відповіді*» – один з універсальних прийомів джазу, що у європейській музиці має свій відповідник «респонсорного» чи «антифонного» звучання. З ритуалів та синкретичних пісенно-танцювальних жанрів Африки прийом переклички соліста і хору потрапив до американських *трудоих пісень та спірічуелсів*.

У своєрідному діалозі між співаком та інструментом респонсорний принцип реалізувався у *блюзі*, де вокаліст вступав від початку рядка і завершував фразу на сильній долі третього такту, а відповіддю йому була лаконічна інструментальна вставка або відігрування (*fill* чи *fill-in*). Яскравим взірцем може слугувати дует корифеїв

традиційного джазу Бессі Сміт та Луї Армстронга. У записі блюзу «Empty Bed», виконаного Бессі Сміт у супроводі тромбону та фортепіано, партії голосу та тромбону поєднуються за принципом питання-відповідь, а фортепіано комплементарно заповнює паузи, дублює й варіантно розвиває обидві партії. Таким чином, в композиції поєднуються елементи двох типів поліфонічного складу – гетерофонії та імітаційності, виникає явище поліфактури.

Для нью-орлеанського стилю притаманною була стихійна, спонтанна, колективна поліфонія зі специфікою довільного поєднання мелодичних ліній труби, кларнета, тромбона. У чиказькому стилі зростає роль сольної імпровізації інструментів ансамблю, відбувається поступове витискання спонтанної імпровізації вільною імітаційністю. Для прослуховування пропонується діалог партій К. Олівера та Л. Армстронга в ансамблі «Creole Jazz Band».

Стиль свінг 1930-х років демонстрував «поліфонію пластів» та площинну гетерофонію в оркестровій фактурі. Оркестри Д. Еллінгтона та К. Бейсі застосовували імітаційність та розгалуження мелодії. «Рифи», як один з важливих атрибутів стилю, поєднувались з іншими партіями оркестру.

У бібопі посилюється акцент на індивідуалізації голосів малого складу ансамблю, підвищується солююча роль контрабасу та ударних. Відтворення в інструментальній музиці лабільного фольклорного інтонування та його вплив на гармонію в сучасному джазі знайшло відображення в явищі мікрохроматики.

Орієнтація на модально-мелодичну ладовість зумовила появу модального джазу, в якому утвердження лінійно-поліфонічної фактури виявилось пов'язаним з полігармонічними явищами. Розширення і розхитування тональності призвело до вільного використання дванадцятитоновості. Стиль кул ознаменувався розквітом різноманітних «полі» – поліритмії, поліметрії, поліфонії та гри метрів, раніше незвичних для джазу:

3 5 9

4' 4' 4'

Особливу увагу присвячено вивченню *бароко-джазу*, що розцвів у 50-60-х роках ХХ століття та перекинув місток між епохами, акцентуючи спільні стильові риси джазу і бароко – бурхливість, динамізм, імпровізаційність, інспіруючи появу яскравих і несподіваних інтерпретацій «барокових моделей», породжених прагненням до своєрідного метадіалогу з віддаленою епохою. Утворення нового самостійного напрямку пов'язують з іменами американських піаністів Дейва Брубeka і Лені Трістано та ансамблем MJQ («Modern Jazz Quartet»), котрі віртуозно відтворювали барокову стилістику і прийоми «необахianства». Чудовими взірцями бароко-джазу стали записи «Bud On Bach» Бада Пауелла, «Back To Bach» Мела Уолдрона та ін.

Саме в контексті вивчення бароко-джазу занурюємось в музичний універсум І. С. Баха, окреслюємо риси творчого стилю генія, що приваблюють джазових музикантів: ознаки свінгу, безперервний рух *motto*, імпровізаційність (Бах чудово імпровізував на органі та чембало), варіаційність, крокуючий бас, барокове *Basso continuo* (аналог джазової гармонічної сітки), способи роботи з мотивом (варіантність, секвенції, інверсії, аугментації, димінуції) тощо.

Тенденція поширення джазових інтерпретацій творів Баха у європейському музичному просторі 60-тих років знаменувала розквіт *джазінгу*. Перші оджазовані інструментальні версії творів Баха належать піаністу Жаку Лусьє (Jacques Loussier), якого жартома називали Йоганом Себастьяном Жаком та його тріо, а вокальні інтерпретації – ансамблю «Свінгл Сінгерс» (The Swingle Singers), який отримав премію «Греммі» за дебютний альбом «Jazz Sebastian Bach», де прелюдії і фуги Баха звучать у свінговій манері. Серед подальших яскравих інтерпретаторів музики Баха: О. Пітерсон, Д. Брубек, «Modern Jazz Quartet», О. Цицero, Б. Мельдау, Б. Макферрін; в Україні: «ManSound», «Bach Jazz Quartet», Н. Лебедева, А. Показ, Д. Найдич (Україна-Франція) та інші.

Багато цікавих джазових поліфонічних взірців містить творчість Д. Брубєка. Серед них твори зі спеціальними контрапунктичними завданнями, як-от: «Суперечка двох голосів», в якому лінії двох голосів народжуються з одних і тих самих інтонацій, розвиваються за принципом «проростання», проводяться канонічно, в оберненні. Для аналізу поліфонічних засобів пропонується цикл з восьми творів Брубєка для двох фортепіано «Points on Jazz for two pianos», що являє собою ряд жанрових варіацій, укладених за контрастним принципом сюїти. Деякі з варіацій опираються на джазові джерела, інші є похідними від класики. Квінтесенцією поліфонічного мислення Брубєка стала складна 4-темна fuga № 4.

Ще більшою мірою європейський вплив та зацікавлення поліфонічними прийомами і формами виявились у відгалуженнях стилю кул – напрямках вест-кост, третя течія, прогресив. Фьюжн відзначився широким використанням остинатних структур та гетерофонних поліфонічних засобів.

Сучасний джаз – це широкий діапазон стилів, жанрів, форм, традицій, національних, фольклорних витоків. У ньому вже помітно репрезентує себе українська джазова школа, що знаходиться на етапі формування. Це творчість великого числа творчих індивідуальностей, ансамблів, оркестрів, які в процесі творчої еволюції нерідко проходять різні стильові етапи. Діапазон музичних засобів джазу повсякчас розширюється як в національному, так і в часовому вимірі. Лінеарність, поліфонія відіграє в цьому важливу роль, а також провідну в ансамблях, які грають без ритм-секції, де мелодичне начало виходить на перший план.

Висновки. Поліфонія – невід’ємна складова сучасної музики і один з важливих компонентів джазу. Тракткування поліфонічних явищ у джазі охоплює складні багатопланові взаємодії від тематичних, ритмічних до стильових, від поліфонічного композиційного принципу до поліфонізму як методу художнього мислення. Відтак, сучасна джазова освіта, що формує фахового виконавця-імпровізатора-композитора, повинна включати джазову поліфонію як один з обов’язкових предметів, на якому студенти реалізують базові форми поліфонічного мислення у жанровому полі джазу, засвоюють основні поліфонічні прийоми, форми і жанри та особливості їх використання у джазових композиціях у співставленні з традиційними поліфонічними засобами і прийомами академічної музики, оволодіють методами аналізу поліфонічних творів та навичками написання творів поліфонічної фактури. Результативним підтвердженням цього є курс джазової поліфонії в контексті системного комплексного підходу в циклі музично-теоретичних дисциплін на кафедрі джазу та популярної музики у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка, що готує кваліфікованих конкурентоспроможних фахівців, зі знаннями теорії та історії поліфонії у джазовій музиці, ерудованих діячів сучасної музичної культури, котрі володіють високим художнім смаком.

Список використаних джерел

1. Беліченко Н. М. Логіка поліфонічного мислення у перспективі музикознавчих студій / Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. К.: Міленіум, 2017. Вип. II (9). С. 101–107.
2. Беліченко Н. М. Завдання з поліфонії: Строгий стиль. Вільний стиль (фуга). Практичний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації. Харків: С. А. М., 2015. 80 с.
3. Беркій О. В. Спектр поліфонічних явищ у джазі / Тези Міжнародної науково-практичної конференції «Український джаз на перехресті культур» 5 грудня 2021 р. Львів ЛНМА імені М. В. Лисенка. С. 6–8.
4. Давидов С. П. Фактурна організація джазового твору (на матеріалі фортепіанного мистецтва): автореф. дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Харк. нац. ун-т

мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 20 с.

5. Мірошниченко С. В. Поліфонологія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики, Одеса: Астропринт, 2012: 296 с.
6. Полянський В. Стилiстика раннього джазу. Київ: Музична Україна, 2004. 116 с.
7. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ: Музична Україна, 2015. 336 с.
8. Пясковський І. Б. Поліфонія : навч. посібник. Київ: ДМЦНЗКіМУ, 2003. 242 с.
9. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
10. Супрун О. Джаз і класична музика: шляхи перетину / Українська музика, 2018. Число 1. С. 86–92.
11. Супрун-Яремко Н. О. Поліфонія. Посібник для студентів вищих навчальних музичних закладів України. Вінниця. Нова Книга. 2014. 512 с.
12. Carter R. Building Jazz Bass Lines. Hal Leonard, 1998. 48 p.
13. Levine M. The Jazz theory book Sher Music Co, 1995. 552 p.
14. Pease T. Jazz Composition: Theory and Practice. Berklee Press. 256 p.
15. Russell G. The Lydian chromatic concept of tonal organization: The art and science of tonal gravity. Concept Pub. Co, 2001. 252 p.

ПАЛІЙЧУК Ірина

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

***КУРС «МУЗИЧНА КРИТИКА» В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ
СПЕЦІАЛЬНОСТІ 025 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА***

Курс «Музична критика» є важливим етапом у розвитку професійного мислення здобувачів освіти першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Він формує творчу активність, виховує вміння оцінювати музичні твори та їх виконання, аналізувати різні форми виконавської практики, давати їм професійну та кваліфіковану оцінку, точно і правильно формулювати свої враження, вчить грамотно викладати свої думки в усній і письмовій формах. Курс «Музична критика» має практичне спрямування.

Метою вивчення курсу «Музична критика» є виробити у здобувачів освіти уміння й навички аналізувати та продукувати тексти різного типу відповідно до мети, спрямування й умов спілкування в процесі майбутньої професійної діяльності.

Завдання навчальної дисципліни полягають в оволодінні теоретичними знаннями в галузі музичної і загальної психології сприйняття, історії музики, соціології музики, основами інформаційної роботи, теорії комунікацій і ЗМІ, практичними навичками спілкування як з окремим респондентом (артистом, композитором, продюсером), так і з масовою аудиторією; навичками знаходити і відбирати потрібну інформацію про музичні і музично-культурні події; умінням виробляти власну оціночну позицію, створювати оригінальні та редагувати інші тексти різних жанрів у галузі музичної публіцистики, організовувати і проводити прес-конференції.

Пропонований курс є вибіркоким, передбачає освоєння музичної критики як теоретично, так і практично, відтак розрахований на його вивчення здобувачами упродовж двох семестрів (третього та четвертого) третього курсу.

У першій частині дисципліни бакалаврам запропоновано тематику лекційних та практичних занять, стосовних теоретичного та історичного аспекту предмету «Музична

критика»: «Основи критичного аналізу виконавського стилю», «Категорія стилю та її роль в музично критичному аналізі», «З історії музичної критики», «Інформаційні жанри музичної критики», «Аналітичні жанри музичної критики», «Художньо-публіцистичні жанри».

Друга частина курсу «Музична критика» є практичною. Здобувачі освіти, отримавши теоретичні навички з названої дисципліни, повинні мати уяву про жанри критичних робіт і вміти написати: по-можливості, рецензію на концерт, фестиваль або музичний спектакль, анотацію твору, аналіз творчості виконавця або композитора, соліста або творчого колективу, виконавський аналіз, оглядову або ювілейну статтю, а також виступити в ролі інтерв'юера (взяти інтерв'ю у виконавця, педагога у галузі музичного мистецтва, керівника виконавського колективу тощо).

Мета аналітичних робіт – дати можливість здобувачам освіти практично освоїти різні жанри критичної літератури, використовувати отримані ними навички у різних галузях творчості і досвід вивчення музично-теоретичних дисциплін у власній практичній діяльності. Відтак, у курсі «Музична критика» практично використовується весь творчий багаж студентів. У процесі написання й обговорення письмових робіт здобувачі освіти набувають досвід різного виду виступів та їх правильного оформлення.

Доцільність введення вибіркової дисципліни «Музична критика» у навчальний процес бакалаврів спеціальності 025 Музичне мистецтво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника підтверджує перемога студентки Надії Абрамчук (науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Палійчук Ірина Степанівна) у Всеукраїнському конкурсі «Арт-журналістика – 2023», що відбувся в Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського (26 квітня – 3 травня 2023 р.) (<http://surl.li/ufspv>). Студентка здобула 1 премією в номінації «Інтерв'ю», представивши роботу «Воскресіння – хорова перлина Прикарпаття», яке достойно оцінили високоповажні члени журі конкурсу – голова журі Маріанна Чернявська, проректорка з наукової роботи ХНУМ, Юлія Коваленко, мистецтвознавиця, доцентка кафедри телерепортерської майстерності Харківської державної академії культури, Олександр Сердюк, голова Вагнерівського товариства Харкова, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики ХНУМ імені І.П.Котляревського, Лариса Абаньшина, PR менеджер ХНАТОБ / Схід Опера та Андрій Корнев, культуролог-мистецтвознавець за науковим фахом (кандидат мистецтвознавства), журналіст, літератор (книги віршів, прози, науково-популярні твори друкувалися у видавництвах «Ранок», «Курсор», «Раритети України»), (<http://surl.li/ufspz>, <http://surl.li/ufsq>).

Таким чином, курс «Музична критика» (аудиторні заняття та самостійна робота) спрямований на формування наукової та творчої активності здобувачів освіти першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, виховання вміння оцінювати музичні твори та їх виконання, аналіз різних форм виконавської практики, здатність давати їм професійну та кваліфіковану оцінку, точно і правильно формулювати свої враження, грамотно викладати свої думки в усній і письмовій формах.

Список використаних джерел та літератури

1. Кара-Васильєва Т. В. Сучасне українське мистецтвознавство: новий погляд, переосмислення та наукова координація (за матеріалами наукової доповіді на засіданні Президії НАН України 18 червня 2014 р.). *Вісник Національної академії наук України*. 2014. № 8. С. 33–39.

2. Кияновська Л. Музична критика сьогодні: пошук гармонії у вселенському хаосі. *Moderato*. 2016. 7 червня. URL : <https://moderato.in.ua/blogs/music-critic-today.html>

3. Мельник Л. Музична журналістика : теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення: монографія. Львів: ЗУКЦ, 2013. 384 с.

4. Підлипська А. М. Художня критика та мистецтвознавство в сучасних умовах. *Вісник НАККІМ*. Київ, 2019. № 1. С. 379–383.

5. Чекан Ю. Музична критика в сучасному комунікативному середовищі : зміна формату. *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 20. С.18–24.

5. Чекан Ю. Музична критика в Інтернеті. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. К., 2011. Вип. 11. С. 238–244.

КНЯЗЄВ Владислав

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ (НА ПРИКЛАДІ АНСАМБЛЮ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ)

Важливого значення для успішної ансамблевої діяльності відіграють психологічні особливості особистості: інтелектуальні якості, специфічні музичні здібності, художній смак, професійна майстерність, темперамент, емоційний та духовний досвід. Все це позитивно впливає на глибину сприйняття та відтворення музики.

Психічний рівень ансамблевих навичок виникає внаслідок взаємодії емоційних сфер музикантів. Із набуттям відповідного фахового досвіду та ансамблевої зіграності поступово посилюється реакція на різноманітні емоціональні та психологічні ситуації, що виникають в процесі музикування. Така реакція буде мати прямий вплив на звуковий результат. Цей рівень ансамблевих навичок функціонує як у репетиційному процесі так і під час концертних виступів. По своїй суті він уявляється суто невербальним засобом спілкування.

Репетиційній роботі баянно-акордеонного ансамблю передуює усвідомлення кожним його учасником композиторського стилю та головної ідеї музичного твору, що вивчається. В процесі виконавської інтерпретації потрібно використовувати весь потенціал можливостей отриманих навичок та знань.

На психологічному рівні вмотивованим є виділення двох напрямків діяльності: спілкування ансамблістів між собою та спілкування ансамблістів зі слухацьким залом. Ефект такого спілкування може виявлятися дwoяко: або ансамблісти мають вплив на публіку, або глядацький зал більше діє на артистів. Вирішального значення тут відіграє наявність вольових зусиль – як організуючого елемента, що визначає стабільність та якість мистецького впливу на публіку.

Цілісність та гармонічність моторно-рухових навичок для всіх ансамблістів відображається в знаходженні ідентичних виконавських прийомів гри для всіх учасників колективу, відпрацюванню єдиних принципів та підходів до питання визначення виражальних засобів та їх якісної практичної реалізації. Ансамблеві навички безпосередньо взаємодіють один із одним.

Психічний рівень може змінювати свої якісні показники у сценічних умовах, що може призвести до зміни емоційної сфери в одного або кількох учасників колективу. Партнери, в цьому випадку, повинні миттєво проаналізувати ситуацію, скоригувати концепцію та реалізувати свою техніку на психологічному рівні у відповідності зі змінами, що відбулися. Наприклад, внаслідок спонтанного відчуття, імпровізаційного пориву, виконавець починає драматизувати ліричну інтонацію. Необхідною реакцією партнерів по ансамблю буде підлаштування свого психічного апарату, зміна емоційного

строю, відповідаючи природнім виявленням своїх почуттів у гармонізацію емоційного балансу колективу.

Концептуальний рівень впливає на слухові навички – інтонацію, темброві та динамічні засоби виразності – впорядковуючи їх у відповідності до головної ідеї твору. Саме творчий задум визначає міру інтенсивності вияву цих навичок, їх роль у цілісному процесі, характерність тембро-динамічного нюансування. Певні відхилення, які можуть мати місце, здебільшого виникають внаслідок акустичного чинника, або нестабільного виконання когось із ансамблів. Наприклад, під час виявлення в залі поганого резонансу високих частот, внаслідок чого мелодія у верхньому регістрі звучить не яскраво, необхідно здійснити корекцію звукового рівня – підсилити тембр та гучність звучання.

Концептуальний рівень, під час взаємодії із моторно-руховою сферою, визначає вибір артикуляційних засобів, темпових змін, аплікатурних принципів. Ці елементи можуть змінюватися, на що може мати вплив середовище, проте варто уникати кардинальної зміни концепції. Так тенденція до зменшення темпу в одного із ансамблів може бути знівельована виявленням ініціативи партнером по ансамблю, який зможе призупинити таку негативну тенденцію.

Психологічні навички взаємодіють зі слуховими через зміну відтінків звучання, інтонації та тембру, як наслідок емоційного переживання в ансамблі. З іншого боку саме звучання також здатне до стимулювання психологічної сфери, загостренню переживань; а з іншого боку до її пригнічення – внаслідок неспівпадання звукової інформації з тим, що очікується психологічною сферою. Так можна спостерігати повне неспівпадання змісту психологічної та слухової сфер: у сценічній подачі ансамбль поводить себе доволі емоційно та ексцентрично, проте у звуковому відношенні це ніяк не відображається, що свідчить про штучність цієї «експресії».

Велику увагу в ансамблі баяністів-акордеоністів потрібно звертати на одночасний вступ, зняття, виділення опорних звуків та темпо-ритмічну складову. Зазвичай, ці функції виконує перша партія, подекуди – друга. Всі виконавці повинні розуміти аффтакт, який дорівнює одній долі. Його рух повинен відповідати характеру музики.

В ідеалі потрібно, щоб психологічні навички – воля, осмислене виконавське рішення керувало процесами інтонування, тембральними та динамічними змінами музичного матеріалу, а не навпаки, коли музиканти намагаються здаватись кращими, аніж вони є, або занадто культивують емоційність, що зрештою призводить до спотворення звукового матеріалу.

Впливаючи на моторно-рухові навички, психічна сфера не повинна створювати перешкоди для реалізації закріплених рухових процесів. Найбільше такий дезорганізуючий вплив є наслідком хвилювання. Моторно-рухові навички можуть справляти двосторонній вплив на психіку – заспокійливу дію, у випадку нормального функціонування, та деморалізуючу, у випадку збоїв.

Таким чином можна констатувати, що ансамблева техніка це – багаторівнева система професійних навичок, прийомів і способів гри, які виникають як результат взаємодії музикантів-виконавців на психологічному, моторно-руховому рівнях у напрямку втілення та матеріалізації музичної думки.

Список використаних джерел

1. Моїсєєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри: навчально-методичний посібник. Житомир : 2002. 208 с.
2. Пляченко Т. М. Підготовка майбутнього вчителя музики до роботи з учнівськими оркестрами та інструментальними ансамблями : монографія. Кіровоград : «Імекс -ЛТД», 2010. 428 с.
3. Федоришин В. І. Формування виконавської майстерності майбутніх учителів

ПАСІЧНЯК Лілія

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ БАЯНІСТА, АКОРДЕОНІСТА

У вихованні музиканта – майбутнього виконавця чи педагога, у формуванні його творчої індивідуальності, в удосконаленні його майстерності вирішальну роль має репертуар, над яким він працює в класі з педагогом у процесі навчання. Важливе завдання педагога полягає в тому, щоб продумано, ціленаправлено скласти список творів для кожного студента індивідуально. Слід пам'ятати, що одним з головних завдань навчального процесу є виконання високохудожнього і різноманітного репертуару.

Викладач вищої школи проводить індивідуальні заняття з фаху з уже в якійсь мірі сформованим музикантом, у випадку, якщо це є випускник музичного коледжу. Цей студент, як правило, вже володіє значними виконавськими даними. Тому, потрібно вивчати і пропонувати йому твори, які за рівнем складності дещо перевищують можливості студента.

У роботі з випускником музичної школи чи школи мистецтв потрібно обов'язково здійснити аналіз його підготовки та виконаного ним попереднього репертуару. Це дасть можливість викладачеві окреслити шляхи удосконалення та розвитку виконавської майстерності студента.

Щоб виховати кваліфікованого баяніста, акордеоніста, належить вивчати зі студентом твори різноманітні як за жанрами, так і стилями. В індивідуальному плані кожного студента необхідно враховувати також і інструктивно-тренувальний матеріал (вправи, гами, етюди), що сприятиме удосконаленню його технічних навиків. Здобуті навички обов'язково потрібно закріплювати в художніх творах (поліфонія, велика форма, обробка, варіація, фантазія, рапсодія, парафраз, п'єса). Підтвердженням можуть служити слова професора, академіка Анатолія Андрійовича Семешка: «... уміння підібрати найкращий репертуар для кожного студента – найважливіший показник педагогічної майстерності» [2, с. 30].

Особливе місце у програмі з фаху студента становлять етюди. У вищій школі викладач має націлювати студента на виконання художніх етюдів концертного плану, де поєднані технічна складова і яскравий художній зміст. Про важливу роль розвитку техніки для музиканта-виконавця підкреслив у спогадах про свого вчителя, Михайла Оберюхтіна, кандидат мистецтвознавства Дмитро Кужелєв. Зокрема, запропонував декілька його прикметних висловлювань: «виконавець без техніки, – як турист без грошей – всюди хоче поїхати, а не може»; «щоб навчитися швидко бігати – треба швидко бігати» [1, с. 156].

Різнманітність педагогічного репертуару полягає у всеоб'ємності його вибору: *композиторів* – українських чи зарубіжних, композиторів-класиків чи композиторів, які поєднали виконавську творчість як баяністи, акордеоністи і як творці репертуару для цих інструментів; *жанрів* – прелюдії, фуґи, сонати, концерти, партити, варіації, скерцо, ноктюрни, вальси, пісні, танці, п'єси; *музичних стилів* – бароко, класицизм, романтизм, неоромантизм, неокласицизм, модерн, неофольклоризм, джаз, авангард, рок-, поп-музика, нова музика.

Дуже важливе значення у розвитку мислення, музичного слуху, пам'яті студента мають поліфонічні твори. Наприклад, за логікою форми, голосоведення, гармонічної

структури немає рівних поліфонічним творам Йоганна Себастьяна Баха. Водночас, ця складова педагогічного репертуару потребує розширення, зокрема, твори Й.Фробергера, Й.Пахельбеля, Д.Букстехуде, Ф.Куперена, Ж.Люлли, Дж.Фрескобальді, С.Франка, А.Батршина. «Композитор, виконавець і педагог (як правило) завжди поєднувались в одному обличчі...Куперен, Рамо, Скарлатті – це лише декілька найвидатніших митців, які в багатьох своїх творах вирішували художні і педагогічні задачі. У неперевершеній інструктивній музиці Й.С. Баха це дуже примітно...», – слушно зауважує про роль подібного репертуару заслужена артистка України Надія Яговенко [3, с.106].

Одним з головних факторів у становленні сучасного виконавського мистецтва баяністів, акордеоністів є оригінальний репертуар. Це твори українських композиторів, зокрема, К.М'яскова, І.Яшкевича В.Зубицького, А.Гайденка, В.Підгорного, В.Власова, В.Рунчака, А.Білошицького, А.Сташевського, В.Бібіка, Я.Олексіва та зарубіжних авторів, а саме, Т.Лундквіста, Г.Бреме, О.Шмідта, Б.Преча, Ф.Анжеліса, П.Макконена, А.П'яццолли, М.Кагеля, Л.Фанчеллі, А.Аст'єра, М.Денуа, Р.Гальяно.

Звичайно, що обробки, варіації, фантазії, парафрази, рапсодії, концертні п'єси, написані з використанням народних мелодій, також мають бути важливою складовою педагогічного репертуару студента вищої школи. Серед авторів слід згадати М.Різоля, М.Корецького, А.Марценюка, О.Чуєва, Я.Олексіва, В.Сороку, В.Чумака, Л.Горенка, В.Дяченка, Л.Затуловського. Ці твори є актуальними у вихованні національної самосвідомості студента, його патріотизму, любові до українських народних традицій.

Про популярні твори, які є сьогодні у репертуарі баяністів, акордеоністів, дізнаємося з програм всеукраїнських та міжнародних конкурсів, що організуються в Україні: «Perpetuum Mobile» (м. Дрогобич), «Музичний дивоцвіт» (м. Кривий Ріг), відкритий всеукраїнський конкурс імені Анатолія Білошицького (м. Коростень), регіональний конкурс баяністів, акордеоністів імені Віктора Чумака (м. Дрогобич), конкурс мистецтва «Унісон» (м. Харків), «InterSvitiaz accomuzic» (м. Луцьк), «Україна єднає світ» (м. Київ), «Odesa music olymp» (м. Одеса) та ін. .

Список джерел та літератури

1. Кужелев Д. Про педагогічну майстерність М.Д. Оберюхтіна. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: Збірник матеріалів науково-практичної конференції* / Редактори-упорядники А.Душний, С.Карась, Б.Пиц. Дрогобич: Коло, 2005. 342 с.

2. Семешко А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи: навчальний посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 144 с.

3. Яговенко Н. Історичні аспекти формування педагогічного репертуару. *Вінок митців і мисткинь*. №2 (191). 2020. С. 105–107.

ЛІСОВА Руслана

викладач-методист,

Чернігівська музична школа №2 ім. Є.Богословського

(Чернігів, Україна)

МУЗИЧНИЙ РОЗВИТОК УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ НА УРОКАХ ФОРТЕПАННОГО АНСАМБЛЮ

В умовах реформи мистецьких закладів, викладачу приходиться все частіше шукати альтернативні методи навчання учнів гри на інструменті: звертатися до новітніх технологій, знаходити нові методики для заохочування до навчання музиці. Одним із

яскравих і дієвих методів навчання я вважаю є ансамблева гра. Дуже часто учні-піаністи, які мають середні здібності, а таких, на жаль, більшість, закінчують школу так і не зігравши на фортепіано досить серйозних, яскравих, концертних творів, так і не пізнавши величезних можливостей фортепіано, яке не дарма називають інструмент – оркестр. Тому АНСАМБЛЬ – це предмет, який допомагає нам утримувати дітей у школі, зацікавити їх грою на фортепіано, адже ми знаємо, як нелегко дітям освоювати цей інструмент.

Фортепіанний ансамбль це прекрасна школа спілкування. Тут діти змушені вчитися розуміти одне одного, спілкуючись ввічливо, з огляду на взаємні інтереси, знаходячи компроміси. Спільне виконання під час уроків фортепіанного ансамблю доставляє купу приємних емоцій та розвиває корисні якості. Візьмемо, наприклад, таку якість, як відповідальність один за одного. Це чудово мотивує до занять. У чотири руки можна отримати набагато більше звуків, яскравішу фортепіанну палітру, і навіть не дуже дорослі музиканти можуть звучати цілком солідно. Додає впевненості у своїх силах, приносить задоволення. До того ж на сцені виступати вдвох легше.

Першочерговий етап у слуховому вихованні учнів це формування звуковисотних уявлень. З цією метою більшість педагогів розпочинають донотний період із підбору мелодій. Як правило, це дитячі та народні пісні, які повинні розташовуватися в порядку збільшення складності. Вони легко запам'ятовуються дитиною і підбираються на слух від різних клавіш. Мелодії для підбору краще використовувати з поетичним текстом, що сприяє розумінню твору, що виконується, і полегшує відчуття метроритму і будови мелодії. У процесі підбору дитина змушена знаходити правильну інтонацію, що найкоротшою дорогою веде її до загострення почуття висоти звуку.

Власний педагогічний досвід автора свідчить про те, що донотний період тісно пов'язаний з ансамблевим музикуванням в дуеті вчитель - учень. За рахунок насиченого, багатого мелодійними та гармонійними фарбами супроводу, виконання учнем простої мелодії стає цікавішим і жвавішим. В ансамблі набагато легше відтворювати багатоголосся, акордову вертикаль. Ансамблева гра створює вигідні умови для розвитку гармонійного слуху, розвиває цілісне відчуття музичної вертикалі.

Найбільш дієвим засобом розвитку гармонійного слуху є підбір гармонійного супроводу різних мелодій. Але, як правило, тривалий період, пов'язаний із постановкою рук та виконанням переважно одноголосних мелодій, не дозволяє дитині одразу виконувати п'єси з гармонійним супроводом.

Таким чином, ансамблева форма гри виявляється доцільною та необхідною, де гармонійний супровід у даному випадку виконуватиме викладач. Це дозволить учневі з перших уроків брати участь у виконанні багатоголосної музики. Розвиток гармонійного слуху йтиме паралельно з мелодичним, тобто дитина сприйматиме повністю вертикаль.

Учню пропонується грати просту поспівку, що будується на одному звуку, при цьому педагог підіграє нескладний акомпанемент, заснований на елементарних акордових функціях (Т-Д-Т), (Т-С-Д-Т). Цей прийом у роботі здатний значно збагатити слух дитини в гармонійному плані, і підтримати його інтерес до занять. Це особливо важливо на початковому етапі, коли виконавські можливості учня ще дуже малі. Така тісна співпраця сприяє найбільшому взаєморозумінню педагога та учня.

Ансамблева гра має широкі можливості у розвитку тембро-динамічного слуху, завдяки збагаченню фактури, оскільки в ансамблевому репертуарі значне місце займають перекладення оркестрових творів. Спільно з педагогом учень веде пошук різних тембрових фарб, динамічних нюансів, штрихових ефектів, намагаючись передати на фортепіано насиченість повнозвучних tutti.

Отже, ансамблеве музикування сприяє інтенсивному розвитку всіх видів музичного слуху (звуковисотного, гармонійного, поліфонічного, тембро-динамічного). Гра в ансамблі дозволяє успішно вести роботу щодо розвитку ритмічного почуття. Ритм – один із центральних елементів музики. Формування почуття ритму –

найважливіше завдання музичної педагогіки.

Ансамблева гра сприяє також розвитку рухово-моторних здібностей учня-піаніста. Завдяки привабливості ансамблевої гри на початковому етапі легше і безболісно відбувається організація ігрового апарату. Учні природним шляхом освоюють основні прийоми звуковидобування, знайомляться з різними типами фактури.

Музична пам'ять учня формується інтенсивніше. Поглиблене розуміння музичного твору, його образно-поетичної сутності, особливості його структури, форми – основна умова успішного художнього повноцінного запам'ятовування музики. Гра в ансамблі відіграє важливу роль у розвитку творчих здібностей дітей. Набуті за роки навчання навички та вміння спільної гри вдосконалюють слухові, ритмічні, образні уявлення учнів; формують музично-естетичний смак на високохудожніх творах; виховують почуття партнерства; збагачують кругозір; вчать сприймати музику свідомо.

Широке використання фортепіанного ансамблю сприяє основному принципу педагогіки – співпраця. . Вона спрямована на розкриття творчого потенціалу кожної дитини, розвиток здібностей до самовираження, освоєння культурної спадщини...

Таким чином, розглянувши можливості ансамблевої гри, можна зробити такі висновки:

- Розширюючи горизонти пізнання музики учнями, наповнюючи фонд їх слухових вражень, збагачуючи професійний досвід, ансамблеве музикування здатне зіграти активну роль в процесах становлення та розвитку музичної свідомості, мислення, інтелекту;
- Особливо важлива роль ансамблевої гри на початковому етапі навчання - це найкращий засіб зацікавити дитину, емоційно збагатити початковий період;
- Ансамблеве музикування сприяє розвитку комплексу специфічних здібностей: музичного слуху, ритмічного почуття, пам'яті, рухово-моторних навичок;
- Ансамблева гра може бути включена в різні види діяльності учнів у фортепіанному класі (імпровізацію, читання з аркуша, підбір по слуху).
- Психологічно, колективне музикування надає учням більше творчої сміливості, бажання спілкування з публікою, артистизм;
- Ансамблеве музикування, як форма навчальної роботи, вимагає вмілого педагогічного керівництва та раціонально продуманої методики;
- Робота з ансамблевої підготовки в силу свого завдання та специфіки потребує гнучкої репертуарної політики.

Цінним у роботі над фортепіанним ансамблем є те, що учні одержують задоволення від спільно виконаної художньої роботи, відчувають радість загального пориву, об'єднаних зусиль, взаємної підтримки, починають розуміти своєрідність спільного виконавства. Все це говорить про необхідність занять ансамблевым музикуванням. Ансамблева гра є невід'ємною частиною навчального процесу в мистецьких закладах, робить його більш цікавим та захоплюючим, допомагаючи учням набутти важливих, різноманітних та корисних вмінь та навичок.

Список використаних джерел

1. «Разом веселіше». Фортепіанні ансамблі / Р. Лісова, М. Сиротюк, Рег. Лісова. Чернігів: 2023. 69 с.

КАЩАКОВА Ленка
доктор педагогічних наук, доцент,
педагогічний факультет,
Університет імені Я. А. Коменського в Братиславі
(Братислава, Словацька Республіка)

ГУДАКОВА Яна,
доктор філософії, доцент,
факультет мистецтв,
Пряшівський університет
(Пряшів, Словацька Республіка)

МИСТЕЦЬКИЙ, ПЕДАГОГІЧНИЙ ТА НАУКОВИЙ ВНЕСОК СЛОВАЦЬКОГО ПЕДАГОГА МУЗИКИ ДАНИЕЛЯ ШИМЧИКА

*Стаття присвячена словацькому музичному педагогу Даніелю Шимчику, його літературній та композиторській творчості для дітей, а також науковій та мистецькій діяльності. Проаналізовано його педагогічну діяльність, публікації, проекти та заходи, які були пов'язані з його роботою в культурно-освітній сфері музичного життя Словаччини. **Методи** дослідження: контент-аналіз текстових документів (аналіз публікацій Д. Шимчика), інтерв'ю з діячами музичної педагогіки, з якими співпрацював Д. Шимчик, інтерв'ю (метод отримання інформації про біографічні дані), анкетування (з метою отримання інформації про співпрацю Даніеля Шимчика в педагогічній та міжнародній сфері).*

Ключові слова: Даніель Шимчик, музичний педагог, твори для дітей, пісенник, словацька дидактика, мультимедіа.

KAŠČÁKOVÁ Lenka
PhD, Faculty of education,
UK Bratislava
(Братислава, Словаччина)
HUDÁKOVÁ JANA
PhD, Faculty of Arts,
Prešovská univerzita
(Пряшів, Словаччина)

ARTISTIC, PEDAGOGICAL AND SCIENTIFIC CONTRIBUTION OF THE SLOVAK MUSIC TEACHER DANIEL ŠIMČÍK (TWO CO-AUTHORS OF TOPIC)

*The paper focuses on the Slovak music pedagogue Daniel Šimčík, his literary and compositional work for children, as well as his scientific and artistic activities. It analyses his pedagogical activity, publications, projects and activities that were connected with his work in the cultural and educational sphere of musical life in Slovakia. **Methods** used in the research: content analysis of textual documents (analysis of D. Šimčík's publications), interviews with personalities of music pedagogy with whom D. Šimčík collaborated, interview (method for obtaining information on biographical data), questionnaire (with the aim of obtaining information on Daniel Šimčík's collaborations in the pedagogical and international field).*

Keywords: Daniel Šimčík, music pedagogue, compositions for children, songbook, Slovak didactician, multimedia.

Biography - childhood and studies

Daniel Šimčík (*12.1.1951) was born in the village of Ražňany in the Sabinov district,

from which the family moved to the village of Hermanovce after a short time. Both parents worked as teachers at the local primary school. D. Šimčík's father taught, among other subjects, the subject of music education and was a multi-instrumentalist - he was proficient in playing several musical instruments, mainly keyboard instruments (accordion, organ, piano), but also violin and some wind instruments. Based on his relationship to music, he also led his four children, including his son Daniel, in this direction. As Šimčík recalls, his father often sang at home: «we always had fun at home, we played and sang together a lot». All the siblings attended the Folk School of Arts in Sabinov. D. Šimčík studied piano, his sister clarinet, brothers Ľubomír violin and Pavol cello.

After 14 years of life in Hermanovce, the family moved to Prešov in 1964, where the children continued their studies at the Folk School of Art in addition to primary school. He received his secondary education at the Secondary General Educational School in Prešov (a school similar to today's gymnasiums), where he studied the humanities branch focusing on languages (Russian, German, French and Latin), graduating from the school in 1969. In the same year he started his university studies. In 1973 he graduated from the University of Pavol Jozef Šafárik in Košice (UPJŠ), Faculty of Pedagogy (PF) in Prešov with a second degree in Slovak language - music education. He completed his master's studies with a diploma thesis on Carl Herfurth, theatre and church musician, composer, trumpeter. Carl Herfurth was a Lusatian Serb who settled in Prešov in the first half of the 19th century. For D. Šimčík he became a strongly inspiring personality. In 2000, D. Šimčík went on to complete his third degree at the Academy of Performing Arts in Bratislava in Theory and History of Art, and two years later he received the title of associate professor in the specialisation: the theory of teaching subjects at the first level of primary schools.

Professional achievements, pedagogical work

During college D. Šimčík began to collaborate with the successful choirmaster E. Zacharova as an accompanist. During the three years of cooperation, he and the choir visited various choir shows and competitions. Immediately after finishing his university studies in 1973, D. Šimčík began teaching Slovak language and music education at the primary school in Chminianská Nová Ves, while at the same time teaching piano outside of the teacher's working hours through the Outreach Centre in Prešov. At primary school he founded and led a children's choir with which he won a district choir competition. He was active in Chminianská Nová Ves until 1976. In 1976, at the initiative of E. Zacharova, they jointly founded and led the Children's Choir at the District House of Pioneers and Youth in Prešov, in which they acted as equal partners. The choir consisted of three sub-choirs: a beginner choir for children of the third and fourth year, an advanced choir for children of the fifth and sixth year, and a concert choir, which consisted of children from the sixth year onwards. It was a selective musical ensemble, which only accepted singers who passed the audition. In the same year, he joined the Kúpeľná 2 Primary School in Prešov as a teacher, where he set up a specialised room for teaching music education, which is still used for music education to this day. Until 1992 he was the conductor of children's choirs: the Prešov Children's Choir, the Škovránok Boys' Children's Choir, and the Prešovčatá Choir, where he worked alongside Bernard Herstek.

In 1990 he toured Europe with the Prešovchita choir for almost two months in Germany, the Netherlands, Belgium, France, Luxembourg and Great Britain.

In 1979 he joined the Department of Music Education at the Faculty of Education of the University of Pavol Jozef Šafárek in Prešov for 3 years. In 1982 he went to the Regional Pedagogical Institute in Prešov, where he became the head of the Cabinet of Music Education and Folk Art Schools. He was in charge of the methodologists for the sixth to ninth grade of primary school and the methodologists of folk schools of art of all thirteen districts of the then East-Slovakia region. At the same time, he became a member of the Section for Music Education and Folk Schools of Art at the State Pedagogical Institute in Bratislava, where his

responsibilities included the creation and modification of textbooks, curricula, and covering annual competitions of folk schools of art. In 1989, the Regional Pedagogical Institute disintegrated and D. Šimčík rejoined the academic staff of the University of Prešov. In 1999-2009 he was the vice-dean for scientific and research activities and in 2002-2010 a member of the Artistic Council of the University of Prešov. He participated in the development of the concept of the international singing competition Moyzesiana for university students of pedagogical direction. Under his leadership, students won the laureate prize and a special jury prize in the Moyzesiana singing competition. Since 2006 he has been the artistic director of the Piano-vocal vocal ensemble at the PU Faculty of Performing Arts. In 2008 he won the special jury prize in the Moyzesiana competition with this vocal ensemble.



Figure 1: Daniel Šimčík - portrait (source: D. Šimčík's archive)

In 2007-2012 he worked as an associate professor in the field 1.1.5 Preschool and elementary pedagogy at the University of Prešov, the Faculty of Education. Since 2009 he was the Director of the Institute of Asian Studies at the University of Prešov until his retirement in 2016. During his tenure, he was a member of several associations and societies, such as the Prešov Music Society - Súzvuk, the European Association of Music Teachers (EAS), the Music Teachers' Union of Slovakia based in Bratislava, the Slovak-Japanese Society for Cooperation and Friendship based in Prešov, and the cultural society JAPAN INSTITUTE based in Tokyo, Japan.

Publications by Daniel Šimčík

D. Šimčík's wide-ranging publishing activity shows the scope of a scientist or a teacher with an artistic focus. During his career, he has published more than a hundred scientific papers and contributions in domestic and foreign peer-reviewed journals and magazines. One of Šimčík's most important publications is the scientific monograph **Music through Play**, which deals with play as a phenomenon in the teaching process of music education in schools and leisure time clubs. Šimčík (2001) states that he wants to increase the attractiveness of music education, as well as its effectiveness and seriousness, through the publication of **Music through Play**. The means to achieve this goal are interactive didactic musical games, which have a significant role «also from the perspective of the newly emerged socio-historical situation, when this very means can appear as an effective and natural way to transition from experienced ways of behaviour and perception» (p. 3). Interactive games and exercises are intended to induce contact between participants, to be a means of transmitting information. As Šimčík (2001, p. 4) states, «*Play simply corresponds to the basic human need to realise oneself, to project oneself, to overcome oneself*». Didactic play is one of the focal points of his work. In many publications, he works with play as a means in education and also to play as a word associated with music. He has also published professional books, of which the most important is **the Six-Language Music-Terminological Compendium**, a

comprehensive work that presents in alphabetical order in the original Slovak language the most frequent music-theoretical, music-pedagogical and music-psychological terminology, expanded by adequate music-terminological terms in Italian, English, French, German and Russian.

D. Šimčík, as a long-time music teacher, published several methodological manuals, professional and artistic publications during his career:

Šimčík, D. (2001). *Music through play*. Rokus.

Šimčík, D. (2002). *Rhythmizing 33 Slovak proverbs and sayings*. Rokus.

Šimčík, D., & Ishikawa, A. (2002). *Sakura, sakura... : a songbook of Japanese songs*. Súzvuk.

Šimčík, D. (2016). *Slovak folk songs in Japanese*. University of Prešov.

Šimčík, D. (1998). *Singing at school*. Methodological Centre.

Šimčík, D., & Sokolová, S. (1998). *Singing at school 2*. Methodological Centre.

Šimčík, D. (2010): *The old-new alphabet*. Prešov.

ŠIMČÍK, D. (2012): *The old-new singing alphabet*. Rokus.

ŠIMČÍK, D. (2015): *A songbook of Roma songs for children*. University of Prešov.

Table 1: Table of rhythmic syllables

<i>Note value</i>	<i>Rhythmic syllable</i>	<i>Example</i>
Quarter note (single)	DA	
Half note (two-note)	DAA	
Whole note (four-note)	DAAAA	
Eighth note (half-period)	DE	1 period = DE DE
Sixteenth note (quarter-period)	DI	1 period = DI DI DI DI
Quarter note with dot (one and a half periods)	DAE	2 periods = DAE DE
Half note with dot (three-period)	DAAA	
Whole note with dot	DAAAAAA	
Eighth note with dot	DEI	1 period = DEI DI
Triola	DE DE DE	1 period = DE DE 2 periods = DA DA DA
Syncopation	DI DE DI	1 period = DI DE DI 2 periods = DE DA DE

In the methodological handbook **Singing at School**, he generalizes and collects various previous methodological approaches and pedagogical-psychological aspects, proposes various procedures to activate pupils in singing activities in music education lessons at school, which he complements with knowledge gained from his own experience, which he enhances with suitable examples. In the handbook, he gradually describes the issues from correct singing breathing through tone production, rhythmic training, to single, double, and multi-voice singing and working with a children's choir. The handbook is suitable for music teachers and persons who use music, especially singing activities, in their work with children's groups.

The publication, entitled **Singing at School II**, is completely different from the first volume of *Spievame v škole* of its textual material. S. Sokolová and D. Šimčík have collected forty songs with notation, which are suitable for inclusion in the teaching of music education in primary schools. The songs are divided into four categories: Slovak folk songs, non-national songs, artificial songs and supplementary musical material. The folk songs section consists of 18 songs classified into three other subgroups according to the region, namely East Slovak, Central Slovak and West Slovak songs. Each song contains the origin (village, region) and an explanation of the pronunciation specifics of the particular dialect. The international songs include 9 songs from Poland, France, the Netherlands, England, Germany, Hungary, Scotland and Russia. The songs are suitable for linking multicultural education and foreign language teaching. Seven artificial songs of varying character, theme and difficulty make up the third section. The last section of the collection is made up of six diverse songs, e.g. folk, jazz, spirituals, as well as popular music add to the attractiveness of the song selection of this publication. Each song is accompanied by methodological notes and, in the case of foreign language texts, Slovak translations. In the works of D. Šimčík's works, there is an obvious inclination towards folk song and multiculturalism.

The combination of Slovak and Japanese culture is applied in **the Sakura, sakura...** and **Slovak Folk Songs in Japanese**. Šimčík (2016) states «The folk song has become a kind of symbol of penetrating into the essence of both outwardly very different cultures. It was the folk song that was the real beginning of the first cooperation in the form of the singing competition «SAKURA - LIPKA» in the interpretation of Slovak and Japanese 33 folk songs in 2002-2008. In Prešov, singers from all over Slovakia aged up to 25 competed in three years of the «SAKURA» singing competition in the interpretation of selected Japanese folk songs, and in Tokyo, similarly Japanese singers competed in the interpretation of selected Slovak folk songs.»

The integration of Roma culture into teaching and extracurricular activities is possible through **A songbook of Roma songs for children**. The songbook contains thirty-five short songs with lyrics in the Roma language and Slovak translation. The songs are easy to remember and are intended to develop pupils' musicality and as a means of bringing cultures together, learning about each other's language and, above all, to soften the language barrier. At the same time, collective singing can also help to bring people together in groups with mixed (Roma and non-Roma) composition.

Another publication bringing together many cultures is the songbook of the songs of the peoples of Europe entitled **Let's Walk Together**. The songs of other nations are also used in the multimedia project **Music at Play - songs for children and the whole family**. It is a specific work by D. Šimčík in collaboration with a team of co-authors. The project Music at Play contains songs divided into five thematic sections: spring, summer, autumn, winter and year-round songs. The difficulty of the songs is indicated by the number of stars, with challenging songs having the highest number. After opening an individual song, there are several playback options - playing the sung version of the song (S), the version without singing, i.e. only the musical accompaniment (BS), displaying the notes of the melody of the song with the lyrics, and the possibility of opening a document with methodological notes to the song. The project was created as an internet domain at the Department of Music and Art Education of the Faculty of Arts of the University of Prešov as part of the KEPA grant project No. 018 PU-4/201317. The aim of this project was to improve singing activities of preschool and younger school-age children.

Evaluation using questionnaire and interview methods on the personality of D. Šimčík and his pedagogical, scientific and compositional activities

Characteristics of the research sample: The research sample consisted of:

a) Personalities of Slovak and Czech pedagogy:

Doc. PaedDr. Miloš Kodejška, CSc. - Department of Music Education, Faculty of

Education, Charles University in Prague (UK), Czech Republic, currently Department of Music Education, University of West Bohemia in Pilsen, Czech Republic, head of the Visegrad Music Team, Deputy National EAS Coordinator for the Czech Republic, former member of the EAS Presidium, member of the Trade Union of Journalists of the Czech Republic, member of the Czech Music Council and a number of other music and cultural committees of social and state institutions in the Czech Republic.

Prof. Belo Felix, PhD. - Emeritus professor of Matej Bel University in Banská Bystrica, Slovakia, worked as a university music teacher, music composer - he is devoted to composing for children and choirs, also composing popular music.

PaedDr. Jana Hudáková, PhD. - University teacher of the Department of Music of the Institute of Music and Fine Arts at the Faculty of Arts of the University of Prešov and teacher at the J. Poschl Elementary School in Prešov.

PaedDr. Metodeja Schneiderová, PhD. - Slovak music pedagogue working at the Faculty of Pedagogy of the University of Prešov, author of publications devoted to music education of children, also worked as a teacher of piano, keyboard and music education at the Private ZUŠ Dama in Prešov.

b) Personalities of Japanese music pedagogy and science:

Prof. Akihiro Ishikawa, PhD. - Sociologist, President of the Japan-Slovak Society based in Tokyo and holder of the honorary title Doctor honoris causa at the University of Prešov in Prešov.

PhD. and Mgr. Aro Shikachige - Japanese sociologist, was a lecturer of Japanese language at the Faculty of Arts of the University of Applied Sciences, worked at the Institute of Sociology of the University of Applied Sciences.

Questionnaire for Slovak and Czech collaborators of Daniel Šimčík

Research area 1: Daniel Šimčík - personality, professional, friend

1.1. Characterize the personality of Daniel Šimčík: When and where did your cooperation start? What comes to your mind when you hear his name, what do you associate his personality with?

a) Daniel Šimčík - professional, teacher, colleague

b) Daniel Šimčík - a person

Research Area 2: Pedagogical and Compositional Creation

2.1 Was Daniel Šimčík's work innovative? If yes, please give reasons:

2.2 List the specifics of his work (in general and in the pedagogical field)

2.3 What is Daniel Šimčík's greatest contribution to Slovak music pedagogy?

Research Area 3: Collaboration with Daniel Šimčík

3.1 What did the collaboration with Daniel Šimčík consist of?

3.2. In what period did the cooperation last? (Time span of years/months)

3.3. Were the objectives of the cooperation fulfilled?

We select the original or most frequently occurring answers from the individual responses:

1st research heading - responses:

Miloš Kodejška (hereinafter referred to as MK): «I have known colleague D. Šimčík since the 1990s from the many music-pedagogical activities that I have organised as the head of the international project *Bridge to Cooperation* from 1993 until now. We met in the framework of conferences, seminars, during the solution of professional grants, exchange visits to pedagogical faculties in Prešov and Prague, during the evaluation of many KEPA scientific projects. We consulted on educational concepts. We still have a personal friendship with each other.»

PaedDr. Metodeja Schneiderová, PhD (hereinafter MSch): «I have known D. Šimčík since my studies at the University of Applied Sciences in Prešov, where our friendship began. We studied the same subject (teaching Slovak language and literature and music education).

We were both skilled pianists and often played on concert stages or in competitions. We also shared an interest in children's choral singing, we regularly met at choral singing competitions, and we attended a conducting course together in Bratislava. Years later, we became colleagues at the Department of Music Education at the Faculty of Music of the PU, where we were mainly engaged in the didactics of music education. I am thus linked to his name by long-standing friendship, collegiality, mutual respect, help, willingness to always solve common pedagogical problems and, above all, by the many hours spent on the creation of the textbook *Music Flies, Seeks Children* and the workbook. I associate his personality above all with his work, his pedagogical creativity, his scholarly activity, and his songwriting for younger school-age children.

PaedDr. Jana Hudáková, PhD. (hereafter JH): I got to know him during my university studies at the Pavol Jozef Šafárik University in Prešov as a teacher. He taught me didactics of music education and was my supervisor during the writing of my thesis. He also worked as the head of the Department of Music at the Faculty of Education of the University of Prešov, where I started as a doctoral student and for one year he was again my supervisor, and for eight years he was my supervisor. As an educator, he taught us well everything we needed. Whether as an educator, department head or colleague, he was and is always calm, rarely human and a good person, willing to help, to advise.

Prof. Belo Felix, PhD. (hereafter BF): I know D. Šimčík personally, I can say that we are good friends, even though we live and work far away from each other. We met in the 1990s at the EAS conference in Prešov in 1994. Dan and I shared a non-directive approach to children in the sense of «teacher first among equals». We also met as lecturers at the Pedagogical Hall (at the Academy of Performing Arts) for music teachers, organized by prof. Juraj Hatrík.

Prof. Akihiro Ishikawa, PhD (hereafter AI): Šimčík is connected with learning Japanese, co-organization of small concerts of Japanese pianists in Prešov and Košice, organization of performances of Japanese folk drum at the Faculty of Arts, presentation of Japanese songs by Japanese singers with Japanese pianists at the Faculty of Arts, publication of a book of Japanese songs in Slovak language *Sakura, sakura*, lecture on Japanese society and management at the Faculty of Education, Faculty of Management and Faculty of Arts. The cooperation has improved students' interest in Japanese culture in a broad sense.

Mgr. Aro Chikashige (hereafter ACh): We were thinking of establishing the Institute of Asian Studies of the University of Prešov as a symbol of the realization of our common friendship. It meant absolutely «no businesslike». I had already collaborated several times with Assoc. Šimčík before the founding of the Institute of Asian Studies in various cultural events between Slovakia and Japan, which have been held in Prešov or elsewhere in eastern Slovakia since 2001. From 2009 to 2016, the year in which the ÚAS was established, I first worked as a clerk (employed at the university) and then I became a lecturer of Japanese language at the ÚAŠ.

2nd research area - answers:

MK: Innovative elements lie in the content and form of his scientific work, in his managerial skills - he was able to build a great implementation team for both artistic and professional activities. I appreciate his sincere interest in increasing children's musicality using mass media in teaching music education (*Music at Play* project - songs for children and the whole family). I have rated the above mentioned project as excellent in the past, it was for the KEGA agency. I am also very positive about its sincere efforts to present the jewels of Slovak music and culture in Japan. He has done a really great job in this area. He was also the initiator of many editions of the Moyzesian competition at the PF PU in Prešov. I have his literature at home, which I use in my teaching work as an associate professor at the PF UK in Prague.

MK: Daniel Šimčík inspires me with his very polite demeanour, moral status, modesty

and diligence in his work, not only in the theoretical sense, but also practically. I respected him as a vice-dean for science, at that time I became a supervisor of doctoral studies to a graduate of PdF PU PaedDr. L. Kaščáková. His approaches to doctoral students inspired me in my further work.

MSch: Innovative elements manifest in his scientific work devoted to music-pedagogical integrative playing, its use in music-educational work at primary school, but also in ZUŠ. They are clearly visible in all music-educational activities and also in extracurricular activities and leisure moments. D. Šimčík's inspiration lies in his diligence, his approach to solving new music-pedagogical situations, new knowledge brought by new ever-changing situations in society and culture.

BF: I consider the innovative elements to be bringing games into the teaching process, the preference for experience, and the effort to expose children to even «uninteresting» theory.

All respondents agreed that they consider **Daniel Šimčík's greatest contribution to Slovak music pedagogy to be:**

- the work *Music Flies, Seeks Children* (1999), which he created together with M. Schneiderová,
- his rhythmic-metrical treatment of proverbs and sayings *Rhythmizing 33 Slovak proverbs and sayings*,
- the *Music through Play* methodology,
- the application of mass media means in working with Slovak song,
- choral mastery and arrangements of folk songs,
- management skills and linking theory with practice,
- integrative music didactic games in the monograph *Music at Play*.

3rd research area - answers:

BF: I reviewed his monograph *Music at Play* (1st edition 2001, 2nd edition 2004), his methodological manual *Rhythmizing 33 Slovak proverbs and sayings*, also the KEGA project: *Audio-visual DVD for music education of 3rd and 4th grade of primary school*. We were opponents of each other's dissertation at PU and UMB. D. Šimčík was a member of the committee for doctoral studies in Banská Bystrica in the field of Didactics of Music Education, I was the chairman, we were also members of the committees for habilitation proceedings at PdF UMB and PdF PU, or in the jury of music competitions Slávik Slovenska (Slovak Nightingale) (during my time at the Regional Pedagogical Institute) and *Moyzesiana* - our international singing competition in honour of Mikuláš Moyzes for students of pedagogical faculties. D. Šimčík was one of the lecturers of the new music education textbooks for primary schools after 2000 (authors: E. Langsteinová - B. Felix)

MK: We collaborated on many projects that belonged to the international project *Bridge to Cooperation*. Furthermore, in the promotion of my didactic tool, *the Children's House*. We discussed many seminars and conferences that we both attended. For example, he in 2005 at the European Music Congress EAS in Prague, which I organised. D. Šimčík was interested in new developments in the field of music pedagogy. The cooperation consisted in the exchange of personal and artistic information and also in the study of projects that we both managed and subsequently evaluated. Our cooperation was always very well appreciated, even within the Consulate General of the Czech Republic in Košice. My competence was often managerial and stemmed from my position as head of the Visegrad Music Team, at one time a member of the Presidium of the European Association of Music Teachers (EAS), and for many years from the competence of the EAS National Coordinator for the Czech Republic. In terms of cooperation with D. Šimčík, I have been, for example, a reviewer of publications, an opponent of his KEGA project, a tutor of his doctoral students on internship at the Faculty of Performing Arts in Prague.

MSch: Our collaboration dates back to 1998 when we worked on the textbook *Music Flies, Seeking Children*. We spent many hours on its creation, starting with shaping the individual chapters, selecting the best possible musical material, both song and perceptual. We devised rhythmic and intonation playing exercises, instrumental accompaniments, all musical activities in full representation. The book was published in 1999.

JH: Semi-cooperation consisted in reviewing his KEGA projects, also in reviewing multimedia didactic aids, in a collegial working environment, in his reviewing my books.

Ach: Šimčík before the establishment of the IAC in various cultural events between Slovakia and Japan. From 2009 to 2016, in which the IACS functioned, I worked first as a clerk (employed at the university), then as a lecturer. We had two main goals: to develop cultural and academic relations between Slovakia and Japan or Taiwan, and to open doors for those lecturers or students who wanted to go to Japan or Taiwan, or vice versa to Slovakia. In 2009, the Japanese public television NHK came to Eastern Slovakia and for the first time filmed a documentary about Slovak folk tradition and art (e.g. the burning of the Morena). ÚAS assisted in the filming of the film.

ACh: We collaborated in the publication of the songbook *Slovak Folk Songs in Japanese*.

Conclusion

Creative activities and experiences D. Šimčík's activities and activities are beneficial for the didactics of music education not only for students but also for teachers in practice. Through publications, song collections, collections of poems and also the website Music Playing, many concrete suggestions for pedagogical work can be gained. Interviews with Šimčík and questionnaires from his close collaborators show that his lifelong hard work in music pedagogy, publishing and artistic activity has not only its value but also its status. As a «bonus» of his pedagogical creative work, his activities related to Japan appear to distinguish him significantly from other music educators. By maintaining Slovak-Japanese relations, he has contributed to many activities and events representing Slovakia in Japan and vice versa. The cooperation revealed in the personality of D. Šimčík's musical and pedagogical talents as well as his managerial and music-creative abilities.

Literature

1. Hatina, Š. et al. (2010). *Who is who in the Slovak Republic*. Bratislava: Who is Who.
2. Mičkaninová, M. (2020). *Music pedagogue Daniel Šimčík and his literary and compositional work for children* [Diploma thesis]. Comenius University, Faculty of Education.
3. Šimčík, D. (2001). *Music through play*. Rokus.
4. Šimčík, D. (2002). *Rhythmizing 33 Slovak proverbs and sayings*. Rokus.
5. Šimčík, D., & Ishikawa, A. (2002). *Sakura, sakura... : a songbook of Japanese songs*. Súzvuk.
6. Šimčík, D. (2016). *Slovak folk songs in Japanese*. University of Prešov.
7. Šimčík, D. (1998). *Singing at school*. Methodological Centre.
8. Šimčík, D., & Sokolová, S. (1998). *Singing at school 2*. Methodological Centre.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ І. КУЛЬТУРНІ ДИСКУРСИ У ГЛОБАЛЬНОМУ, НАЦІОНАЛЬНОМУ РЕГІОНАЛЬНОМУ ВИМІРАХ

Кияновська Л. ПСИХОТИП УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКАНТА ЯК ФЕНОМЕН ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА	3
Берегова О. УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКА МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ В УМОВАХ ЕКСТРЕМАЛЬНОЇ ЕМІГРАЦІЇ 2022–2023 РОКІВ.....	6
Граб У. ПОСТАТЬ М. АНТОНОВИЧА В ДИСКУРСІ ІДЕНТИЧНОСТІ	8
Карась Г. СИСТЕМА МУЗИЧНОГО ДІАСПОРОЗНАВСТВА У ПРИКАРПАТСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА: ПОСТАТІ, ЗДОБУТКИ, ШКОЛИ, ПЕРСПЕКТИКИ	9
Гуменюк Т. КУЛЬТУРА СКАСУВАННЯ VS ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА СВОБОДА: УКРАЇНСЬКИЙ ВИМІР	14
Червінська І. ЕТНОКУЛЬТУРНА СПАДЩИНА РЕГІОНУ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗРОСТАЮЧОЇ ОСОБИСТОСТІ.....	16
Федорак В. НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ ЯК ОСЕРЕДОК СИНЕРГІЇ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА, ОСВІТИ І НАУКИ ПРИКАРПАТТЯ	19
Дутчак В., Черепанин М. АУДІОАРХІВ УКРАЇНСЬКОГО ВІЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ (МЮНХЕН, НІМЕЧЧИНА): ІСТОРІЯ ФОРМУВАННЯ, ЗАСАДИ СУЧАСНОГО ОЦИФРУВАННЯ ТА КАТАЛОГІЗАЦІЇ	22
Обух Л. РОЛЬ КУЛЬТУРНИХ ТА ОСВІТНІХ ІНСТИТУЦІЙ У ЖИТТІ УКРАЇНСЬКИХ ЕМІГРАНТІВ У ВІННІПЕЗІ (КАНАДА).....	25
Молчко У, ОТЕЦЬ ОСТАП НИЖАНКІВСЬКИЙ В СПОГАДАХ ОСИПИ НИЖАНКІВСЬКОЇ-БОБИКЕВИЧ.....	27
Кукуруза Н. УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ІВАНА БЕРНАЦЬКОГО В НЬЮ-ЙОРКУ: ІСТОРІЯ, ТВОРЧІ ТРАДИЦІЇ, ТЕМАТИЧНА Й ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА РЕПЕРТУАРУ	29
Ваврик О. МУЗЕЮ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОЇ БОРОТЬБИ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ – 5 РОКІВ: ЕКСПОЗИЦІЇ І КОМУНІКАЦІЇ.....	31
Ґеник Л. МИТЕЦЬ КРАСНОГО СЛОВА ЮЛІАН ҐЕНИК-БЕРЕЗОВСЬКИЙ (1906–1952)	36
Олійник А. ПИТАННЯ АДАПТАЦІЇ, ІНТЕГРАЦІЇ ТА ПРОФЕСІЙНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНЦІВ В АВСТРІЇ З ПОЧАТКУ ВІЙНИ ТА ВИМУШЕНОГО ВИЌЗДУ ЗА КОРДОН.....	39
Касьяненко Р. DIASPORA NOVA: СОЦІОКУЛЬТУРНІ СПОСТЕРЕЖЕННЯ ЩОДО СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ.....	46
Королик-Бойко Л. ЗАСАДИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ В ІНОНАЦІОНАЛЬНОМУ ОТОЧЕННІ: ДОСВІД ДІЯЛЬНІСНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ	51
Охримович В. ІНСТРУМЕНТИ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ: ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ДИПФЕЙКУ	56
Топорков Д. МИСТЕЦЬКІ КРИТЕРІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ МОТИВАЦІЙНИХ ІДЕЙ	58
Голей Н. УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ТА МЕТАМОДЕРНІЗМ: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ ІНТЕГРАЦІЇ.....	60

Бурлаченко Б. ДУЕТ ЯК ФОРМА АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ В КОНТЕКСТІ ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ	62
Кузів О.-В. СТАНІСЛАВСЬКА ФАБРИКА ФІЛІПА І БАБЕТИ ЛІБЕРМАН, ЇХНЯ ПРОДУКЦІЯ І ПОДАЛЬША ДОЛЯ ФАБРИКИ.....	64
Пронюк М. БОЖЕСТВЕННА ЛІТУРГІЯ У ВІЗАНТІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОМУ ОБРЯДІ НА ІІ ВАТИКАНСЬКОМУ СОБОРІ (1962–1965).....	66

РОЗДІЛ ІІ. МИСТЕЦТВО: ІНДИВІДУАЛЬНІ ТА СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ

Качмар О. ГДАНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ ЯК ПОПУЛЯРИЗАТОР_ПОЛЬСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ МУЗИКИ.....	69
Бабій Н. ДОРОЖНІЙ ЗНАК ЯК ВІЗУАЛЬНА МЕТАФОРА МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ	71
Гундер Л., Фабрика-Процька О. УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ ПРОКОПА КОЛІСНИКА В КОНТЕКСТІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ І СЛОВАЧЧИНИ	74
Дундяк І. ПРОЯВИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ПРЕДСТАВЛЕННІ АГІОГРАФІЧНИХ СЮЖЕТІВ МИТЦЯМИ-ШІСТДЕСЯТНИКАМИ: ІКОНОГРАФІЯ ТА СТИЛІСТИКА	78
Шуміліна О. ПРОЄКТ «НЕВІДОМИЙ БОРТНЯНСЬКИЙ»: ПИТАННЯ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТВОРІВ	80
Чмелик І. МИСТЕЦТВО І ВІЙНА: ПРІОРИТЕТИ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ	82
Бондар (Гуральна) С. ДОКТОР ЦЕРКОВНИХ ТА СВІТСЬКИХ ТРУБНИХ ОРГАНІВ ШАНДОР ШРАЙНЕР	83
Курбанова Л. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СПОСІБ КОМУНІКАЦІЇ ТА ІДЕНТИФІКАЦІЇ У КАНАДІ.....	86
Москвічова Ю. ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ С. БОРТКЕВИЧА	88
Дика Н. «СІМ ОСТАННІХ СЛІВ ІСУСА НА ХРЕСТІ» ЙОЗЕФА ГАЙДНА: ІСТОРІЯ ТА МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ.....	91
Якимчук О. ІВАН НЕБЕСНИЙ «ЗГАДУЮЧИ» –_ХОРОВИЙ ЦИКЛ НА ОСНОВІ УКРАЇНСЬКИХ МОЛИТОВ	94
Федорняк Н. ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ У СЕРЕДОВИЩІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПІВНІЧНОЇ АМЕРИКИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ГУРТІВ «РУШНИЧОК» ТА «СИНІ СТЕПІВ», КАНАДА).....	95
Горак Я. СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ ТА ГРИГОРІЙ ТЕРЛЕЦЬКИЙ: СПАДКОЄМНІСТЬ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ІДЕЙ.....	98
Шотурма Н., Шотурма О. ФОРМУВАННЯ ВІА ТА УКРАЇНСЬКОГО Ф'ЮЖН.....	106
Гулянич Ю. ТАРАС БАРАН – ВИЗНАЧНА УНІВЕРСАЛЬНА ОСОБИСТІСТЬ В МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ.....	108
Дем'янець І. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ТА ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ЛІТУРГІЙНОЇ ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ГНАТИШИНА	111
Жовнір С. ІДЕНТИФІКАЦІЙНІ ПОКАЗНИКИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОЇ МУЗИКИ У ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ	113
Кубік О. КАМЕРНЕ АНСАМБЛЕВЕ МИСТЕЦТВО БАНДУРИСТІВ В УКРАЇНІ ТА ДІАСПОРІ В ПЕРІОД РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ	116

Гусар Д., Опарик Л. МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА В. КУФЛЮКА У СВІТЛІ КОНЦЕПЦІЇ ДІЯЛЬНІСНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ	119
Кожушок О. ІВАНО-ФРАНКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА: ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРНИХ НАПРЯМІВ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ	122
Масник О. РИСИ ВОКАЛЬНОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ В ТВОРЧОСТІ ПРОВІДНИХ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ	124
Пірус В. ІДЕНТИФІКАЦІЙНИЙ ВИМІР КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ ОЛЬГИ ПАВЛЮК-ЦИМБРИКЕВИЧ УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ	126
Стрижиборода П. УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОСТІ ШТЕПАНА РАКА (ЧЕХІЯ): КОМПОЗИТОР, ВИКОНАВЕЦЬ-ГІТАРИСТ, ПЕДАГОГ	129
Мартинюк М. ХРИСТИНА МИХАЙЛЮК: ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ	131
Євенко І. ЕЛЕКТРОННІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ В АЗИАТСЬКОМУ РЕГІОНІ	136
Дранчук Т. СПЕЦИФІКА КОМУНІКАЦІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕР-СПІВАК У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ І ВИКОНАННЯ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ	138
Ван Чжен'юй. ФОЛЬКЛОРНІ ДЖЕРЕЛА КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРИ	139
Чжан Мяо. СУЧАСНІ МЕТОДИКИ ПОЧАТКОВОГО НАВЧАННЯ СПІВУ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ	142
Грабар О. ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗЕЙНО-ВИСТАВКОВОГО ПРОСТОРУ: ІНКЛЮЗИВНІСТЬ І ЦИФРОВІ ІНСТРУМЕНТИ	144
Бенюк П. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ НЕОКЛАСИЧНОГО БАЛЕТУ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ	145
Полторак М. ГАННА ГАВРИЛЕЦЬ ЯК ПРЕДСТАВНИЦЯ ЛЬВІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ	147
Жао Ї. ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО СВІТОБАЧЕННЯ МИХАЙЛА ГУЙДИ	150
Кулініч О. КОРОЛІВСТВО САУДІВСЬКА АРАВІЯ НА МАПІ СВІТУ: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ТА КОМУНІКАТИВНИЙ ВИМІРИ	153
Яськів А. «CALL FOR PEACE» ДЛЯ ШЕСТИ АЛЬТ-САКСФОНІВ ЖАН-ДЕНІ-МІША ЯК МИСТЕЦЬКИЙ МАНІФЕСТ ПРО МИР	155
Ду Бохао. ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ КИЇВСЬКОГО КВАРТЕТУ САКСОФОНІСТІВ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ	157
Осипенко Я. МИСТЕЦЬКА МУЗИЧНА ПАНОРАМА БУКОВИНИ: ПЕРСОНАЛІ І ЛОКАЦІЇ	158
Стовп'юк А. ФЕНОМЕН ПЕТРА СКАЗКІВА У ЦИМБАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ ГУЦУЛЬЩИНИ	161
Ітао Дун. ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ФУНКЦІОНУВАННЯ АКОРДЕОНУ ТА БАЯНУ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ II ПОЛОВИНИ ХХ-ХХІ СТОЛІТТЯ	162

РОЗДІЛ III. МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ

Виткалов С, Виткалов В. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ РЕГІОНУ В НОВИХ СУСПІЛЬНИХ РЕАЛІЯХ	166
Новосядла І. МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНІ ПРАКТИКИ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ МУЗИКАНТІВ-ПЕДАГОГІВ	167

Беркій О. ДЖАЗОВА ПОЛІФОНІЯ В ЦИКЛІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН.....	169
Палійчук І. КУРС «МУЗИЧНА КРИТИКА» В СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 025 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ПРИКАРПАТСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМ ЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА.....	175
Князєв В. ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КОЛЕКТИВНОГО МУЗИКУВАННЯ (НА ПРИКЛАДІ АНСАМБЛЮ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ)	177
Пасічняк Л. ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ БАЯНІСТА, АКОРДЕОНІСТА	179
Лісова Р. МУЗИЧНИЙ РОЗВИТОК УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ	180
Кащаківа Л., Гудакова Я. МИСТЕЦЬКИЙ, ПЕДАГОГІЧНИЙ ТА НАУКОВИЙ ВНЕСОК СЛОВАЦЬКОГО ПЕДАГОГА МУЗИКИ ДАНІЄЛЯ ШИМЧИКА.....	183

**ТВОРЧИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ У КУЛЬТУРІ, МИСТЕЦТВІ, ОСВІТІ:
ІДЕНТИФІКАЦІЙНИЙ, КОМУНІКАЦІЙНИЙ, СИНЕРГЕТИЧНИЙ ВИМІРИ**

**Збірник наукових праць (за матеріалами Міжнародної науково-практичної
інтернет-конференції 24–25 травня 2024 р.)**

Наукове електронне видання

ISBN 978-617-95454-1-2

Упорядкування і комп'ютерна верстка:

Віолетта Дутчак

Дизайн обкладинки:

Олег Чуйко

Підписано до друку 24.12.2024. Формат видання 210x297мм.

Гарнітура Cambria.

Друк цифровий. Ум. друк. арк. 24,5.

Зам. САВ4517/24.

ТОВ «КСЕРОГРАФ»

тел.: +38067 2030 420;

e-mail: xerograf.if@gmail.com

м. Івано-Франківськ, вул. Івасюка, 11

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 8196 від 22.10.2024 р.