

**VISNYK
OF THE LVIV
UNIVERSITY**

Series Art Studies

Issue 21

Published since 2001

**ВІСНИК
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія мистецтвознавство

Випуск 21

Видається з 2001

Ivan Franko National
University of Lviv

Львівський національний
університет імені Івана Франка

2020

Друкується за ухвалою Вченої ради | Свідотво про державну реєстрацію
Львівського національного університету | друкованого засобу масової інформації
імені Івана Франка. | Серія КВ № 14625-3596Р від 30 жовтня 2008 р.

(Протокол № 61/2 від 01 лютого 2024 р.)

Двадцять перший випуск “Вісника Львівського університету” серії “Мистецтвознавство”, що упорядковано й підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, містить дослідження актуальних питань музичного мистецтва, музикознавства, театрознавства, теорії, історії та філософії мистецтв, хореології.

The twenty-first issue of the “Art Studies Series” of “Lviv University’s Visnyk”, which is prepared by the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University, contains researches of actual issues of musical studies, musicology, theatre studies, theory, history and philosophy of arts, choreology.

Редакційна колегія:

проф., д-р мистецтвознавства Ю. Медведик (головний редактор), проф., д-р мистецтвознавства М. Гарбузюк (заступник головного редактора), доц., канд. філологічних наук Г. Біловус (відповідальний секретар), проф., д-р мистецтвознавства І. Бермес, доц., канд. мистецтвознавства Т. Дубровний, доц., д-р мистецтвознавства О. Зосім, доц., канд. мистецтвознавства Г. Карась, академік НАМ України, проф. Б. Козак, проф., д-р мистецтвознавства О. Козаренко, доц., канд. мистецтвознавства О. Коломиць, проф., д-р мистецтвознавства Т. Кривошея, доц., канд. філологічних наук Р. Крохмальний, проф., д-р мистецтвознавства О. Маркова, проф., д-р мистецтвознавства Т. Мартинюк, проф., д-р мистецтвознавства Р. Одрехівський, проф., д-р мистецтвознавства О. Оленіна, доц., канд. мистецтвознавства А. Підлипська, доц., канд. мистецтвознавства О. Плахотнюк, доц., канд. мистецтвознавства Н. Синкевич, проф., д-р мистецтвознавства Ю. Чекан, доц., д-р мистецтв В. Грешлик (Пряшів, Словаччина), проф., доктор габ. П. Женьюх (Братислава, Словаччина), проф., доктор габ. Т. Єж (Варшава, Польща), доц., д-р мистецтв Ш. Марінчак (Трнава-Кошице, Словаччина), доц., доктор габ. В. Мархвіца (Краків, Польща), доц., д-р мистецтв М. Прокіпчаківа (Братислава, Словаччина), доц., доктор габ. П. Рушин, доц., канд. мистецтвознавства Т. Філенко (Піттсбург, США), проф., доктор габ. Д. Штерн (Гент, Бельгія).

*Associate Professor Myroslava Tsyhanyk – Responsible for production,
Professor Jurij Medvedyk – Editor-in-Chief,
Professor Maiia Harbuziuk – Assistant Editor,
Associate Professor Halyna Bilovus – Managing Editor*

Адреса редакційної колегії:
Львівський національний
університет імені Івана Франка,
вул. Валова, 18, кім. 16,
79602 Львів, Україна
тел.: (38) (032) 2394197
e-mail: fcultartlnu@gmail.com

Address of Editorial board:
Ivan Franko National
University of Lviv
18, Valova Str., room 16,
UA-79602 Lviv, Ukraine
tel.: (38) (032) 2394197
e-mail: fcultartlnu@gmail.com

www.lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/indexe.html

Відповідальний за випуск – Мирослава Циганик
Редактор – Руслана Спринь
Комп’ютерна верстка – Володимир Пасічник

Адреса редакції, видавця і виготовлювача:
Львівський національний університет
імені Івана Франка,
вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна

Свідотво про внесення суб’єкта видавничої
справи до Державного реєстру видавців,
виготовників і розповсюджувачів видавничої
продукції. Серія ДК № 3059 від 13.12.2007 р.

Формат 70x100/16
Ум. друк. арк. 12.
Тираж 100 прим. Зам.

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2020

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

УДК 37.036(092)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12124>

ЗМІСТ І ФОРМА - МУЗИКОЗНАВЧИЙ КОНТЕКСТ

Світлана САЛДАН

<https://orcid.org/000-0003-2877-9282>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра музичного мистецтва,
вул. Скрипника, 88/27, Львів, Україна, 790049
тел.: +38097 34 097 34: svitlana.saldan@gmail.com*

Розглянуто деякі питання аналізу музичних творів з позиції діалектики змісту та форми. Їх вивчення свідчить про неможливість обмежитися аспектами внутрішньої побудови музично-художнього об'єкту при визначенні його змісту та форми. Завдяки їхньому взаємозв'язку, діалектичному розвитку останніх музичний твір є тісно пов'язаний з об'єктивним світом, його частиною – музично-історичним процесом, розвиток яких суттєво впливає як на структуру музичного цілого, так і на його ідейно-змістовий, образно-емоційний вираз. Матеріали статті можуть бути використані для подальшого вдосконалення методологічного аналізу.

Ключові слова: категорія, зміст, форма, жанр, форма, стиль.

Постановка проблеми. Останнім часом простежується трансформація традиційних поглядів на витвір мистецтва. Цей процес зумовлений новими формами сучасного художнього мислення. Музична практика минулих століть, що довела до досконалості складну систему нотних позначень, стимулювала тенденцію розглядати музичний твір як матеріальний об'єкт, іноді лише як нотний текст.

Сучасне мистецтво, музичне зокрема – явище досить суперечливе. Змішування стилів, жанрів, течій, їх взаємовплив спричинюють досить непрості проблеми під час аналізу та дослідження у музикознавстві.

Сучасні форми музикування відродили, з одного боку, зацікавлення до давнього мистецтва імпровізації, а з іншого, завдяки бурхливому розвитку комп'ютерної техніки та звукозапису – перенесли акцент з безпосереднього звуковидобування на слухове сприйняття, таким способом вносячи корективи в теорію музичного твору, слухацьку точку зору та в методологію критики. Особливим питанням є проблема співвідношення змісту та форми в процесі аналізу музичного твору.

Мета статті – розглянути структуру музичного твору з позиції формування його жанрово-стильової моделі.

Цілі статті: показати багатосторонню єдність музичного феномену – музичного твору – з об'єктивним світом, стосовно якого він є як одна із форм, одним із результатів його відображення, як музично-історичний процес.

Аналіз досліджень та публікацій. За різноманітності точок зору на природу художнього (музичного) твору та його форму можна виділити крайні та кардинально протилежні позиції.

Одні дослідники розглядають музичний твір як систему знаків, яка є у постійному русі стосовно музичної мови, тим самим втрачаючи в підсумку своє індивідуальне значення. Р. Інгарден, наприклад, уважав, що в чистій, “абсолютній” музиці не існує ніякого еквівалента реальному світу і ніякого суттєвого зв’язку з ним. Світ звукових утворень і надбудованих над ним образів утворює цілком особливу область ідеального [6]. Такий погляд виділяє музичний твір як автономну сутність, відриває мистецтво від дійсності та процесів музично-художньої комунікації, в якій твір насправді, зберігаючи свою структуру, є одним із елементів культури, зреалізованою художньою цінністю.

Широковідомою є думка, що сприйняття музичного твору залежить від свідомості реципієнта, де і виникає художньо змістовна цілісність. Проте, харківський музикознавець Н. Очеретовська цю тезу заперечує: “Хіба поза сприйняттям твір як результат творчості не володіє художньою цілісністю, певною формою? Музичний твір – це художня система, і, як будь-яка система, він пов’язаний з певними процесами, протиставляючи їм в той же час свою цілісність, завершеність, гармонію” [3].

Такі суперечливі висловлювання ускладнюють аналіз форми і змісту музичного твору, що становлять його основу.

Методологія. У роботі використано загальнонаукові методи об’єктивності, історизму, порівняння та синтезу. Системний підхід дав змогу виявити структурні компоненти аналізу жанрово-стильових моделей музичних творів.

Виклад основного матеріалу. Вибраним об’єктом дослідження у статті є розгляд специфіки філософських категорій змісту та форми в музичному творі як художньої системи.

Думку про деяку роздільність змісту і форми та про їх сутність висловлював А. Шопенгауер “...при розгляді протилежностей між формою та змістом суттєво важливо зважати на те, що зміст є не без форми, а форма в один і той же час присутня і в самому змісті і являє собою дещо зовнішнє йому, ... зміст є не що інше як перехід форми в зміст, а форма – перехід змісту в форму” [7]. Виявлення цієї тонкої внутрішньої динаміки художнього феномену можливий лише за умови поєднання системно-структурного і функціонального аналізу.

Аналізуючи становлення теорії музичної цілісності, можна помітити, що в теоретичному музикознавстві частково проявляється зв’язок з філософсько-естетичними вченнями тієї чи іншої епохи, зміст яких певним чином впливав на метод та результат конкретно наукового дослідження музики. Наприклад, у філософії XVII–XIX ст. панувала думка про ціле, як про суму його частин, вважалось, що вивчивши частини, можна пізнати ціле. Така точка зору характерна для робіт про музику Ф. Рамо, що одним із перших досліджував питання про причинно-наслідковий зв’язок у музичному творі [4]. Узагальнений погляд на ціле (як єдність змісту і форми) простежується у працях Г. Рімана, теоретична система якого була значним кроком уперед в утвердженні погляду на твір як на організовану єдність. Форму він трактував як ієрархію елементів музичної мови: “Музична форма – цілісна, організована система музичних засобів, що застосовується для втілення з місту твору” [5, 155].

Поруч із цим, розуміння форми і в доповнення до нього, широко використовують інше визначення, відоме як форма в вузькому значенні: це композиційний план, свого роду форма-схема конкретного твору, що ґрунтується на історично відкрystalізованих типах музичних структур. Останнє є наявним в тій чи іншій конкретній композиційній формі як загальне в одиничному. Оскільки загальне фіксує об'єктивно існуючу спільність між одиничним, то особливе позначає диференціацію цієї якісної визначеності.

Розкриваючи у взаємозв'язку загальне та елементне, категорія музичної форми виходить за рамки вузькопрактичного, перетворюється в філософську категорію, що відображає суть і специфіку музичних явищ як частки об'єктивного світу, результату творчого процесу. Поняття музичної форми співвідноситься з філософською категорією форми, як особливе з загальним.

Філософська категорія форми є важливою підставою для розуміння музичної форми, багатогранність функцій якої народжує її структурну багатшаровість. Якщо внутрішня форма – це спосіб організації змісту, то зовнішня – вигляд, свого роду ейдос, який отримує зміст завдяки організації матеріалу. Внутрішня форма – спосіб існування і організації музичного змісту, насамперед його найвищого – ідейно-емоційного рівня. К. Горанов, підкреслюючи відмінність між внутрішньою та зовнішньою формою, зазначає, що “внутрішньою формою є структура твору (характер, персонажі, сюжет, композиція, музична або балетна тема тощо), а зовнішньою формою – об'єктивізація задуму матеріальними засобами за законами даного мистецтва” [4]. Оскільки логіка творчого процесу композитора направлена від ідеї до її втілення, реалізація задуму твору на початкових етапах пов'язана насамперед із діями факторів внутрішньої форми, що є найближчим формотворчим пластом, з яким співзвучна ідея-концепція твору.

Як елемент внутрішньої форми тематизм реалізує одну із головних своїх функцій – репрезентувати твір, слугує ядром образної системи і рівнем, що матеріалізує ідею – концепцію твору. Інші функції тематизму здійснюються в інших підсистемах твору, забезпечуючи їх взаємозв'язок. Змістом форми є процеси та елементи, які лише певним способом організовані та існують у певній формі. А вона, своєю чергою, є завжди формою певного змісту, зовнішнім виразом та структурою. У цьому взаємозв'язку визначальною стороною є, звичайно, зміст. Оскільки форма не може приєднуватися до змісту зовнішньо, то вона впливає з саморозвитку змісту. Водночас її не можна вважати простим наслідком змісту, бо, як організація змісту, форма створює його. Отже, такий взаємозв'язок можна розглядати не як застигли сторони явищ поза їхнім розвитком, а як елементи їхнього історичного становлення, як певні рівні пізнання цього процесу з позиції діалектичної методології.

Зміст і внутрішня форма – взаємопов'язані сторони єдиного процесу самоформування змісту, які переходять одна в одну. Як сформований зміст, структура, внутрішня форма стає законом функціонування системи, певним регулятором її подальшого розвитку, зворотно впливаючи на зміст. У цьому процесі форма має подвійну роль: вона протистоїть безперервним змінам змісту і, водночас, втілює в собі ці зміни, створюючи умови для його розвитку. Однак здатність форми втілювати зміни змісту має міру. Її порушення призводить до виникнення невідповідності між формою і змістом та, в кінцевому підсумку, до

їхньої несумісності, оскільки зумовлює зміну форми. Певний конкретний спосіб зміни форми залежить від природи системи, що розвивається, типу суперечності, який визначає цей розвиток, а також конкретних умов.

Методологічно перспективним для визначення співвідношення змісту та форми у музичному творі є утверджене у філософії положення про диференціації понять системи і процесу. Звичайно, якщо процес пов'язаний із суттєвими змінами об'єкта, що розвивається, то система – скоріше об'єкт із яскраво вираженою завершеністю. В такому разі творчість композитора, виконання, сприйняття, безперечно, виявляє процесуальну суть, твір є результатом, системою, що має стійку внутрішню структуру. Це положення важливе не тільки для визначення музичного твору, а й для розуміння діалектики його змісту і форми, бо у всьому процесі останні перебувають у напруженій взаємодії, в пошуку гармонії.

Під час диференційованості об'єктів на системи та процеси варто пам'ятати, що їх поділ умовний. Справді, будь-якому процесові притаманні миттєвості системності, оскільки немає абсолютно стабільних систем. Витвір мистецтва є включеною в процес історичного розвитку системою.

Для всебічного об'єктивного аналізу ієрархія музичної форми не може бути розглянутою поза її відношенням з іншими не менш важливими підсистемами музичного твору (змістом, стилем, жанром), її відносна самостійність не повинна перетворюватись в абсолютизацію, що неминуче породжує у мистецтві формалістичний ізоляціонізм. Сама структура мистецького твору є продуктом історичного розвитку.

Пройдені етапи музичної культури – це явище соціальної практики, потреби якої стимулювали появу певних жанрів та нових форм. Сфера жанрів – сфера музичного мистецтва, що особливо наочно демонструє зумовленість потреб соціального середовища та їх проявів у художній творчості. Побутові жанри є невіддільними від історичної та соціальної сфери їх розповсюдження. Саме тому у творчості композиторів стикання різних систем орієнтації цінностей втілюється особливо: стильова система автора створює у творі таку ситуацію, коли відтворені жанри, генетично обумовлені попереднім етапом музичної культури, гублять свою семантику, поєднану з втіленням позитивного начала. Відповідно, з'являлися нові музичні форми. За В. Цуккерманом, саме в жанрах починають виникати принципи формотворення. Синтезуючи в собі різноманітні утворення-структури, жанр пов'язаний з певними типами тематизму, інтонаційних пластів композиції та драматургії, що дають можливість окреслити межі симфонії та пісні, балету та інструментальної сюїти. З іншого боку, жанр сам виконує роль одного з елементів мови мистецтва, а тому може використовуватися як його комплексна одиниця, будівельний матеріал, що несе багату історико-художню семантику. Взаємодія різножанрових структур у творі розкриває його складні зв'язки з різноманітними об'єктами музично-історичного процесу, дає ключ ще до одного досить важливого аспекту розуміння твору як відображення художньої системи.

Жанровий поділ мистецтва по-різному трактувався та оцінювався в історії художньої культури. Наприклад, у естетиці класицизму він був як строга ієрархічна система, де кожен жанр оцінювався як “високий”, або “низький” (наприклад: трагедія – комедія, міфологічна картина – побутова картина, опера-серія – опера-буф), і осуджувалось змішування жанрів у межах одного твору.

Естетика романтизму відкидала ієрархічну концепцію жанру, обґрунтовувала право художника звести різні жанрові структури в одному творі, граючи на контрастах трагічного і комічного, високого та примітивного. Крім того, під жанровим у музиці часто розуміється побутове. Звідси відокремлення жанрів, безпосередньо пов'язаних з побутом (маршем, вальсом, колісковою, застільною піснею тощо), а з іншого боку – жанри, що характеризуються статусом їх офіційного буття: церковні та світські, концертні та масово видовищні. Естетика та музикознавство ХХ ст. сприймають жанри у всьому багатстві можливостей правдивого відображення багатогранних життєвих проявів та їх оцінки об'єктивної сутності кожного. Ще одною важливою ланкою у формуванні музичної форми як процесу відіграє процес формування стилів. Згідно зі словниковим визначенням, стиль – “це структурна єдність образної системи та прийомів художнього висловлювання (породжуване практикою)”, обов'язкова наявність стабільного комплексу характерних рис, котра легко впізнається у будь-кому творі. Так, поняття “стиль” уживають для характеристики певної епохи в розвитку мистецтва, різних художніх напрямів, наприклад: ранній класичний стиль XVII–XVIII ст. характеризується прагненням до створення ідеальних, раціонально чітких і пластично завершених творів, зверненням до античних зразків. Водночас ранньому класичному стилю були притаманні вузька регламентація жанрів, форм, художніх засобів.

На зміну класичному стилю прийшов романтичний стиль, що виник у країнах Європи на зламі XVIII–XIX ст. У творчості композиторів-романтиків проявилась зацікавленість до народного життя, національної культури, історичного минулого, захоплення народними сказаннями та піснями, любов до природи викликали розквіт народно-побутової, фантастичної, романтико-героїчної опери, розвиток жанрів балади, пісні, танцю, програмної музики. Особливу увагу до духовного світу, психології людини спонукав розвиток лірики, що привело до створення нових жанрів та нових форм (романс-пісня, фортепіанна мініатюра, посилення ліричного начала в симфонії та камерній музиці). Пошуки картинності, барвистої зображальності, вирішення нових завдань у області психологічної виразності та втілення багатообразних відтінків емоційного стану людини зумовили великі новаторські досягнення в області гармонії, інструментальній частині музичної форми.

ХХ ст. характеризується стилістичною суперечливістю, що показує відсутність домінування у наш час якогось єдиного, загального стилю музики, тому закономірним процесом у музичній культурі ХХ ст. є процес жанрово-стильових перетворень, що втілює результати художнього відображення світу. Оскільки стиль як філософська категорія визначає насамперед засоби зовнішнього формування і конкретизації художнього змісту, то він є безпосереднім виявом взаємної опосередкованості і загального взаємозв'язку елементів художньої форми, законом її побудови. Наприклад, у багатьох стилях носієм тематичної функції є мелодія. Водночас легко виявити в цій ролі презентацію інших виразових засобів. Так, носієм особливого виду тематизму у К. Дебюссі часто є фактура, що у більшості стилів передуючих років є фактором зовнішнього вираження. Звідси виникає висновок про рухливість тематичної функції в системі тематично-виразових засобів, що визначає їх належність до внутрішньої форми. Диференціація форми на внутрішню і зовнішню є функціональною. Інакше кажучи, один і той самий засіб (навіть

у межах одного і того ж твору) може входити в один і той самий пласт форми, залежності від ролі, яку він виконує.

Ієрархія музично-виразових засобів у художньому контексті рухлива, вона міняє свою спрямованість до зовнішнього, або до внутрішнього, залежно від того, чи є цей засіб або його сторона (особливо, якщо йдеться про складні, системні засоби, наприклад, мелодії чи гармонії) носієм тематичної функції (внутрішня форма) або ж функції матеріально-акустичного втілення змісту (зовнішня форма). У цій закономірності проявляється рухливість співвідношення загального та елементного у формі твору. Особливо чітко цей рух помітний при зіставленні різних стилів, де часто відбувається кардинальна перебудова функціональних взаємодій у системі засобів. Так, якщо у віденському класичному стилі основним носієм тематичної функції була мелодія, гармонія і ритм, в той же час, як темброва сторона, фактура, тим паче виконавські засоби, належали здебільшого до області зовнішнього, матеріального втілення мелодико-ритмічної або гармонічної інтонації, то в музиці на зламі XIX–XX ст. можна чітко помітити перебудову цієї моделі внутрішнього та зовнішнього. Наприклад, у пізніх фортепіанних сонатах Скриябіна тембр, фактура становлять уже саму суть інтонації, активно впливаючи на процеси акордотворення та гармонічну структуру.

У сучасній музиці межа між внутрішнім і зовнішнім, тематичним і атематичним, рельєфом і фоном достатньо рухлива, „розмита”, що веде до крайньої індивідуалізації музичної структури. Градація між внутрішньою і зовнішньою формою не зникає. Музична тканина ускладнюється, посилюється поліфункціональність її елементів, один елемент часто несе чимало функцій, бере участь у будові декількох структур. Приклад тому – тембр. Залишаючись одним із основних параметрів матеріально-акустичної організації, він стає часто і основним носієм музичного змісту, інтонацією, набуваючи тематичних та драматургічних функцій. Отже, тембр поєднує фізичне і духовне, логіко-конструктивне і емоційно-психологічне, створюючи функціонально багатопланову, матеріальну однолінійну структуру.

У музичному мистецтві XX–XIX ст. жанр і стиль не втрачають значення узагальнювальних систем, що синтезують зміст і форму, рівні мислення та музичну мову, водночас використовуються в сучасному мистецтві у вигляді складних утворень, які слугують елементами побудови нових систем, своєрідним будівельним матеріалом жанрово-стильових гібридів тощо.

Висновки. Аналіз музичного твору з точки зору категорій змісту та форми дає змогу, з одного боку, зробити висновок про складність, багаторівневість його внутрішньої побудови. З іншого – він свідчить про неможливість обмежитися аспектами внутрішньої побудови музично-художньої цілісності під час визначення її змісту та форми. Завдяки взаємопроникненню, діалектичному розвитку останніх музичний твір тісно пов'язаний з об'єктивним світом, його частиною – музично-історичним процесом, розвиток яких суттєво впливає як на структуру музичного цілого, так і на її ідейно-змістовий, образно-емоційний вираз.

Форма, як сукупність художніх засобів і структура твору, важлива і суттєва в кожному виді мистецтва. Проте в музиці особливості її часової та звукової природи з особливою настирливістю потребують ясної, ретельно розробленої логічної форми.

Аналіз цілісності музичного твору, взаємодії його змісту та форми, опора на філософську уяву про цілісність об'єктів світу, про співвідношення цілого та

частини, про взаємодію системи і середовища та інших компонентів принципу системності, як методологічний фундамент, нададуть можливість більш повно та об'єктивно аналізувати питання цілісності музичного твору і взаємодії його змісту та форми.

Список використаної літератури

1. Гаврильчик Л. М. Філософія музики Артура Шопенгауера: музика як мова світовоїх волі. URL : <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/21049/Havrylchuk.pdf?sequence=1> (дата звернення: 13.06.2019 р.).
2. Макаренко Г. Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. Київ : Факт, 2004. 152 с.
3. Очеретовська Н. До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. Режим доступу : <https://intermusic.kh.ua/vypusk34/vyp34-Ocheretovska.pdf> (дата звернення: 19.06.2013 р.).
4. Поляков М. Питання поетики та художньої симіотики. Київ : Знання, 1998. 421 с.
5. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 367 с.
6. Ingarden R. Studia z estetyki. Krakow : PWM, 1973. 299 s.
7. Shapshay S. Schopenhauer's Aesthetics / The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.). URL : <http://plato.stanford.edu/archives/sum2012/entries/schopenhauer-aesthetics>

References

1. Havryl'chuk, L. M. (2018). Filozofiya muzyky Artura Shopenhauera: muzyka yak mova svitovoyikh voli. [Arthur Schopenhauer's philosophies of music: music as the language of world will]. [Onlain]. Retrieved from : <https://enpuir.npu.edu.ua/bitStream/handle/123456789/21049/Havrylchuk.pdf?sequence=1> (accessed: 13.06.2019) [in Ukrainian].
2. Makarenko, H. (2004). Muzyka i filozofiya : Shopenhauer, Vahner, Nitsche. [Music and philosophy: Schopenhauer, Wagner, Nietzsche]. Kyiv : Fakt, 152 p. [in Ukrainian].
3. Ocheretovs'ka, N (2013). Do problemy vzayemodiyi zmistu ta formy muzychnoho tvoru.[To the problem of the interaction of the content and form of a musical work]. [Onlain]. Retrieved from : <https://intermusic.kh.ua/vypusk34/vyp34-Ocheretovska.pdf> (accessed: 19.06.2013) [in Ukrainian].
4. Polyako, M. (2000). Doslidzhennya poetyky ta khudozhn'oyi semiotyky [System analysis and scientific knowledge]. Kyiv : Znannya, 421 p. [in Ukrainian].
5. Shyp, S. (1998). Muzychna forma vid zvuku do stylu [Musical form from sound to style]. Kyiv : Zapovit, 367 p. [in Ukrainian].
6. Ingarden, R. (1973). Studia z estetyki. Krakow: PWM, 299 s. [in PL].
7. Shapshay, S. (2012). Schopenhauer's Aesthetics / The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.). [Onlain]. Retrieved from : <http://plato.Stanford.edu/archives/sum2012/entries/schopenhauer-aesthetics>

Стаття надійшла до редколегії 11.07.2020

Прийнята до друку 21.09.2020

CONTENT AND FORM – MUSICAL CONTEXT**Svitlana SALDAN**

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Musical Art,
Skrypnyka Str., 27/88, Lviv, Ukraine, 790049
e-mail: svitlana.saldan@gmail.com*

Some questions of analysis of musical works from position of dialectics of maintenance and form are considered in the article. Their study testifies to impossibility to be limited to the aspects of internal construction of musically-artistic object at determination of its maintenance and form. As a result of their relationship, their dialectical development, musical work is closely associated with an objective world, his part – musically-historical process, development of which by substantial appearance influences both on the structure of musical whole and on its ideological-semantic, vividly-emotional expression. Materials of this article can be used for consequent perfection of methodological analysis.

Keywords: category, maintenance, genre, form, style.

УДК 78.40

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12125>

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ДЗЕРКАЛІ ІДЕЙ ПРОСВІТНИЦТВА

Оксана ВЕЛИЧКО

<https://orcid.org/0000-0002-3346-0893>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна
тел.: 0504306314; e-mail: oksavel16@gmail.com*

Статтю присвячено становленню музично-виконавської діяльності в першій половині XVIII ст. Розвиток педагогіки та музичного виховання отримали підтримку освіченої частини суспільства та монархів, що стало дієвим чинником розвитку європейського виконавства. Подальша капіталізація Європи заклала підвалини процесу спеціалізації і поділу праці в усіх сферах людської діяльності, зокрема диференціації професії у мистецтві. Поступово відбувалося розмежування між професіями композитора, виконавця і педагога.

Ключові слова: виконавські школи, педагогічні методи, професії композитора, виконавця, педагога.

Мета статті – визначити особливості історичного розвитку та засади музичної педагогіки та виховання доби Просвітництва.

У музикознавчій літературі цю тематику досліджували Н. Кашкадамова, О. Кушнір, Т. Молчанова, О. Фрайт, О. Дітчук, Л. Садова, Н. Харнокурт, Н. Albrecht та ін.

Нові соціокультурні умови зумовили оновлення принципів засвоєння професійних навичок та формування осередків фахової освіти. У епоху середньовіччя виокремлюються суспільно-професійні статуси музиканта-теоретика (дослідника-знавця закономірностей та будови музичних творів і виконавських манер), музиканта-практика (фахівця-ремісника у музичній справі, орієнтованого на вузьку творчу діяльність) і досконалого (цілісного) музиканта, який володів і знаннями, і навичками виконавсько-інтерпретаторської майстерності.

Період до XVIII ст. знаменується ставленням до музично-виконавської діяльності як до складової універсального комплексу підготовки церковного чи міського музиканта-цеховика. Цеховий принцип передання знань і досвіду зумовив специфіку системи музичної освіти до кінця XVIII ст. за принципом майстер-учень, які стосувалися опанування під проводом досвідченого наставника-практика тонкощів виконавської техніки, мистецтва інтерпретації, принципів ужиткової композиції, знань з риторики, за допомогою якої досягалась експресія та збагачувався змістовний ряд у власних музичних творах. “У цих природних стосунках не виникало проблем: стилістична еволюція відбувалася поступово, з покоління в покоління, навчання не вимагало переучування, а просто було органічним розвитком і перетворенням”, – зазначає Н. Харнокурт [3, с. 15].

Натомість у музичній педагогіці часу, що передував добі Просвітництва і що бере свій початок від Середньовіччя, зберігаючись протягом тривалого часу, панівними були авторитарні та дидактоцентричні технології, в яких педагог є одноосібним суб'єктом навчально-виховного процесу, а учень – лише “об'єкт”. Вони характеризувалися жорсткою організацією навчального процесу, придушенням ініціативи та самостійності учнів, пріоритетом навчання над вихованням, і найголовнішими факторами формування особистості вважалися дидактичні засоби. Принциповою особливістю світської середньовічної художньої діяльності вважалось байдуже ставлення до письмової фіксації, яка існує, головню, для зберігання і нагадування, але не для здійснення, власне, творчого акту. “Аж до XIII століття не вміли читати і писати не тільки феодала, але навіть численні поети! Зате їх феноменально розроблена пам'ять, їх творча здатність до спонтанного складання нових поем ... – все це якості середньовічного поета-співака, зовсім невідомі нам, майже неймовірні з точки зору носія книжкових традицій” [3. с. 35].

Подальша капіталізація Європи заклала підвалини процесу спеціалізації і поділу праці в усіх сферах людської діяльності, зокрема диференціації професії в мистецтві. Поступово відбувалося розмежування між професіями композитора, виконавця і педагога.

Реформована музична писемність і друкована публікація музичних записів і книг з нотними прикладами створили передумови, що значно полегшували музичне навчання й передання музичного досвіду з покоління в покоління. Зусилля музичної педагогіки були спрямовані на формування музиканта нового типу, що поступово завойовувало провідне становище в музичній культурі, – освіченого музиканта-практика, який з дитячих років удосконалювався в хоровому співі, грі на органі й інших музичних інструментах, у музичній теорії й мистецтві складати музику і надалі продовжувати займатися різноманітною професійною діяльністю.

Відбувалося формування виконавських шкіл, випрацювання освітніх технологій, спеціальний набір і komponування форм, методів, способів, прийомів навчання, виховних засобів, організаційно-методичним інструментарієм педагогічного процесу стає величезний досвід педагогічних інновацій, авторських шкіл і вчителів-новаторів.

“Таким чином закладаються підвалини новітніх технологій, особистісно-орієнтованих не на ремесло, а на творчість, які ставлять у центр всієї шкільної освітньої системи особистість дитини, забезпечення комфортних, безконфліктних і безпечних умов її розвитку, реалізації її природного потенціалу. Особистість дитини стає метою освітньої системи, а не засобом досягнення будь-якої абстрактної мети (що має місце в авторитарних і дидактоцентричних технологіях)” [2, с. 462].

Розвиток педагогіки та музичного виховання отримали підтримку й у придворному музикуванні освічених монархів, серед яких насамперед варто згадати пруського монарха Фрідріха Другого Великого. Серед його найважливіших досягнень – заснування в 1742 р. Королівської опери в Берліні і побудова спеціального приміщення для неї (архітектор Й. Кнобельсдорф). Невдовзі після коронації у Берліні було відкрито Академію (1744), сам монарх переписувався з провідними представниками Просвітництва, передусім з Вольтером, а також підтримував видатних музикантів свого часу (Й. С. Баха, що написав для нього “Музичну пожертву”, Й. Кванца, в останні роки життя – Л. Боккеріні та В. А. Моцарта). Варто зауважити, що сам Фрідріх Другий був обдарованим

композитором і залишив творчу спадщину – близько 100 сонат і три симфонії. Для свого улюбленого інструмента (флейти) він написав чимало концертів, які дотепер не втратили актуальності.

Музичне мистецтво плекалось у численних мистецьких акціях у придворній опері, Sans Souce, Потсдамському палаці, де монарх особисто брав участь як соліст-виконавець, а при його дворі працювали Карл Гайнріх Граун (мюзікдиректор), Йоханн Готліб Граун (скрипаль і диригент королівського оркестру). Син Й. С. Баха Карл Філіп Емануїл довгий час був придворним музикантом берлінського двору. Як і учні Й. С. Баха, Йоганн Фрідріх Агрікола (придворний композитор) та Йоганн Філіп Кірнбергер, придворними музикантами були п'ять членів родини Бенда – музикантів, композиторів та теоретиків. Особливою повагою користувався автор визначальних для цієї епохи трактатів, у яких поєднувалися теоретичне, практичне, освітнє та виховне начала – Й. Кванца. В цей же період у пруській столиці успішно працював один з провідних теоретиків німецької клавірної педагогіки та поліфонії Фрідріх Вільгельм Марпург.

Фахова підготовка німецьких міських музикантів-духовиків (Stadtppfeifer) традиційно опиралась на мультиінструментальні традиції, тобто передбачала опанування гри на більшості оркестрових інструментів і володіння мистецтвом вільної імпровізації.

До середини століття дедалі частішими були випадки відходу від подібної методики підготовки виконавців. Зокрема, в середині XVIII ст. у мангеймському оркестрі під орудою Йогана (Яна) Стаміца було реалізовано спробу підвищити професійний рівень музикантів і їхню відповідальність за якість виконання. Вузька спеціалізація, спрямована на оволодіння майстерністю виконання на одному інструменті, сприяла в подальшому виходу за рамки оркестрового виконавства, спроможністю опановувати функції солістів-концертантів, які виступають у камерних складах та з оркестром.

Настільки ж розмаїтою і підтримуваною аристократичними меценатами була музично-концертна інфраструктура в інших великих імперіях, зокрема у Франції. Численні концерти проходили в будинках французької знаті, яка утримувала власні ансамблі і запрошувала до співпраці видатних предстаників тогочасного виконавства. Так, у Ла Пупліньєра працювали Я. Стаміц і Ж. Ф. Рамо; у принца Конті диригував концертами Ф. Ж. Госсек. У маршала Ноайля диригував К. Стаміц; постійні концерти влаштовував герцог Д'Егільон. Гастролюючи, знамениті французькі музиканти та молоді місцеві артисти (зокрема П. Гавен, К. В. Глюк, Ф. Ж. Госсек, Ж. Л. Дюпор) перед “Духовними концертами” виступали в салоні багатого мецената, скрипаля-аматора Е. Брагга.

Потреба масової фахової освіти послугувала підставою до централізації та створення мережі осередків, у яких відбувалося групове музичне навчання. Значну роль у поширенні професійної музичної освіти у Франції та Нідерландах відіграли метризи – школи церковних півчих (назва походить від *Maotre de chapelle*) при католицьких храмах (найбільшого поширення набули в XV–XVIII ст.), де викладали спів, гру на органі, а з XVI ст. – на інших інструментах – теорію музики, загальосвітні дисципліни. У кожній з них навчалось 20–30 співчих під керівництвом хормейстера. У XVIII ст. у Франції налічувалося близько 400 метриз¹.

¹ З-поміж учнів метриз вийшло багато видатних французьких і нідерландських композиторів-поліфоністів (І. Дюфаї, Я. Обрехт, Й. Окегем та ін.).

Термін “академія” однаково застосовувався щодо авторських концертів композиторів та музично-виконавських публічних зібрань-концертів. Такі академії виникли в Італії у другій половині XV ст. і мали за мету просвітницьку освітню і культурну діяльність, функціонували як незалежні від церковної та міської влади організації, елітарні об’єднання освічених музикантів-аматорів, філософів, учених, поетів, музикантів, деякі оперні театри (Національна академія музики і танцю, офіційна назва якої – Паризька опера), а також наукові, концертні та деякі інші організації, заклади.

Різноманітні суспільні потреби інструментального виконавства зумовили функціонування при них фахових осередків музичної освіти. Серед найбільш відомих закладів такого типу варто згадати Королівську Академію музики в Лондоні, Національну Академію “Санта-Чечилія” у Римі. У зв’язку з останнім згаданим музичним закладом можна навести послідовні етапи структурної трансформації, якої часто зазнавали музично-освітні інституції, відповідно до зміни суспільно-історичних обставин і актуальних потреб культурного середовища.

Спочатку заклад функціонував як товариство майстрів музики (*Vertuosa Compagna dei musicisti*), згодом – від 1566 р. – як конгрегація (об’єднання, товариство) музикантів Академії Санта-Чечилія, і було започатковане в Римі 1584 р. під патронатом папського двору² [3, с. 170]. З 1689 р. ця фахова спілка керувала всією професійною музичною діяльністю Італії. У 1838 р. була реорганізована в академію, серед членів якої були К. Монтеверді, Дж. Фрескобальді, А. і Д. Скарлатті, Л. Керубіні, Н. Паганіні, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, А. Тосканіні та ін. З 1886 р. академія розміщувалася в колишньому монастирі Орсоліні. Цього ж року при ній було організовано музичний ліцей, що з 1919 р. став консерваторією “Санта-Чечилія”.

На початку XVII ст. діяла Болонська філармонічна академія (*Accademia Filarmonica*, заснована у 1666 р.), у якій працювало три ступені членства, найвища з яких – академік-композитор. Членами цієї академії були В. А. Моцарт, М. Березовський, Й. Мисливечек, Е. Фомін та ін. Наприкінці XVIII – початку XIX ст. подібні музичні навчальні заклади (академії, консерваторії) було засновано в інших країнах Європи: Берліні, Штутгарті, Лейпцигу, Кьольні, наприклад, 1808 р. у Празі.

Як свідчать вищенаведені приклади, дуже часто подібні музично-освітні заклади виникали з практичних потреб церковних, просвітницьких або театральних організацій, при яких вони функціонували. Наведемо ще один характерний приклад. З ініціативи керівництва *Grande Opera* у Парижі було засновано співочу школу для вокальної підготовки учасників оперної трупи (*Ecole royale de chant et de declamation*), від 1793 р. перейменовано на Національний музичний інститут (*Institut national de musique*), з 1870 р. – на консерваторію (*Conservatoire de musique et de declamation*), до навчальної програми якої було включено викладання інструментальної музики [1, с. 9, 10].

Усе це дає змогу зробити висновок, що перша половина XVIII ст. стала періодом докорінних змін у долі інструментального виконавства – як в самому інструментарії, так і в манері гри на різних інструментах, в теоретичному підґрунті навчання і виконання, у суспільних формах концертно-театрального музичного життя. Саме

² Національна академія “Санта-Чечилія” (*Accademia Nazionale di Santa Cecilia*) сьогодні діє в Римі, об’єднуючи академію, як науковий (а не освітній) заклад, консерваторію, симфонічний оркестр, музичну бібліотеку, музей музичних інструментів.

в цю епоху відбувається відокремлення фортепіано від інших існуючих і поширених в концертній практиці клавішних інструментів, відбувається достатньо суттєве оновлення конструкції флейти, методико-виконавське осмислення напрацювань у галузі струнно-смичкової педагогіки, зростання ролі публічного концертування та питомої ваги сольного виконавства, ріст вузької професіоналізації музикантів, що докорінно змінило співвідношення педагогічних і виконавських умов.

Список використаної літератури

1. Albrecht H. Muzikkultur in Europa und Muzikunterricht in der Schule. Munchen, 1913. S. 9, 10. S. 85.
2. Ортинський В. Л. Педагогіка вищої школи : навч. посібник [для студ. вищ. навч. закл. Київ : Центр учбової літератури, 2009. 472 с.
3. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. С. 15.

References

1. Albrecht, H. (1913). Muzikkultur in Europa und Muzikunterricht in der Schule. Munchen, 9, 10, 85.
2. Ortyns'kyy, V. L. (2009). Pedahohika vyshchoyi shkoly : navch. posibnyk [dlya Stud.vyshch. navch. zakl]. [Pedagogy of the higher school: teaching. manual], [for Students higher education closing]. Kyiv : Tsentr uchbovoyi literatury, 472 s. [in Ukrainian].
3. Kharmonkurt, N. (2002). Muzyka yak mova zvukiv: shlyakh do novoho rozuminnya muzyky. [Music as a language of sounds: the way to a new understanding of musi]. Sumy : Sobor, 15 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 11.08.2020.

Прийнята до друку 21.09.2020

MUSICAL ART IN MIRROR OF ENLIGHTENMENT IDEAS

Oksana VELYCHKO

*Lviv National Ivan Franko University
Department of Musical Arts,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine
tel.: 0504306314, e-mail: oksavel16@gmail.com*

The article is devoted to the establishment of music – performing activities in the first half of the XVIII century. Developing pedagogy and music education received support educated society and royalty, which was an effective factor in the development of European performance. The subsequent capitalization of Europe laid the foundations for the process of specialization and division of labor in all spheres of human activity, in particular the differentiation of professions in art. Gradually there was a distinction between the professions of composer, performer and teacher.

Keywords: performing schools, teaching methods, professional composer, musician educator.

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК : 78.071.1 (477.83–25)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12126>

СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ – ВИДАТНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ КОМПОЗИТОР, ПРОГРЕСИВНИЙ СУСПІЛЬНИЙ ДІЯЧ, ОРГАНІЗАТОР МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ

Наталія ЮЗЮК

<https://orcid.org/0009-0004-0619-697x>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 29000
тел.: (032) 239-41-97*

Окреслено головні засади творчої, просвітницької, педагогічної, науково-публіцистичної діяльності знакової постаті української духовної культури, Патріарха національної музики Станіслава Пилиповича Людкевича, які і сьогодні, у нових історичних умовах, мають велике значення для розвитку українського суспільства.

Зокрема, стисло аналізовано провідні положення митця в галузі педагогіки і музичного шкільництва, також важливі і у сфері навчання дітей музики і співів у загальноосвітній школі, що має вкрай вагомe значення в естетичному вихованні підростаючого покоління.

Також презентовано новий збірник відомих творів С. П. Людкевича, вперше перекладених для фортепіанного чотириручного дуету.

Ключові слова: Патріарх української музики, національний стиль у музиці, фортепіанні твори педагогічного репертуару, З. Штундер, громадська діяльність, Перший Педагогічний Конгрес СУПроМу, проблеми шкільництва, “Вибрані твори. Ансамблі для фортепіано”.

*Без духовної культури народ не здійсниться,
держава не відбудується.
Станіслав Людкевич*

Постать Патріарха української музики Станіслава Людкевича посідає в національній духовній культурі виняткове місце. Впродовж багатьох десятків років композитор виступав як передовий митець, що вболіває за долю рідної культури, за утвердження духовного здоров'я української нації. Неповторна, унікальна особистість, він ще донедавна жив і творив у Львові.

Не лише композиторська творчість митця, а й вся його публічна діяльність – суспільно-політична, просвітницька, педагогічна, критична і сьогодні, у нових

історичних умовах, є надзвичайно актуальними і мають вкрай велике значення для розвитку української культури.

Композитор розумів мистецтво як суспільне явище, що нерозривно пов'язане з життям громадськості, як відбиття всієї пам'яті історії народу. Боротьба за мистецький прогрес і творчий професіоналізм становила основний зміст багатогранної діяльності видатного майстра – високоерудованого музиканта, людини, що отримала широку академічну освіченість.

Метою статті, яка присвячена підготовці до 145-річного ювілею від дня народження корифея української музики Станіслава Пилиповича Людкевича, який відзначатиметься 24.01.2024 року, є пошанування пам'яті ушлявленого композитора.



Про життєвий та творчий шлях видатного діяча можна дізнатися зі сторінок ґрунтовних наукових досліджень професорів, докторів мистецтвознавства Стефанії Павлишин [1] та Любові Кияновської [6; 7]. Також багатолітня дослідниця творчості С. Людкевича, кандидат мистецтвознавства Зеновія Штундер збирала, дбайливо опрацювала і підготувала до друку двотомник фундаментальних праць митця [8; 9].

Згодом за авторством З. Штундер побачила світ вичерпна монографія (у 2-х ч.) про життя і діяльність митця [10; 11]. Для нових поколінь музикантів надзвичайно цікавими будуть і наступні два особні видання спогадів про С. П. Людкевича його сучасників, що вийшли майже одночасно з-під пера професора С. С. Павлишин [2] та З. К. Штундер [3] до 130-ї річниці від дня народження митця.

Ця розвідка частково спирається на матеріал, репрезентований у вибраних статтях академіка С. Людкевича, також на ґрунтовні дослідження професорів С. Павлишин та Л. Кияновської, музикознавиці З. Штундер, на документи засідань СУПрому [5].

На межі ХІХ та ХХ ст. українська молодь, зокрема Станіслав Людкевич та Василь Барвінський, які навчалися за кордоном, по поверненню додому суттєво модернізували рівень культурного життя. Двадцятилітнім юнаком С. Людкевич

висловив думку, яка стала його мистецьким кредо: “І найбільших артистів ніхто не звільнив від того, щоб вони усі свої сили, усе своє мистецтво присвятили своїй нації, а мистецтво тим не то не знищиться, а, навпаки, піднесеться через свою ідейність, якої так бракує у музиці взагалі, а в нас іменно” [10, 152]. Втіленню цієї настанови з метою розбудови національної культури було присвячене все подальше життя композитора, вона була головною засадою його творчої, педагогічної та просвітницької діяльності.

Протягом цілого життя композиторська діяльність Людкевича була тісно зв’язана з фольклористикою. Слідом за Миколою Лисенком, Людкевич став одним з перших представників професіоналізму на теренах Західної України та основоположником головних музичних жанрів (за винятком балету), зокрема, інструментального, симфонічного та камерного.

Відомо, що С. Людкевич розпочав свою композиторську діяльність з жанру камерно-вокальної музики – хорів і солоспівів. Хоровий доробок митця належить до найцінніших надбань української музики.

Фортепіанна музика в творчому доробку С. Людкевича посідає особне місце, вона також досить тісно пов’язана з програмністю. Фортепіанним творам митця не притаманна будь-яка зовнішня ефектність, у доробку переважають мініатюри, хоча трапляються і твори великої форми віртуозного характеру (наприклад, концерт). Джерела фортепіанного стилю С. Людкевича музикознавці знаходять у творчості Фелікса Мендельсона, Франца Шуберта, Роберта Шумана, Фридеріка Шопена, Едварда Гріга [10, 223]. Разом з тим, як зазначають дослідники його мистецького доробку, головні риси творчості С. Людкевича також співзвучні зі стильовими засадами пізнього романтизму, мислення композитора на романтичній основі поєднує глибоку емоційність та філософське тлумачення життя, а відтак найбільш характерним для творчої індивідуальності композитора є зіставлення двох начал: напруженого, загостреного драматизму й правдивого, щирого ліризму. На думку митця: “В історії музики романтизм відіграв велику роль, [...] але, що для нас тут важніше, тим, що витворив свідомий національний напрямок музики майже у всіх народів Європи” [8, 41]. У стильових рисах музики С. П. Людкевича відобразився вплив західноєвропейських композиторів-романтиків, водночас багатостороннє обдарування допомогло композитору віднайти власну індивідуальну манеру, засновану на народно-національній основі, і тим самим збагатити мистецтво пристрасними хвилюючими творами, що розширили обрії української музики в ідейно-образному і неповторному стильовому аспектах.

Безпосереднім прикладом для С. Людкевича була фортепіанна творчість М. В. Лисенка з її опорою на народний мелос, відсутністю зовнішніх ефектів, з типовою романтичною манерою фортепіанного письма. Згадаємо, що Лисенко також був і знаним концертуючим піаністом. Подібно до творів Лисенка для фортепіано, мініатюри С. Людкевича забарвлені колоритом української пісенності, в них гнучко переплітаються побутові та професійні мелодичні пласти, також чимале місце в його фортепіанній фактурі, не дуже компактній і не надто прозорій, посідає пасажна фігураційна техніка та переважає позиційний принцип викладу, без довгих гамоподібних пасажів, з добре помітною роллю поліфонічних підголосків.

Слідом за М. В. Лисенком С. Людкевич також протягом усього життя постійно писав п’єси для молодих піаністів, ретельно та свідомо працюючи над створенням

для них цікавого педагогічного репертуару. У його доробку є чимало оригінальних творів для дітей та перекладів для фортепіано українських народних пісень. До найкращих зразків фортепіанної творчості С. П. Людкевича належать сольні п'єси, написані у Середній Азії, де він перебував у полоні під час війни 1914 року. В останній свій період життя і творчості Людкевич komponував фортепіанні твори переважно для педагогічного репертуару, широко використовуючи мелодії народних пісень, це, здебільшого, також були мініатюри.

Разом з тим, С. П. Людкевич був першим професійним композитором Західної України, який виявив велику увагу до розвою жанру чотириручного фортепіанного ансамблю. Відомо, що фортепіанний дует на чотири руки був улюбленим видом музикування в Європі у XIX ст., і не лише у родинному колі. У той час популярності набули концертні виступи дуетів видатних піаністів того часу: Ференца Ліста – Фридеріка Шопена, Клари Шуман – Ференца Ліста, Клари Шуман – Йоганеса Брамса та інших, традиційно видавалися симфонічні, оперні твори разом із їхніми фортепіанними чотириручними перекладами. В Україні наприкінці XIX ст. М. В. Лисенко яскраво виступав як чудовий виконавець-ансамбліст.

На теренах Західної України галузь фортепіанного дуету також розвивалася, але аматорські композитори писали переважно лише мініатюри і численні обробки народних пісень. Уперше в Галичині саме професійний композитор С. Людкевич зацікавився цим жанром і створив чимало привабливих творів концертного рівня для фортепіанного чотириручного дуету, систематизацію яких подаємо за мистецтвознавцем З. Штундер:

- Воєнний марш “Під мурами Єрихону” – з опери “Бар-Кохба”, для фортепіано на чотири руки; написано 1902 р., видано 1904 р. Для симфонічного оркестру перекладений 1904 р. і тоді виконаний. Вдруге виконаний 1923 р. [10, 600].

- *Capriccio d-moll* – транскрипція для двох фортепіано другої частини однойменної п'єси для симфонічного оркестру, написаної 1902 р.; перший раз виконано 1903 р. у Ляйпцігу. *Рукопис* [10, 600].

- Швачка-марш – для фортепіано на чотири руки; написано 1909 р., вперше виконано 18.VI.1910 р. *Рукопис* [10, 602].

- Марш з гайдамацьких пісень – про Харка, Швачку і Нечая, які Людкевич 1906 р. записав від Гната Хоткевича в Перемишлі. Марш написаний у 1910 р. для фортепіано на чотири руки. Вперше виконано 18.VI.1910. Пізніше пісню про Харка (“Іде Харко та із Туреччини”) композитор опрацював для тенора соло з супроводом фортепіано [10, 603].

- Чабарашки № 1 – для фортепіано на чотири руки на тему пісні “Іде Харко та із Туреччини”; написано 1912. *Рукопис* [10, 605].

- Чабарашки № 2 – для фортепіано на чотири руки; написано в березні 1912 р., в січні 1931 р. перекладено на мішаний хор з супроводом симфонічного оркестру. *Рукопис* [10, 605].

- Чабарашки – для фортепіано на чотири руки, транскрипція скрипкової чабарашки; написано 1913 р. *Рукопис* [10, 605].

- Меланхолійний вальс – симфонічна поема за однойменною новелою Ольги Кобилянської; написано 1917 р. у Перовську, спершу для фортепіано на чотири руки. В кінці рукопису композитор поставив дату закінчення – “21.XII.1917, Перовськ”. Уперше виконано твір на фортепіано в чотири руки 1920 р., а в 1921 р.

композитор зробив його транскрипцію на фортепіанний квінтет та симфонічний оркестр. *Рукопис* [10, 606].

У фондах бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка бережно зберігаються авторські рукописи ансамблевих творів С. Людкевича, зокрема два такі: “Бар-Кохба” (військовий марш) та “Меланхолійний вальс”, які, до речі, нещодавно були видані у редакції Тетяни Воробкевич. У своїх оригінальних ансамблевих опусах автор дотримується класичного розподілу музичного матеріалу між солуючою партією *primo* та акомпануючою партією *secondo*, майже однаковими за рівнем складності. У творах яскраво виявляються характерні ритмічні та жанрові стильові риси, семантичне забарвлення тональності (у марші a–F; у вальсі h–H), а також оркестрове мислення композитора, відтак фактура, зокрема маршу, насичена значною кількістю звукообразальних моментів, які передають звучання як цілого оркестру, так і окремих його груп; акордовий виклад матеріалу часом імітує звучання уявної мідної духової групи та ударних інструментів, у крайніх частинах твору використовується увесь діапазон клавіатури фортепіано. Контрастна за характером фактура “Меланхолійного вальсу” наслідує звучання струнних смичкових інструментів, які по чергово виконують гнучку наспівну мелодію, тому тут переважає класичний принцип викладу фактури “голос з супроводом”, подібно до стилю романтичних інструментальних “пісень без слів”.

Компонуючи свої музичні п’єси у жанрі фортепіанного дуету, С. П. Людкевич можливо мав перед собою не лише концертну і просвітницьку мету, а й мету суто педагогічну. Відомо, що просвітницька функція фортепіанного дуету зберігала своє важливе значення увесь період до появи платівок та аудіозаписів, які вже давали можливість почути бажаний твір не у перекладі, а в оригінальному звучанні, до того ж у відмінному виконанні, і це на довгий час повністю відтіснило традицію домашнього музикування. Педагогічна ж функція цього виду музикування зберігала своє значення навіть тоді, коли інші (концертна, аматорська та й пізнавально-просвітницька) вже вважалися анахронічними. Сьогодні простежується відродження цього жанру музикування не тільки як вид надзвичайно корисної інтерактивної технології у навчальному процесі, а й як яскравий різновид концертного виконання.

У мистецькій скарбниці С. Людкевича є чимала кількість чудових оригінальних творів – інструментальних, вокальних, хорових, які у сьогоднішніх нових перекладах на фортепіанний ансамбль могли б гідно поповнити реєстр ансамблевих творів для фортепіанного дуету.

Наприклад, у новому збірнику “С. Людкевич. Вибрані твори. Ансамблі для фортепіанного дуету на чотири руки” було вперше репрезентовано в ансамблевому перекладі 20 відомих мініатюр, серед них: “Старогалицька мелодія”, “Кізочка з колядою”, “Старовинна пісня”, “Valse-lente”, “Стара пісня”, “Пісня до сходу сонця”, “Чабарашки”, “Танок на молдавську тему”; відома скрипкова п’єса “Чабарашка”; перлини вокальної музики – солоспіви “Одна пісня голосенька”, “Тайна”; також обробки народних пісень для голосу – “Ой ти, дівчино заручена”, “Марусенька по саду ходила”, “Ой співаночки мої”, “Залітай, залітай”, “Зелена ліщина”; низка хорових обробок композитора – знаменита “Гагілка”, “Українська баркарола”, “Пою коні при Дунаю”, “Де Дніпро наш котить хвилі” [4].

Новий збірник ансамблевих перекладів для фортепіано широко відомих інструментальних, хорових і вокальних опусів С. П. Людкевича підготовлено

упорядником до друку з метою вирішення декількох важливих проблем – освітньої та виховної, а також для розширення реєстру дуетного репертуару ансамблевими творами, які можна буде використовувати як у педагогічній практиці, так і у концертній, виконавській.



У нових ансамблевих перекладах відтворюється класичний принцип викладу музичного матеріалу, застосований у своїх ансамблевих творах самим С. Людкевичем, а також зберігається оригінальна авторська фактура кожного твору, яка розподілена поміж двома піаністами таким способом, що мелодична лінія почергово переходить від одного партнера до іншого, відтак це дає можливість кожному з виконавців ознайомитися з тематичним матеріалом і відчутти себе як солістом, так і концертмейстером.

Пропонуємо стисло характеристику і короткі методичні рекомендації до вивчення наступних трьох мініатюр – “Гагілка”, “Пісні до схід сонця” та “Української баркаролі” з нового збірника “Станіслав Людкевич. Вибрані твори. Ансамблі для фортепіанного дуету на чотири руки” [4].

Коштовна перлина української хорової пісенної скарбниці, блискуча хорова мініатюра С. Людкевича “Гагілка” посідає найперше місце серед популярних творів композитора, її по праву називають народною, настільки вона наповнена яскравим сяйвом ліричних фольклорних інтонацій. Автор присвятив “Гагілку” та “Українську баркаролу” в обробці для жіночого складу хору Перемишського Інституту для дівчат. У нотографії в упорядкуванні З. Штундер зазначено: “Гагілка – обробка веснянки на жіночий хор з супроводом фортепіано. Написана 1909 року, вперше виконана 18.VI.1910, видана 1912 року” [10, 229].

“Гагілка” – поетично-настроєва, невелика жанрова замальовка, що вирізняється тембровим розмаїттям, експресією та яскравістю динаміки. Розкриття задуму автора та ідейно-художніх особливостей твору потребує узгодженості та синхронності дій виконавців, ретельності у відтворенні артикуляційних штрихів, спільних цезур,

відчуття метричної пульсації, дотримання енергійного темпу. Фактура музичного матеріалу – прозора, вона складається з двох планів: солуючої мелодії (партія *primo*), яка має виконуватися з виразним відтворенням мовної інтонації, з обов'язковим дотриманням цезур (“диханням”), та супроводу пульсуючого акордового тла (партія *secondo*), який подається у вигляді остинатних акордових фігурацій зі штрихом *martellato*, а також з незначною кількістю підголосків, що перегукуюються з основною мелодією. Композитор поєднав у творі дві народні веснянки: танцювальну, моторну “Янчику-подолянчику” та наспівну, ліричну “Ой не ходи, качороньку”. Невеликий вступ вокального твору (6 т.) складається з вигуку “А!” та його відлунням у діапазоні трьох октав. За характером твір – веселий, радісний, його розмір – 2/4. Головна тема – лаконічна, стисла, створена з пружних ланцюжків поспівок, які ніби кружляють на тлі танцювального акордового супроводу. Тут гармонійно поєднуються мелодика і ритм – основні сили та енергія музичного твору. У середній частині інтонаційний характер теми змінюється, набуваючи ліричності та наспівності. Піаністи, вправно граючи цю блискучу віртуозну п'єсу, зможуть продемонструвати красу оригінальної обробки С. Людкевича, а також удосконалити особисті професійні навички гри в ансамблі.

Фортепіанна мініатюра “Пісня до схід сонця” (із туркестанських мотивів) була написана композитором 1916 р. у Перовську (Туркестан), видана 1922 р. у Львові. Тут С. Людкевич виходить за рамки українського фольклору, відтворюючи туркестанський (узбецький) колорит. Форма твору – проста двочастинна, з невеликим розкішним вступом (4 т.). За характером твір – веселий, життєрадісний, загальний темп виконання – жвавий. У процесі розгортання музичного матеріалу трапляється чимало авторських позначок (*rosso a rosso cresc e accel.*; *Vivace*; *rosso a rosso allargando*; *meno mosso*), що дає змогу виконавцю не тільки продемонструвати свою віртуозну техніку, а й виявити художній смак, гнучко уживаючи темпові та агогічні зміни. За стильовими ознаками твір наближений до рапсодії з її характерними частинами – думкою і шумкою. Мелодія вступу, яка звучить на початку твору (відтворення співу муедзина на мінареті), вкрай лаконічна, це шість тактів, у яких повторюється один мотив у об'ємі терції, і який у часі поступово пожвавлюється. Спочатку мелодія викладена одноголосно, як мотив-зерно, який надалі варіаційно розвивається у думці. Потім, у другому проведенні теми у шумці, у контрастному танцювальному характері, композитор тонко відтворює багатство й вигадливість ритміки узбецької музики. Динамічний план цілого твору назагал багатоманітний, мальовничий, насичений несподіваними контрастами. Музикознавець З. Штундер у своїй монографії зауважує: “Пісня до схід сонця” становить цикл з чотирьох варіацій, у яких поступово жвавішає ритм, зростає темп і динаміка від піано до трьох форте в закінченні, збагачується фактура, міняються по великих терціях тональності. [...] В останній, четвертій, тема викладена в басі, в аугментації, її супроводять швидкі пасажі у верхньому голосі. [...] Друга варіація має танцювальні жанрові риси, четверта звучить як величавий гімн” [10, 528].

“Українську баркаролу” С. Людкевич написав у 1906 р., видав у 1908 р., уперше виконав у 1907 р. на концерті як терцет у супроводі фортепіано, про що можна дізнатися з монографії З. Штундер: “1906 року Людкевич написав для своїх учениць з інституту вокальний терцет “Українська баркарола”, транскрибований відразу і на жіночий хор а капелла або з супроводом фортепіано. Слова “Української баркароли” композитор написав сам, їх відредагував, вносячи значні зміни, В. Пачовський.

У перших виданнях “Баркароли” автором слів названий Пачовський, і лише в радянські часи, коли прізвище Пачовського не можна було згадувати, Людкевич подавав своє” [10, 176]. Композитор особисто зробив дві авторські транскрипції “Української баркароли” для фортепіано. Першу транскрипцію, під назвою “Пісня без слів” (“Баркарола”), імовірно під впливом “Пісень без слів” Ф. Мендельсона, які в той час уважно аналізував, – у 1907 р., а другу, яка була написана і видана як фортепіанна парафраза “Пісня без слів” (“Баркарола”), – у 1922 р. Це надзвичайно цікавий твір, який нагадує стрімку фантазію, своєрідну за образним змістом, принципом розгортання матеріалу та інтонаційно-мовною характеристикою.

В ансамблевому перекладі “Української баркароли” майже повністю збережено музичну фактуру хорового твору та фортепіанного супроводу. Задля належного виконання п’єси піаністи повинні добре володіти штрихами пальцевого legato, portamento, marcato, вміти використовувати всередині мотивів гнучку мікродинаміку (згідно з мовною інтонацією), грати з чітким артикулюванням фраз, з розумінням функції цезур (“дихання”) і пауз, а також вправно виконувати технічно складні октавно-акордові побудови, не втрачаючи постійної метричної пульсації і темпової стійкості в гомофонно-поліфонічних епізодах. Головне динамічне вирішення твору відбувається шляхом поступового нагромадження звучності при підході до загальної кульмінаційної вершини у розгортанні музичного матеріалу (т. 27–30) на вигуках “Ге-я, ге-я, гей!” у кодї.

В усіх ансамблевих перекладах нового збірника повністю зберігається авторська фактура сольних творів та акомпанементу до них, відповідно до класичного принципу викладу музичного матеріалу, властивого оригінальним ансамблевим творам самого С. Людкевича.

Молоді музиканти, виконуючи блискучі хорові, сольні та камерні інструментальні, вокальні твори С. Людкевича, також і в ансамблевих перекладах, можуть ознайомитися з духовним надбанням вітчизняної спадщини, надто збагатитися естетично та емоційно через пізнання своєї національної самобутності, втіленої у музичному професійному мистецтві славетного українського композитора.

Вагомого історичного значення також мала громадська діяльність С. Людкевича як організатора музичного життя у Львові та інших містах західних областей України. Відомо, що завдяки відкриттю у Львові у 1903 р. Вищого музичного українського інституту (на чолі з Анатолем Вахнянином) в Галичині почали формуватися перші покоління національних фахових музикантів з модерними світоглядними позиціями. Внаслідок завершення процесу професіоналізації галицьких музикантів було створено і почав активно діяти Союз Українських Професійних Музик (СУПром, 1934–1939), робота якого була, на жаль, нетривалою. З активних членів спілки – засновників цієї прогресивної організації – у повоєнні роки у Львові залишилися працювати лише корифей галицької музики С. Людкевич. Хоча несприятливі історичні події перервали діяльність цієї яскравої сторінки музичної історії, яку досі ще вичерпно не досліджено і правдиво не оцінено, у наступній після 30-х років ХХ ст. добічимало важливих традицій, фундатором яких був СУПром, було продовжено. На жаль, межі цієї статті не дозволяють більш ґрунтовно розкрити це питання.

На Першому Українському Педагогічному Конгресі СУПрому, який відбувся 2–3 листопада 1935 р., С. П. Людкевич виступив з доповіддю “Організація музичного виховання”, у якій висвітлив актуальну проблему масового музичного виховання

молодого покоління через початкові народні школи, середні школи і семінарії, через товариство “Просвіта”, просвітянські хори й оркестри, а також сформулював думки і застереження, які й сьогодні є вкрай злободенними: “Ми мусимо тямити, що на наше молоде, вразливе на музику покоління діють безупинно всякі чужі музичні впливи, при сучасній культурній кризі не все корисні. Нашу молодь зачинає, чи хочемо, чи ні, чимраз інтенсивніше музично виховувати не так держава, як радше вулиця. Не ота давня, невинна “вулиця” на селі з наївною сільською дудкою, з гагілковими співами хлопців і дівчат – ця вулиця вже завмерла у нас або вмирає. Це встає і росте перед нами зовсім інша, нова музика вулиці, що живиться відпадками рафінованої, модерної культури світу, втискається, мов стоглава, у наївні душі і серця тисячним гомоном звукових кіно, реву, [...] ревелерсових штукатерій, вуличних радіореклам та інших музичних страхіть. Проти такої вуличної музики кожний, хто не затратив ще культурного інстинкту, мусить боронитися” [8, 298].

У публіцистичних виступах композитора найчастіше звучали дві теми – організація музичної освіти в Галичині та взаємовідносини суспільства і музикантів. Композитор розумів мистецтво як суспільне явище, що нерозривно зв’язане з життям громадськості, як відбиття всієї пам’яті історії народу. У статті “Проблема сучасної музичної культури в Західній Європі” митець, зокрема, зазначає: “...Музика – це не є ніяке приватне підприємство, ані кооперативна спілка фахових музикантів, а загальнолюдська потреба душі, яка від старовинних віків вважалася дуже важливим чинником освідчення та суспільного виховання” [9, 393].

Також у статті “Кілька заміток до реформи у Вищому Музичному Інституті товариства ім. М. Лисенка у Львові” композитор, зокрема, зауважує таке: “Важне є також впровадження в практику як додатково-обов’язкового предмета науки фортепіано для елевів школи співу, почавши від нижчого ступеня, та для елевів скрипки на середнім ступені; се, безперечно, має велике значіння й для практичних потреб і, певно, причиниться до піднесення музикальної освіти учнів” [9, 261], а також: “Музика вокальна кожного народу, особливо так багата й оригінальна, як українська, виявляє свої питомі прикмети, як голосові (органічні), так і пісенні (стильові), які вимагають своєрідного плекання – своєї школи” [9, 262].

Поряд із систематичною роботою в галузі музичної професійної освіти С. П. Людкевич завжди приділяв велику окрему увагу питанню навчання дітей музики і співів у загальноосвітній школі. Так, у своїй статті “Наші шкільні співаники” [9, 257] митець ще у 1905 р. наголошує про велике значення музики в естетичному вихованні особистості молодої людини, розглядає надзвичайно актуальні сьогодні і вагомі питання педагогіки та музичного шкільництва.

Важливі думки викладено у рукопису вищезгаданої статті “Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні” (1934): “Тому й нинішня Європа не раз не може дати молодому українському музикантові тривких, змістовних і здорових догм музичної культури та естетики, так потрібних йому для пропаганди музичних ідеалів у свого народу. І тому молоді українські музики, переймаючи всякі новітні гасла музичної культури, мусять виявити чимало здорового почуття та культурного інстинкту, а притім і критицизму, щоб уміти захопити собі на власність усе добре, здорове та відповідно перетравити, та зробити пригожим для ужитку рідної культури”; [...] і далі вчений зазначає: “Українська музична культура – це одна з найважливіших частин української культури взагалі, а українська музична фахова школа – це одна

з найважливіших частин нашої рідної школи, яка для нас є справедливо символом національного відродження та якою наша суспільність у Галичині мусить дорожити саме тому, що не має своєї власної держави, яка має обов'язок усіма засобами плекати чистий ідеал національної культури” [9, 393].

Професор С. П. Людкевич наголошував, що тільки шляхом пізнання здобутків світової культури можна досягти нового поступу національної культури. Разом з тим, вболіваючи за національну культуру і освіту, він застерігав молодих українських митців від неусвідомленого захоплення західноєвропейськими модерними течіями в музичному мистецтві, які, на його думку, подекуди можуть бути далекі від реалістичної музики. Композитор у своїх “Дослідженнях” та статтях постійно закликав тверезо зважувати і використовувати лише те, що може принести користь рідній культурі, що і сьогодні є надзвичайно актуальним: “Я вірю, як і вірив, і в красу, і в оригінальність українських пісень, і в здоровий культурний інстинкт народний, який і досі умів оригінально перетворити всі чужі впливи і тепер вибере собі з європейської культури те, що йому потрібне”.

Отже, Станіслав Пилипович Людкевич був не лише славетним композитором, він також був визначним діячем в галузі культури і освіти України ХХ ст. Нині, у наш непростий час, уся передова діяльність С. П. Людкевича – суспільно-політична, просвітницька, педагогічна – його пророчі настанови не втратили своєї актуальності і мають зараз вкрай вагоме значення для становлення і подальшого розвитку сучасного українського суспільства.

Завдяки подвижницькій діяльності музикознавиці Зеновії Штундер зі збирання, редагування та підготовки до публікації архівних документів і рукописів фундаментальних наукових праць Патріарха української духовності – видатного вченого, славного композитора Станіслава Пилиповича Людкевича – ми маємо унікальну можливість ґрунтовно досліджувати і вивчати його статті, віднаходити відповіді на основні проблеми сучасного розвитку національної культури нашого суспільства, а відтак багато помислів та застережень митця зобов'язані вважати заповітом нам і наступним поколінням.

Список використаної літератури

1. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Музична Україна, 1974. 53 с. (Творчі портрети українських композиторів).
2. Спогади про Станіслава Людкевича / упоряд. : Стефанія Павлишин. Львів : ТеРус, 2010. 236 с. + 16 с. вкл.
3. Станіслав Людкевич у спогадах сучасників / упоряд. : Зеновія Штундер. Жовква : Місіонер. 200 с. : іл.
4. Станіслав Людкевич. Вибрані твори. Ансамблі для фортепіанного дуету на чотири руки : навч.-метод. посібник [Ноти] / автор ансамблевих перекладів і теоретичної частини Н. Юзюк. Львів : НМЦО м. Львова, 2019. 112 с.
5. Союз Українських Професійних музик у Львові: Матеріали і документи / ред.-упоряд. : В. Сивохів, Р. Стельмашук. Львів, 1997. 144 с.
6. Станіслав Людкевич (1879–1979) // Любов Кияновська. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2009. С. 121–130.

7. Станіслав Людкевич (1879–1979) // Любов Кияновська. Галицька музична культура XIX–XX століття : навч. посібник. Чернівці : Книги – XXI, 2007. С. 251–269.

8. Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. 496 с., іл. вставки 20 с.

9. Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с. іл. вставки 16 с.

10. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : монографія. (1879 – 1939). Львів : ПП БНАР-2000, 2005. Т. 1. 636 с.

11. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : монографія. (1939–1979). Жовква : Місіонер, 2009. Т. 2. 360 с.

12. Сайти, присвячені композитору Станіславу Людкевичу:

- https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://postimpreza.org/announcements/muzychnyi-kod-ukrainskoi-natsii-kompozytor-stanislav-liudkevych&ved=2ahUKEwiOg57amfWBAxVwIBAIHcDMDb04RhAWegQIAhAB&usg=AOvVaw1mqmqyeXoEOd_szFUnqm5;

- https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://esu.com.ua/article_59909&ved=2ahUKEwjonIKLmfWBAxWE_rsIHQNACT44KBAWegQIEBAB&usg=AOvVaw3twvMv0rkqwVeE68VpcJ7a;

- https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://spadok.org.ua/vydatni-ukrayintsi/stanislav-liudkevych-koryfey-ukrayinskoyi-muzyky&ved=2ahUKEwjonIKLmfWBAxWE_rsIHQNACT44KBAWegQICRAB&usg=AOvVaw1vkDBSN-LB1ZbD_IPXcmgS;

- https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.facebook.com/LvivOrgan/videos/%25D1%2581%25D1%2582%25D0%25B0%25D0%25BD%25D1%2596%25D1%2581%25D0%25BB%25D0%25B0%25D0%25B2-%25D0%25BB%25D1%258E%25D0%25B4%25D0%25BA%25D0%25B5%25D0%25B2%25D0%25B8%25D1%2587%259019167604309/%3Flocale%3Dpt_BR&ved=2ahUKEwjlrdfX1_WBAxVF_rsIHZK5AmM4FBC3AnoECAsQAg&usg=AOvVaw2CRPoTTXuiLI7456PxGSTu;

- https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://ridna.ua/2020/01/stanislav-lyudkevych-prometej-ukrajinskoji-muzyky/&ved=2ahUKEwjhxoax1_WBAxXDy7sIHZ5sC-k4ChAWegQIBRAB&usg=AOvVaw2U6UwmBjmAZ08XftY8hVjN

References

1. Pavlyshyn, S. (1974). Stanislav Lyudkevich / Stephanie Pavlyshyn. Kyiv : Musichna Ukraine, 53 p. (Creative portraits Ukrainian composers).

2. Memories of Stanislav Lyudkevich. (2010). Compiler Stephanie Pavlyshyn. Lviv : TeRus, 236 p. +16 p. vкл.

3. Stanislav Lyudkevich in the memories of his contemporaries. (2010) / Compiler Zenoviya Shtunder. Zhovkva : Missionary, 200 p. : ill.

4. Stanislav, Lyudkevich. (2019). Selected works. Ensemble for piano duet for 4 hands : educational and methodological guide [notes] / author of ensemble translations and the theoretical part is N. Yuzyuk. Lviv : NMTC of Lviv, 112 p.

5. Union of Ukrainian Professional Musicians in Lviv: Materials and documents. (1997) / Editors-compilers V. Syvohip and R. Stelmashchuk. Lviv, 144 p.

6. Stanislav, Lyudkevich (1879–1979). (2009) // Lubov Kyuanovska. Ukrainian musical culture: Study guide. Lviv : Triad plus, 121–130.

7. Stanislav, Lyudkevich (1879–1979). (2007) // Lubov Kyuanovska. Galician musical culture XIX–XX century: Study guide. Chernivsi : Books – XXI, 251–269.

8. Stanislav, Lyudkevich. (1999). Doslidzhennya, Stati, retsenziyi, vyStupy. P. I. / Arrangement, editorial, introductory arts cle and notes Z. Shtunder. Lviv : Dyvosvit, 496 p. ill. vkl. 20 p.

9. Stanislav, Lyudkevich. (2000). Doslidzhennya, Stati, retsenziyi, vyStupy. P. II. / Arrangement, editorial, introductory arts cle and notes Z. Shtunder. Lviv : Dyvosvit, 816 p. ill. vkl. 16 p.

10. Shtunder, Z. (2005). Stanislav Lyudkevich. Zhyttya i tvorchiSt : monograph P. I, (1939–1979). Lviv : PP BINAR-2000, 636 p.

11. Shtunder, Z. (2009). Stanislav Lyudkevich. Zhyttya i tvorchiSt: monograph P. II, (1939–1979). Zhovkva : Missionary, 360 p.

12. Sites dedicated to the composer Stanislav Lyudkevich:

- https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://postimpreza.org/announcements/muzychnyi-kod-ukrainskoi-natsii-kompozytor-stanislav-liudkevych&ved=2ahUKEwiOg57amfWBAxVwIBAIHcDMDb04RhAWegQIAhAB&usg=AOvVaw1mqmqyeXoEOd_szFUNqm5;

- https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://esu.com.ua/article_59909&ved=2ahUKEwjonIKLmfWBAxWE_rsIHQNACT44KBAWegQIEBAB&usg=AOvVaw3twvMv0rkqwVeE68VpcJ7a;

- https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://spadok.org.ua/vydatni-ukrayintsi/stanislav-liudkevych-koryfey-ukrayinskoyi-muzyky&ved=2ahUKEwjonIKLmfWBAxWE_rsIHQNACT44KBAWegQICRAB&usg=AOvVaw1vkDBSN-LB1Zbd_IPXcmgS;

- https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.facebook.com/LvivOrgan/videos/%25D1%2581%25D1%2582%25D0%25B0%25D0%25BD%25D1%2596%25D1%2581%25D0%25BB%25D0%25B0%25D0%25B2-%25D0%25BB%25D1%258E%25D0%25B4%25D0%25BA%25D0%25B5%25D0%25B2%25D0%25B8%25D1%2587/529019167604309/%3Flocale%3Dpt_BR&ved=2ahUKEwjlrdfXl_WBAxVF_rsIHZK5AmM4FBC3AnoECAsQA&usg=AOvVaw2CRPoTTXuiLI7456PxGSTu;

- https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://ridna.ua/2020/01/stanislav-lyudkevych-prometej-ukrajinskoji-muzyky/&ved=2ahUKEwjhxoaXl_WBAxXDy7sIHZ5sC-k4ChAWegQIBRAB&usg=AOvVaw2U6UwmBjmAZ08XftY8hVjN.

Стаття надійшла до редколегії 14.08.2020

Прийнята до друку 21.09.2020

**STANISLAV LIUDKEVYCH – GREAT UKRAINIAN COMPOSER,
PROGRESSIVE PUBLIC ACTIVIST, ORGANIZER OF THE MUSICAL
LIFE IN THE WESTERN UKRAINE**

Nataliya YUZYUK

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Musical Art,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79000
tel.: (032) 239-41-97*

The article investigates the main features of artistic, educational, pedagogical, scientific-publicist and sociopolitical progressive activity of Stanislav Liudkevych that is exceptionally significant for the development of the national culture and, specifically, Ukrainian music, even in the new historical circumstances. It also dwells upon Stanislav Liudkevych's public activity as the organizer of the musical life in Lviv and other cities of the Western Ukraine that resulted in the organization of the Union of Professional Musicians of Ukraine (1934–1939), the work of which put an end to the professionalization of Halych musicians and started the traditions that exist till now. It also studies the questions from the artist's report on the First Pedagogical Congress of the Union of Professional Ukrainian Musicians on November 2nd and 3rd, 1935, and from his scientific articles, that still answer the thorny problems of the current development of the Ukrainian culture.

The article reveals the aspects of the composer's biography referring to the creation of vocal chamber music (choirs and solo singing), piano music for the pedagogical repertoire (original works and the translation of the Ukrainian folk songs for the piano), and ensemble works for the piano duets.

The paper separately investigates the composer's input in the pedagogic area and musical schooling as well as teaching music in the public schools that has an immense impact on the esthetic upbringing of the young person.

Stanislav Liudkevych started his artistic path on the verge of 19th and 20th century, in the period of essential conflicts in social and cultural life. He soon became an example of the progressive national artist that joined the worldly and artistic aspirations together. He was a highly-qualified musician, a person with wide and comprehensive general education, for whom the fight for the artistic progress and creative professionalism constituted the very basis of his diverse activity.

The life and creativity of Stanislav Liudkevych is an example of unique purposefulness and active desire to fulfill the primary ideals of humanity. He responded heartily to the most significant and thrilling social events. The main idea of the composer's music as well as his multiple publicist and musicological articles is the fight for freedom, for the development of the spiritual and, specifically, musical culture of his people, for the relationship with other progressive cultures, etc.

The composer's diverse activity is characterized by the integrity of the worldview, standpoint of a progressive person formed by the examples of the leading national thought, as well as the ideals of the symbolic poets, such as Taras Shevchenko and Ivan Franko.

The composer understood the art as a social phenomenon that is inseparably connected to the life of a community, as a reflection as the whole history of the society. Throughout many decades the composer acted as the leading artist that strives for the life of his native culture and for the improving of the spiritual health of Ukrainian nation.

Thus, not only music composition, but also the whole progressive activity of Stanislav Liudkevych, such as sociopolitical, educational, pedagogical and critic, are vital for the development of the Ukrainian art.

Keywords: The Patriarch of Ukrainian music, National music style, piano music for the pedagogical repertoire, Z. Shtunder, public activity, First Pedagogical Congress of the Union of Professional Ukrainian Musicians, schooling problems.

УДК 784.1.071.2(477)“19”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12127>

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ДИРИГЕНТІВ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Анастасія ПАТЕР

<https://orcid.org/0000-0001-5712-1215>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
бул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: anastasiya.pater@lnu.edu.ua*

Метою статті є аналіз і виокремлення концептуальних засад вокально-хорової роботи провідних корифеїв української хорової культури ХХ ст. – Олександра Кошиця, Дмитра Котка, Костянтина Пігрова, В'ячеслава Палкіна. Великий вплив їх професійного досвіду і здобутків на розвиток, піднесення академічного хорового мистецтва зумовили формування національних стильових ознак хорового виконавства. Вимогливі підходи щодо добору хорового складу, тонкощі репетиційної роботи, концертної інтерпретації та артистичного виконання простежується у діяльності учнів славетних диригентів Віктора Іконника, Павла Муравського, Володимира Василевича, Євгена Вахняка. Передумовою тягlosti традиції хорового співу є авторитетність і визнання представників регіональних диригентсько-хорових шкіл, які свою працю з колективами базували на відчутті ментально-духовної сутності нації. У мистецьких колективах під орудою згаданих митців та їх послідовників, закладалося відчуття і усвідомлення себе як національної спільноти в європейському контексті.

Ключові слова: хорове мистецтво, українські диригенти ХХ ст., національний виконавський стиль.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні, в час повномасштабного вторгнення росії на наші землі, особливо актуалізується проблема ідентифікації української культури на міжнародному рівні. Саме хорова музика України, яка була джерелом і фундаментом розвитку професійних музичних жанрів, стає найвпізнаванішим видом мистецтва на світовій сцені. До найважливіших критеріїв оцінювання хорового мистецтва у світовій виконавській практиці належать технологічна досконалість та стильова відповідність. У контексті українських національних традицій хорового виконавства досягнення тонкощів стилю відбувається через призму національної духовності, етично-естетичних переконань і морально-ціннісних орієнтацій. Причому інтонація, стрій, ансамбль, манера звукоутворення, ритмічна синхронність, дикція, агогіка є тими елементами традиції, що передаються

з покоління в покоління усно, тобто співом. Професійна діяльність диригентів ХХ ст., представників регіональних хорових шкіл України – Олександра Кошиця, Дмитра Котка, Костянтина Пігрова, В'ячеслава Палкіна, Віктора Іконника, Павла Муравського, Володимира Василевича, Євгена Вахняка, Андрія Кушніренка та багатьох інших – є свідченням послідовного і систематичного передання традиції хорового співу. Їх творчі засади і принципи роботи з хором, а також концертні виступи колективів під орудою згаданих митців стали пріоритетними у формуванні особливостей як індивідуальних виконавських стилів диригентів і їх колективів, так і національного стилю хорового виконавства загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Довкола проблеми національної специфіки хорового співу українців існують різні думки, які зумовлюють певні непорозуміння. Причиною цього, на думку музикознавиці Ольги Бенч, є те, що “теоретична думка, а згодом і практика, за вихідний художній принцип взяли вторинну, напливову на нашу традиційну співочу культуру форму хорового співу” [1, с. 3]. Йдеться про академічну хорову традицію, яка була фундаментом для розвитку нашого церковного співу. Дослідниця слушно зауважує, що академічна манера була синтезом привнесеної візантійської і західно-європейської виконавських традицій, яка існувала за законами писемної культури. Ця манера співу має залишатися основним критерієм професійності хорового мистецтва, адже процес професіоналізації музичної культури України бере початок у сакральній творчості українських композиторів, а ширше – в київській школі музики ХVII ст. [26]. Натомість вивчення явища традиційного народного виконавства, яке вважається первинним у хоровій культурі, потребує окремого підходу.

На розвитку академічного хорового виконавства негативно позначився період радянської окупації України. Відбувалося масове нав'язування українцям народного хорового співу, що спричинило втрату традиційної, виплеканої десятками поколінь виконавської манери, способів подання звуку, дихання, поведінки під час виконання [11, с. 23]. Художній керівник Буковинського ансамблю пісні і танцю Андрій Кушніренко, відстоює академічну манеру співу і переконує в її незаперечній перевазі та визнанні у всьому світі: “широкий діапазон, можливість застосовувати різноманітні технічні засоби, що дає змогу виконувати й найскладніші сучасні партитури, і фольклорні зразки” [4, с. 22]. Водночас митець зазначає, що народна манера співу характерна для Східної України, а західним регіонам невластиве застосування грудного регістру, що пов'язано з традиціями і навіть з особливостями ландшафту цієї території. А. Кушніренко впродовж усієї творчої діяльності колективу культивував академічну манеру співу, він переконаний, що лише в такий спосіб можна досягти справді високих художніх результатів. У світовому масштабі українське хорове мистецтво повинна репрезентувати насамперед академічна манера виконання.

Диригент Студентського хору Національної музичної академії України Павло Муравський уважав академічну манеру основою концертного виконання, у зв'язку з чим вимагав надзвичайно копіткої праці над вокальною майстерністю співу. З іншого боку, в академічному виконавстві постає проблема національного забарвлення цієї манери співу. Національна інтонаційність досягається через особливості природних голосових даних, духовного стану співака, а також менталітету й образу світу українців. Професійний вишкіл хористів і диригента в сукупності з переліченими факторами формують звукообраз хорового колективу.

Композитор і музикознавець Станіслав Людкевич у дослідженні естетичних засобів виразовості вокального стилю зазначав, що вже навіть один лише людський голос у самій вокалізації виявляє “живі, яскраві темброві прикмети”, які мають сильніший вплив на широку аудиторію слухачів, ніж інструмент, завдяки органічній живій природі [12, с. 173]. С. Людкевич виділяє декілька інтегрально властивих звукові прикмет, щоб було достатньо вважати його “красивим”, або ж “цінним”. Звук повинен бути чисто музичним феноменом, позбавленим будь-яких немусичних додатків – шипіння, хрипіння, журчання, гудіння та інше, що заважає правильному звучанню тону і коливанню голосових зв’язок. Краса звуку потребує мінімальної і максимальної сили тону, здатності до динамічної модуляції. А також потрібна природна емісія тону, яка є основою для плинності звуку (в хоровій практиці порівнюється з розтопленим металом), що дає можливість без утруднень змінювати висоту тону, регістри, характер тембру (відкритий, світлий, темний, насичений, матовий), відтворювати динамічну шкалу та інші нюансування. Вібрація звуку є оживляючим колористичним ефектом, який співак повинен контролювати, аби не допустити переродження вібрато в тремоло. Красу вокального звуку вчений розуміє як ідеал, який досягається лише працею і вправліннями [12, с. 207].

Щодо барвистості хорового звучання Михайло Кречко наголошує на потребі збереження природної української тембральності у співі, яка випливає з вродженої краси українських голосів, .астерігає від хибного одягання у “фрак” хорової звучності так званого “нон вібрато”, що властиве переважно європейським хорам. Автор зазначає, що цей безтембровий спосіб співу може бути корисним засобом при репетиційній роботі, працюючи над ансамблем та інтонацією [9, с. 3]. Такий засіб виразності можна використовувати епізодично для урізноманітнення звукової палітри хорового співу.

Виклад основного матеріалу. Вивчення виконавського стилю музиканта чи колективу є одним з актуальних питань музикознавства. У процесі визрівання виконавського стилю виробляються певні виразові прийоми через осмислення ментальної сутності нації, її духовного і морально-ціннісного наповнення. Причому особливості традиції хорового виконавства і закономірності хорової школи відіграють вирішальне значення на формування індивідуального стилю диригента і його колективу. Художній керівник Заслуженої хорової капели “Боян” ім. С. Вахняка і музикознавець Василь Чучман уважає, що кращі здобутки мистецької школи стають “частиною традиції, її оновленням, основою нового витка розвитку” [28, с. 132]. У контексті творення школи хорового мистецтва й, відповідно, традиції, запропоновану дослідником модель культурної еволюції (традиція–школа–культура–традиція) можна доповнити ланкою – виконавський стиль хорового колективу.

Музикознавець Віктор Москаленко під стилем музичної творчості розуміє специфіку світовідчуття і музичного мислення творчої особистості, яка реалізується завдяки системі музично-мовленнєвих ресурсів твору, його інтерпретування і виконання [14, с. 232]. Визначення поняття виконавського стилю хорового колективу потребує орієнтування на специфіку хорового виду мистецтва, в якому творення мистецького продукту здійснюють у взаємодії обидві виконавські сторони – диригент і артисти хору. У процесі виконання вони є єдиним живим організмом, відповідно, “людський” фактор вельми посилюється. Отже, виконавський стиль

хорового колективу окреслюємо як переосмислення в процесі інтерпретування диригентом у творчій співпраці з артистами хору стильових орієнтирів епохи виконуваного твору, системи музично-мовленнєвих ресурсів (музично-виражальні засоби, інтонування) крізь призму особистісного слухового уявлення звукового ідеалу, естетично-світоглядних переконань і національного світовідчуття виконавців [18, с. 96].

З метою визначення особливостей виконавської традиції українських хорових колективів окреслимо професійно-методичні складові диригентсько-хорового мистецтва, що лежать у основі досягнення високомистецького виконавського рівня. Відтак проаналізуємо засади і принципи хормейстерської роботи представників регіональних хорових шкіл України як важливих чинників на шляху досягнення звукового ідеалу і творення національного стилю хорового виконавства.

Першочергове значення у виробленні акапельного стилю хорового колективу має організаційний хист керівника, який повинен вирізнятися мудрою безкомпромісністю і логічною послідовністю. У процесі творення мистецького продукту виокремлюємо дві стадії – репетиційну роботу і концертне виконання. Під час репетиційної роботи відбувається впровадження елементів хорової технології, яка включає роботу над найважливішими складовими хорової звучності – строем, ансамблем, унісоном партій і хору, динамікою, дикцією тощо. Другим компонентом репетиційної “кухні” є втілення індивідуальної концепції виконуваного твору. Під час репетиційної роботи відбувається корекція індивідуального образу твору (або індивідуальної виконавської концепції твору) відповідно до умов певного хорового колективу [23]. Власний приклад і особиста манера диригента відіграють у цьому процесі суттєву роль. Саме під час хорових проб закладається визрівання певного виконавського стилю. До виконавсько-інтерпретаційного процесу належать концертне виконання, яке передбачає творчу співпрацю диригента з хоровим колективом, а також звуко-виражальність процесу інтонування виконавського тексту хорового твору як результату диригентсько-хорової інтерпретації. В процесі інтерпретування концертне виконання хорового твору потребує переконливого відтворення образної сфери, при цьому вибудовується обдумана диригентом музично-інтонаційна модель, яка має значення еталона – своєрідної опори в діяльності музичного мислення. На основі еталонних музичних уявлень відбувається музичне інтонування – становлення і розгортання оновленої або нової музичної думки [14, с. 67].

Київську традицію академічного хорового мистецтва першої половини ХХ ст. представляє диригент Української республіканської капели, корифей хорової справи Олександр Кошиць (1875–1944). Основою його хормейстерської роботи була досконала організаційність та глибоке осмислення виконавцями словесного тексту музичного твору. Диригент вимагав залізної дисципліни і відповідної віддачі на репетиціях. Для нього надзвичайно важливим був момент мобілізації уваги хористів. Підніс руки до диригування лише тоді, коли переконався в тому, що всі зосереджені і почули заданий ним тон. У момент підняття рук володар звуку “ніби запалювався, прислухаючись до якогось внутрішнього голосу” [3, с. 40]. Тоді ж вироблялась Кошицем особистісна модель виконання твору. Завдяки його красномовним поясненням у виконавців відразу поставав необхідний образ того, що потрібно було відтворити голосом. О. Кошиць умів видобути з хору всі потрібні емоції, тембр, характер майже гіпнотичним способом. Охоплюючи “творчим духом”

твір загалом, він не мав неодмінної потреби у дріб'язковій аналітичній роботі. А за надзвичайної ерудиції не лише у сфері музики, а й у богослов'ї, філософії, літературі, історії, археології досягав бажаного ефекту у відтворенні усіх елементів музичної мови і звукової виражальності твору загалом. Звучання хорів О. Кошиця відзначалося неабиякою гнучкістю у переданні різноманітних нюансів.

Постать О. Кошиця мала неабиякий психологічний вплив на учасників його хорів. Диригент зазначав, що мистецьке виконання починається тоді, коли після подолання всіх технічних перешкод виснажлива праця переходить у легку артистичну творчість, коли “пасивну покору чужій волі заміняє радісна самовідданість, а злиття загальнохорової душі й думки з душею й думкою провідника дає одночасне спільне почування і думання” [3, с. 479]. Він співпереживав з виконавцями буквально все, що ті висловлювали у співі. Це відображалося у погляді, відповідній до емоційного наповнення міміки обличчя, надзвичайній напрузі жестів і всього диригентського корпусу. Джерелом успіху хору для маестро були любов до співу, свідомість у досягненні цілі, витривалості, наполегливій праці, відданості і довірі до свого керманача. Це ті чесноти хористів, які допомагали диригенту “розправити крила” і “повести хор у ті краї мистецтва, які доступні його талантові” [3, с. 480].

О. Кошиць був майстром відтворення художнього образу. На нього пізніше взорувалися численні українські диригенти. У спогаді одного з учасників хору Кошиця описано інтерпретаційну майстерність диригента. Останній концерт колядок 12 січня 1919 р., який Кошиць організував перед від'їздом з України, починався величною колядкою К. Стеценка “Ой видить Бог”. Самі учасники хору, прослухавши цю колядку безліч разів у виконанні різних колективів, зізнаються в тому, що такої інтерпретації, як у виконанні Кошиця, вони досі не чули. Кожен звук колядки був пройнятий наскрізь тугою за тим, що “мир погібає”. Хористи немов передали той сум і розпач через руйнування державності, який огортав у той час кожного свідомого українця [3, с. 69].

Засновник професійного хорового співу в Галичині, диригент Наддніпрянського хору, хорової капели “Трембіта” та багатьох інших колективів Дмитро Котко (1892–1982) виробив власні неповторні прийоми вокально-хорової роботи. Зокрема, репетиції розпочиналися з розспівок, які передбачали відпрацювання вокальних і технічних проблем, виявлених під час вивчення музичних творів. Інколи він подавав настроювання голосам хору за їхніми спинами, що максимально налаштовувало хор на слухання, інтонаційну точність подачі звуку. Диригент вслуховувався до звучання колективу, коли відходив на більшу відстань від хору, і вимагав ретельного виконання вказівок [6, с. 88]. Для творчого почерку Д. Котка характерним є вміння об'єднувати голоси співаків в унісон. Його стилю притаманне досить тривале звучання унісонних тонічних фермат під час закінчення хорового твору.

Д. Котко відпрацьовував усі найдрібніші деталі на репетиціях, і в концертному виконанні вибудувана модель інтерпретації твору не відходила від попередньо створеного на репетиціях звукового ідеалу [6, с. 89]. Д. Котко на сцені не мав потреби давати волі емоціям (збільшення амплітуди жестів, надмірна міміка обличчя), оскільки результатом його вимогливої праці був готовий вишліфований концертний продукт для слухачів.

Диригент майстерно керував нюансуванням: відтворенням контрастних динамічних зіставлень та поступальних динамічних змін. Іларіон Гриневецький

звертав увагу на значення творчості Д. Котка в галицькій виконавській культурі: “Він показав нам всю красу звучання різних динамічних відтінків, особливо – співу *mormorando* і *pianissimo*” [21, с. 2]. Поєднання темпової різноманітності з динамічними градаціями – один з кращих його інтерпретаційних прийомів. Така філігранність звуковиявлення, мобільність реагування на вимоги диригента забезпечувалася завдяки активності артикуляції, чистоті дикції і надзвичайній організованості звукоутворення. Темброва наповненість і чистота звучання чоловічих голосів викликало у слухачів особливе захоплення. Завдяки розумінню можливостей голосу кожного співака, його якості, діапазону і тембру загальне звучання доведене до неймовірної досконалості. Хор Д. Котка надзвичайно реалістично відтворював звуки природи, дзвонів, ліри тощо. Сучасний дослідник творчості диригента Тарас Кметюк зазначає, що слухача вражала могутність звукових масивів хору, які диригент умів непомітно приборкати. При цьому немов вирувала сконцентрована енергія, “проривалась українська душа, відчувалася вибухова, але опанована сила української стихії” [6, с. 91].

Великою творчою взаємовіддачею диригента і хористів відмічено й спадкоємців мистецьких надбань видатних маестро, які досягнули вершин у майстерності інтерпретації хорової музики.

Епохальне значення в історії розвитку хорового мистецтва України має постать Павла Муравського (1914–2014). Митець, який вісімдесят років свого життя присвятив служінню хоровій справі, ствердив принципові засади акапельного хорового співу. П. Муравський свій унікальний митецький метод через власний хормейстерський досвід і практичну філософію хорознавства висвітлює у книзі “Моя хорова школа” [16]. Суттю феномену хорової школи диригента є досягнення вершинної чистоти звучання українського акапельного співу в природному ладовому інтонуванні на основі української народнопісенної традиції. Вироблені П. Муравським упродовж мистецько-педагогічної діяльності принципи роботи з хором були основою формування хорового професіоналізму, якісного та взірцевого звучання академічних колективів під керівництвом маестро – капел “Трембіта”, “Думка”, Студентського хору Національної музичної академії України.

Методичні настанови диригента ґрунтуються на трьох основних складових хорової технології – кантиленному співі, єдності тембру та вокальної інтонації. Для розвитку кантилену у хоровому звучанні насамперед має значення спокійний спосіб взяття дихання та спів фрази на одному диханні. При цьому необхідним є співвідношення голосних і приголосних звуків, оскільки голосні сприяють протяжному звучанню, а приголосні – дикції. А також довгі ноти потрібно виконувати з тенденцією на перетримання, а короткі тривалості приєднувати швидко. Тембральна сторона співу завжди залишається найголовнішою. Уникнення різкості та крикливості найвищих нот досягається шляхом формування їх у головному регістрі. Під час роботи над кантиленою і в досягненні єдиного тембрального ансамблю акцентується увага на активності і міцності діафрагми. В роботі над чистотою вокальної інтонації диригент звертає особливу увагу на інтування інтервалів.

Для художньої майстерності диригента притаманна скрупульозність й економність жесту, внутрішній слуховий контроль виконуваного. Це проявляється в таких ознаках творчої манери, як схрещування рук на грудях після початку фрази,

ледь помітні жести й натяки. Закордонні критики порівнюють маестро з митцем-художником: “Муравський диригує... як маляр-мистець малює. Він стоїть здала перед хором, надаючи форми і кольору його виступу... Його вказівки здебільшого стримані й завжди стислі. Його кожний рух приносить негайний успіх” [15, с. 604]. Диригент пригадував про своє прагнення ще в студентські роки пізнати українську старовинну музику, усвідомлював її універсальне значення в удосконаленні хормейстерських і вокально-хорових навиків. Природною школою освоєння акапельного співу вважав хорові концерти Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя. Адже вони були тим хрестоматійним джерелом, з якого навчалися цілі століття виконавців. Це основа для розвитку відчуття духовності, розуміння сакрального, розвитку голосу, внутрішнього слуху та навчання чистого співу [16, с. 69].

Соратником славетного Муравського, майстром філігранної роботи над звуком був хормейстер хорової капели “Трембіта” і керівник хору студентів Львівської консерваторії Володимир Василевич (1911–1962). Він працював над правильним звукоутворенням, вокальною культурою, характерною для академічної манери співу, заокругленістю звуку. У спогадах учнів диригента відмічається його непохитність у вимогах щодо формування звуку, єдиної манери співу, відпрацьовування точності інтонації, гармонічного строю і витонченості звуковедення, логічного вибудовування динамічної шкали. Весь комплекс виконавських засобів відпрацьовувався диригентом до найменших дрібниць. Основним мистецьким ядром музичного твору були фраза і речення, працюючи над якими, виростала вокально досконала форма цілого твору. Степан Стельмашук зазначав, що музичний ідеал звучання для диригента мав стабільний характер. У сценічному виконанні строго дотримувалася закладених у репетиційному процесі основ і відпрацьованих деталей, а за своєю зібраною поставою ховав творчу емоційність і диригентські жести [27, с. 67].

Поєднавши диригентську школу М. Колесси та творчий запал, артистичну свободу П. Муравського, В. Василевич виробив власний професійний почерк, позначений шляхетною поміркованістю у вислові творчих почуттів [27, с. 15]. Пізніше, диригент як керівник зведеного хору студентів Львівської консерваторії і музичного училища завдяки організаційним вмінням, великому музичному авторитету в доволі короткий термін створив, за словами С. Людкевича, “вершину можливого”, яку треба негайно записати, бо таке не триватиме довго. Неймовірний вплив на студентську молодь ґрунтувався на високій професійній і людській гармонійності особистості митця. За мінімальних затрат з ідеальним відчуттям вокального ідеалу В. Василевич досягав особливого чару звукової палітри хору від найменшої її одиниці до цілісної органіки звучання. Диригентові достатньо було детально відшліфувати лише декілька важливих фрагментів твору, які мали смислові чи технічні акценти, і виконання набирало образно-змістового наповнення. Окрім чистоти інтонації, вимагав чіткої дикції, відповідних штрихів, нюансів – усіх необхідних елементів хорової звучності, які сприяють відтворенню того чи іншого художнього образу [27, с. 75]. Один з останніх учасників консерваторського хору під керівництвом В. Василевича, нині Заслужений діяч мистецтв України Олег Цигилик зазначає, що диригент “був чудовим інтерпретатором, тонким майстром хорового звукопису... філігранно відпрацьовував деталі хорової органіки, вибудовував загальну архітектоніку та драматургію творів, а відтак талановито

втілював яскраві музично-художні образи” [27, с. 86]. Навіть у нелегкі радянські часи, в які довелося працювати диригенту, він виявив себе як патріот своєї землі та залишив помітний слід в історії хорового мистецтва Галичини. Зокрема, перший у Львові виконав стрілецьку пісню Богдана і Левка Лепких “Чуєш, брате мій” в обробці Кирила Стеценка. А також відродив творчість галицьких композиторів М. Вербицького, С. Воробкевича, В. Матюка, Г. Топольницького, музику яких тривалий час замовчували і не допускали до концертного виконання.

До збагачення стильових особливостей хорового виконавства західного регіону долучився представник львівської диригентської школи Євген Вахняк (1912–1998), який очолював хорову капелу Львівського Будинку культури працівників зв’язку (пізніше Заслужена хорова капела України “Боян”). Диригентська манера Є. Вахняка відрізняється сміливістю й оригінальністю трактування, позначена імпровізаційним почерком та мистецькою фантазією диригента. Імпровізаційний характер провадження хору, очевидно, диригент перейняв від корифея хорового мистецтва О. Кошиця. У співпраці з колективом відчувалася глибока довіра учасників хору до свого керманича, які розуміли його з півслова, у будь-який момент виконання готові були піддатися диригентським вимогам [10, с. 83]. Характерною рисою виконавського стилю та основою акапельного звучання хору було трактування вокально-хорової звучності як повноцінного темброво-динамічного ансамблювання [28, с. 136]. З метою досягнення інтонаційної якості та насиченого звучання зрілих співаків-аматорів хору підсилював яскравими молодими голосами студентів консерваторії. Маючи в колективі величезного діапазону та прекрасного тембру вокально-гнучкі голоси, диригент деколи вимагав відтворення цікавого звучання інструментів симфонічного оркестру. Це давало можливість збагачувати темброво-хорову барву як в окремій хоровій партії, так і у фрагментах виконуваних творів [10, с. 83]. Джерелом прискіпливої уваги Є. Вахняка до використання широкої динамічної шкали та повної гами нюансів у відтворенні художнього образу є сакральна музика композиторів-класиків М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя.

Хорову культуру півдня України представляв засновник одеської хорової школи Костянтин Пігров (1876–1962). На різних етапах творчого життя він працював з дитячими, самодіяльними, професійними хорами та церковними хорами. А свій багатий практичний досвід на схилі своїх літ втілював у навчально-методичному підручнику “Керування хором” [19]. Основними векторами його репетиційної роботи були: чистота інтонації – для диригента це наріжний камінь, на якому ґрунтується мистецтво хорового співу; виховання голосу співака в поданні культури звуку на правильному диханні; розвиток рухливості і гнучкості голосу; вироблення техніки артикулювання тексту в різних темпах і ритмах; виховання слуху шляхом подолання гармонічних послідовностей і мелодичних зворотів; виховання художнього смаку на основі прослуховування зразків хорової музики у відмінному виконанні.

Фундаментом хорового співу К. Пігров уважав хоровий стрій і аналізував його у взаємовідношенні до структурних і ладових особливостей. Розглядаючи мелодичне і гармонічне розташування інтервалів, відштовхувався від функціонального значення звуків у ладі. Підхід диригента до виховання чистоти інтонування в хоровому виконавстві знаменував своєрідний злам у хорознавчій теорії, яка досі

розглядала питання строю на інтуїтивному відчутті. Глибші, теоретично продумані закономірності школи Пігрова позначені розумінням чистоти інтонації як художньої категорії, що стає своєрідним виконавським символом. Дослідниця хорової школи маестро, Ірина Шатова зазначає, що диригент також був новатором в підходах до роботи над ансамблем. Під гармонічним ансамблем розумів не лише рівновагу голосів, а певні пропорції у відповідності до фактурно-інтонаційних норм і логіки акордового викладу. На гармонійність взаємодії хорових голосів впливають вид акордів, їх мелодичне положення, теситура, темп [29, с. 281–290].

Завдяки глибоким знанням природи людського голосу, майстерному володінню вокально-хоровою технікою в поєднанні з тонким артистичним відчуттям художнього задуму композитора К. Пігров виробив власний диригентський почерк. Для нього характерні гранично економні, але водночас вольові і пластично виразні жести [5, с. 7]. Підтвердженням цього є слова В. Луговенка: “наче якась внутрішня титанічна сила самої Музики гіпнотизувала виконавців, слухачів – і самого Маестро, який зводив її в осяжний звуковий простір із щонайвищого, тільки йому доступного взірця” [цит. за: 29, с. 93]. Взірцевим для диригента був здобутий в юнацькі роки слуховий досвід “нового звукового світу”, який він переніс у звучанні своїх колективів. Згадував про технічно відпрацьоване і піднесене виконання сакральної музики Петербурзькою капелюю, яка ще з XVIII ст. спиралася на українську пісенну традицію. Відтак, засади школи Пігрова генетично пов’язані з практикою “ангельського” співу і характерними для нього культурою звуку, чистотою інтонації та дбайливим відношенням до Слова як носія Божої істини, засобу духовного очищення й удосконалення [19].

Спадкоємцем здобутків одеської хорової школи був керівник Київського камерного хору імені Бориса Лятошинського, майстер камерного хорового співу Віктор Іконник (1929–2000). Він керувався тими принципами хормейстерської роботи, які були визначальними у досягненні високомистецької якості звучання. Насамперед ставилася чистота інтонації, яка має бути органічною потребою керівника у роботі над хоровим строем. Робота над чистотою строю і емоційним наповненням мелодії повинна вестися паралельно, оскільки ці дві сторони вокальної інтонації мисляться воедино. Для ознайомлення учасників хору зі стилем музичного твору концертмейстер програв партитуру повністю із включенням хорового звучання в окремих місцях, приміром, на каденціях [20]. Під час роботи над мелодичною лінією диригент звертав увагу не на інтерваліку, а на ціле смислове утворення: фразу, мотив. Далі проводив аналіз інтонаційних перетворень провідної мелодії протягом усього твору, відтак інтонував ці мелодичні поспівки одна за одною. Співачка хору Г. Степанченко пригадує, що “спів був своєрідний, «інструментальний» – таким чином Віктор Михайлович домагався досконалого ансамблю” [22, с. 172]. Ефективним для вибудови гармонічного строю був спів квартетами, який диригент застосував уперше в українській хоровій практиці. Цей метод сприяв акустичному поліпшенню звучання хору. У наполегливій праці над ювелірним шліфуванням деталей твору та інтонаційної чистоти вибудовувався задум його інтерпретації твору.

Високий художній рівень виконання хорової музики є результатом скрупульозної творчої співпраці В. Іконника зі своїм колективом, що підтверджують рядки з журналу “Музика”: “Різноманітне звучання голосів, яскрава емоційність, багатство

і гнучкість динамічної палітри в поєднанні з інтонаційно бездоганим співом і злагодженим ансамблем – ось риси виконавського стилю цього колективу” [2, с. 33]. Відзначалися й особистісні риси диригента – ліричний темперамент митця помножений на рідкісну виконавську волю і натхнення немов сприяє його безмежним можливостям, колористичності виконавської палітри, чудовій довершеності виконавських втілень [24, с. 26].

Видатний представник харківської диригентсько-хорової школи В'ячеслав Палкін (1935–2008) став продовжувачем традиційних засад вітчизняної хорової культури. Міцні уявлення про еталони хорового звучання в умовах співу без супроводу, закладені Григорієм Давидовським, дали змогу В. Палкіну сформувати власні диригентсько-педагогічні прийоми для “досягнення еластичного, м'якого, прозорого і натхненного звуку” [17, с. 29]. Процес вокального виховання співака, який для диригента був визначальним у майбутньому досягненні якості хорового співу, починався з розспівування. Налаштовуючи колектив до роботи, В. Палкін акцентував на усвідомленні і розумінні артистом мети певної вправи, її значенні, що давало можливість відкорегувати слух, розвивало вміння чути інтервали в нетемперованому строї. Вокальні вправи Палкіна вирізняються поступовістю: диригент рекомендує проводити розспівування, починаючи з унісонного звучання в помірному темпі і поступово ускладнюючи до гармонічної фактури. Застерігає при цьому використовувати крайні ділянки діапазону голосів, натомість наголошує на доцільності досягнення рівного, красивого, міцного звуку в зручних для голосових партій теситурних умовах. Уявлення диригента про якісний звук відображає його фраза під час інструктування молодих хормейстерів: “Щоб звук був, як з ложки мед!” [17, с. 79].

У колективах, які у різні роки очолював В. Палкін, панувала атмосфера колективної творчості. Як згадує хормейстер Харківського камерного хору Н. Белік-Золотарьова, диригент і хор були одним цілим, однією творчою субстанцією, а хористи відчували задум диригента з півслова, з одного лише погляду [17, с. 50]. Результатом дивовижного взаєморозуміння була інтерпретація твору, за якої керівник давав можливість кожному артисту розкрити свою творчу індивідуальність. Крім притаманних дисципліні чіткої організації репетиційного процесу і концертної діяльності, диригент з надзвичайною філігранністю підходить до відпрацювання кожного музичного елементу. При цьому його жест точний, “конкретний, як гострий клинок”, виразний, енергійний, вольовий та натхнений. У виконавській манері колективу поєдналися щиросердність та відвертість, внутрішня глибина з необхідними відточеними деталями хорової органіки – інтонацією, ритмом, артикуляцією, динамічними відтінками. Завдяки вокально-смісловій виразності колективу правдиво віддзеркалюється духовна культура українців. Художня майстерність В. Палкіна найбільшою мірою розкрилася в інтерпретації хорової музики а саррелла, зокрема в близьких його світовідчуттю сакральних творах українських композиторів-класиків. На думку диригента, ця музика потребує особливої деталізації окремих елементів музичної мови, що є передумовою виявлення внутрішнього змісту [17].

Висновки. Згаданих маестро об'єднує надзвичайно переконливий вплив їх диригентської волі на колективи. Доброзичливо-вимоглива атмосфера, яка панувала в копіткому процесі звукотворення, сприяла досягненню високохудожніх творчих результатів. Основні творчі позиції провідних диригентів-хормейстерів ХХ ст.

О. Кошиця, П. Муравського, К. Пігрова, В. Іконника, Д. Котка, В. Василевича, Є. Вахняка, В. Палкіна полягали в тому, що хорове мистецтво покликане виконувати в житті суспільства національно-просвітницькі функції. Славні хори пропагували красу української пісні, доносили до слухачів шедеври хорової музики, знайомили світ з високою духовною культурою нації. Багато відомих нинішніх музикантів отримали професійний вишкіл у хорах, якими керували вищезгадані митці. Вироблені диригентами впродовж творчого шляху підходи щодо трактування хорової звучності, засади роботи над тонкощами досягнення вокально-хорової злагодженості, особливості інтерпретаційних прийомів, уведення до репертуару творів раніше заборонених композиторів підтверджують вагому роль представників регіональних хорових шкіл України ХХ ст. у формуванні національного виконавського стилю. Досягнення досконалого звучання хорового колективу через призму ментальної сутності нації, а також оволодіння знаннями і вміннями передання стильових законів хорової творчості минулих віків повинно бути пріоритетом у хормейстерській роботі сучасних митців.

Список використаної літератури

1. Бенч О. Хто володіє кодом? Хороспів українців: традиції і сучасність. *Культура і життя*. 1992. С. 3.
2. Галуза М. Київському камерному хору – 25 років. *Музика*. 1998. № 5. С. 33.
3. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Муз. Україна, 2007. 588 с.
4. Гордійчук Я. Буковинські візерунки. *Музика*. 1993. № 1. С. 22, 23.
5. Дацюк С. До питання виконавського феномену Костянтина Пігрова. *Молодь і ринок*. 2012. № 9. С. 6–10.
6. Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. 204 с.
7. Кошиць О. Спогади. Київ : Рада, 1995. 78 с.
8. Кречко М. Вперед до Леонтовича. *Музика*. 1990. № 4 (268). С. 22.
9. Кречко М. У хоровому колі. *Культура і життя*. 1995. С. 3.
10. Лига В. І проросте посіяне зерно: Євген Вахняк: людина, митець, педагог. Львів : Дивосвіт, 2001. 112 с.
11. Личковах В. Український Sacrum: ейдоси і люди під Покровом Богородиці : до 50-річчя Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Чернігів : SCRIPTORIUM, 2019. 128 с.
12. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Т. 1 / упоряд., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. 496 с.
13. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : Факт, 2005. 326 с.
14. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ : Вид-во ТОВ “Типографія «Клякса»”, 2013. 272 с.
15. Муравський П. Чистота співу – чистота життя / упоряд. О. Шокало. Київ : ВЦ “Просвіта”, 2012. 832 с.
16. Павло Муравський. Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу. До 100-річчя від дня народження й 80-річчя мистецько-педагогічної діяльності / ред.-упоряд. О. Шокало. Київ : ВЦ “Просвіта”, 2014. 384 с.

17. Палкін І. В'ячеслав Палкін: шляхами хорového мистецтва. Харків : О. В. Бровін, 2011.
18. Патер А. Р. Виконавські виміри української сакральної музики : дис. ... д-ра філософії : спец. 025 "Музичне мистецтво" / ДВНЗ "Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника". Івано-Франківськ, 2021. 237 с.
19. Пігров К. Керування хором. Вид. 2-ге, виправл. і доповн. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 202 с.
20. Стасюк Ю. В. Іконник – диригент Київського камерного хору імені Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*. 2012. № 10 (93). С. 131–136.
21. Стельмашук С. Невтомний маестро. До 100-річчя з дня народження Дмитра Котка. *За вільну Україну*. 1992. № 83. С. 2.
22. Степанченко Г. Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського: 40 років творчого шляху. *З надією в серці* : зб. статей. Київ : Фенікс, 2015. С. 171–174.
23. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хорovому виконавстві. URL : <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/>
24. Фільштейн С. Мистецтво хорového співу. *Музика*. 1982. № 4. С. 26.
25. Хіврич Л. Духовність – краси основа : [інтерв'ю з В. Іконником]. *Музика*. 1989. № 6. С. 14, 15; С. 18.
26. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. / Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ ; Львів ; Полтава, 2002. 499 с.
27. Чупашко І. Володимир Василевич. Воля і доля. Львів : Афіша, 2008. 216 с.
28. Чучман В. М. Творча спадщина Євгена Вахняка в хорovій традиції Галичини : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / ДВНЗ "Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника". Івано-Франківськ, 2019. 203 с.
29. Шатова І. Історичні та стильові основи одеської хорovої традиції : монографія. Одеса : Астропринт, 2021. 204 с.

References

1. Bench, O. (1992). Khto volodiie kodom? Khorospiv ukrainsiv: tradytsii i suchasnist. *Kultura i zhyttia*, 3.
2. Haluza, M. (1998). Kyivskomu kamernomu khoru – 25 rokiv. *Muzyka*, 5, 33.
3. Holovashchenko, M. (2007). Fenomen Oleksandra Koshytsia. Kyiv : Muz. Ukraina, 588 s.
4. Hordiichuk, Ya. (1993). Bukovynski vizerunky. *Muzyka*, 1, 22, 23.
5. Datsiuk, S. (2012). Do pytannia vykonavskoho fenomenu Kostiantyna Pihrova. *Molod' i rynek*, 9, 6, 10.
6. Kmetiuk, T. (2015). Dmetro Kotko: fenomen dyryhenta : monohrafiia. Ivano-Frankivsk : Foliant, 204 s.
7. Koshyts, O. (1995). Spohady. Kyiv : Rada, 378 s.
8. Krechko, M. (1990). Vpered do Leontovycha. *Muzyka*, 4 (268), 22.
9. Krechko, M. (1995). U khorovomu koli. *Kultura i zhyttia*, 3.

10. Lyha, V. (2001). I proroSte posiiiane zerno: Yevhen Vakhniak: liudyna, mytets, pedahoh. Lviv : Dyvosvit, 112 s.
11. Lychkovakh, V. (2019). Ukrainskyi Sacrum: eidosy i liudy pid Pokrovom Bohorodytsi : do 50-richchia Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mySetStv. Chernihiv : SCRIPTORIUM, 2019. 128 c.
12. Liudkevych, C. (1999). Doslidzhennia, statti, retsenzii, vyStupy : u 2 t. T. 1. / uporiad., red., vSt. Stattia i prym. Z. Shtunder. Lviv : Dyvosvit, 496 s.
13. Makarenko, H. (2005). TvorchySt dyryhenta: eStetyko-mySetStvoznavchi vymiry : monohrafiia. Kyiv : Fakt, 326 s.
14. Moskalenko, V. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii : navch. posibnyk. Kyiv : Vyd-vo TOV “Typohrafiia «Kliaksa»”, 272 s.
15. Muravskiy, P. (2012). ChyStota spivu – chyStota zhyttia / uporiad. O. Shokalo. Kyiv : VTs “Prosvita”, 832 s.
16. Pavlo, Muravskiy. (2014). Moia khorova shkola. Metodyka akapelnoho khorovoho spivu. Do 100-richchia vid dnia narodzhennia y 80-richchia mystetsko-pedahohichnoi diialnoSti / red.-uporiad. O. Shokalo. Kyiv : VTs “Prosvita”, 384 s.
17. Palkin, I. (2011). Viacheslav Palkin: shliakhamy khorovoho mySetStva. Kharkiv : O. V. Brovin.
18. Pater, A. (2021). Vykonavski vymiry ukrainskoi sakralnoi muzyky : dys. ... d-ra filosofii : spets. 025 “Muzychne mySetStvo” / DVNZ “Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasyliia Stefanyka”. Ivano-Frankivsk, 237 s.
19. Pihrov, K. (1962). Keruvannia khorom. Vyd. 2-he, vypr. i dopov. Kyiv : Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mySetStva i muz. lit. URSR, 202 s.
20. Stasiuk, Yu. (2012). V. Ikonnyk – dyryhent Kyivskoho kamernoho khoru imeni B. Liatoshynskoho. Molod i rynek, 10 (93), 131–136.
21. Stelmashchuk, S. (1992). Nevtomnyi maeStro. Do 100-richchia z dnia narodzhennia Dmytra Kotka. Za vilnu Ukrainu, 83, 2.
22. Stepanchenko, H. (2015). Ansambl klasychnoi muzyky imeni Borysa Liatoshynskoho: 40 rokiv tvorchoho shliakhu. Z nadiieiu v sertsii : zb. St. Kyiv : Feniks, 171–174.
23. Tkach, Yu. Spetsyfika dyryhentskoi interpretatsii u khorovomu vykonavStvi. URL : <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/>
24. Filshtein, S. (1982). MySetStvo khorovoho spivu. Muzyka, 4, 26.
25. Khivrych, L. (1989). DukhovniSt – krasny osnova : [interviu z V. Ikonnykom]. Muzyka, 6, 14,15 ; 18.
26. Tsalai-Yakymenko, O. (2002). Kyivska shkola muzyky XVII st. / Naukove tovarytvo im. T. H. Shevchenka. Kyiv ; Lviv ; Poltava, 499 s.
27. Chupashko, I. (2008). Volodymyr Vasylevych. Volia i dolia. Lviv : Afisha, 216 s.
28. Chuchman, V. (2019). Tvorchy spadshchyna Yevhena Vakhniaka v khorovii tradytsii Halychyny : dys. ... kand. mySetStvoznav. : 26.00.01 / DVNZ “Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasyliia Stefanyka”. Ivano-Frankivsk, 203 s.
29. Shatova, I. (2021). IStorychni ta stylovi osnovy odeskoi khorovoi tradytsii : monohrafiia. Odesa : ASTropynt, 204 s.

Стаття надійшла до редколегії 18.08.2020.

Прийнята до друку 21.09.2020.

**ACTIVITY OF UKRAINIAN CONDUCTORS OF THE 20TH CENTURY
IN THE CONTEXT OF THE FORMATION
OF THE NATIONAL STYLE OF CHORAL PERFORMANCE**

Anastasiia PATER

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Music Studies and Choral Art,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79000
phone: +380679825483; e-mail: apater@ukr.net*

The purpose of the article is to analyze and highlight the conceptual foundations of vocal and choral work by leading figures in Ukrainian choral culture of the 20th century – Oleksander Koshyts, Dmytro Kotko, Kostiantyn Pihrov, and Viacheslav Palkin. The powerful influence of their professional experience and achievements on the development and elevation of academic choral art has shaped the national stylistic features of choral performance. Their demanding approaches to choir selection, the intricacies of rehearsal work, concert interpretation, and artistic performance can be traced in the activities of students of renowned conductors such as Viktor Ikonnyk, Pavlo Muravskyi, Volodymyr Vasylevych, and Yevhen Vakhniak.

Today, in the midst of Russia's full-scale invasion of our lands, the issue of identifying Ukrainian culture on the international stage is particularly relevant. Choral music in Ukraine, which has been the source and foundation of the development of professional musical genres, has become the most recognizable form of art on the world stage today. Within the context of Ukrainian national traditions of choral performance, the understanding of stylistic nuances occurs through the prism of national spirituality and moral values. Intonation, tuning, ensemble, sound production, rhythmic synchronicity, diction, and agogics are elements of the tradition passed down from generation to generation through singing. Professional activity of 20th-century conductors is evidence of the consistent and systematic transmission of the choral singing tradition. Glorious choirs promoted the beauty of Ukrainian songs, introduced audiences to choral music masterpieces, and acquainted the world with the high spiritual culture of the nation.

The persuasive influence of the mentioned maestros' conducting will on their ensembles, the friendly-demanding atmosphere that prevailed in the meticulous process of sound production, contributed to achieving high artistic creative results. The fundamentals and principles of working with a choir developed by conductors throughout their creative journey, the specifics of interpretive techniques, have become a priority in shaping the characteristics of both individual performing styles of conductors and their ensembles, as well as the national style of choral performance as a whole.

Keywords: choral art, Ukrainian conductors of the 20th century, national performing style.

ТЕАТРОЗНАВСТВО

УДК [792.071.1М.Садовський:061.2(477.83-25)]“1905/1906”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12128>

РЕЦЕПЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО НА ПОСАДІ ДИРЕКТОРА НАРОДНОГО ТЕАТРУ ТОВАРИСТВА “РУСЬКА БЕСІДА” (1905-1906)

Богдан КОЗАК

<https://orcid.org/0000-0002-2544-9897>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: (032) 239-42-99; e-mail: tsam.dep.cultart@lnu.edu.ua*

Розглянуто діяльність режисера й видатного актора зі східної України Миколи Садовського на посаді директора Руського народного театру Товариства “Руської Бесіди” у Львові з травня 1905 р. по травень 1906 р. Подано поставлений ним репертуар поруч з репертуаром Народного театру. Зазначено політичний конфлікт між українцями і поляками, що вилився подекуди у бойкотування вистав театру. Висвітлено діяльність театру, зокрема режисуру М. Садовського в українській та польській пресі. Зазначено міста, в яких театр гастролював упродовж року в Галичині.

Ключові слова: Руський народний театр, М. Садовський, Марія Заньковецька, Северин Паньківський, Вацлав Морачевський, репертуар театру.

Про свою театральну діяльність у Галичині М. Садовський написав у спогадах, які вийшли окремою книжкою 1930 р. під назвою “Мої театральні згадки. 1881–1917 рр.” і під цією ж назвою перевидані 1956 р. З тих пір їх часто цитували у різних театрознавчих статтях та наукових виданнях.

Однак поглянемо більш детально на діяльність М. Садовського у Руському народному театрі крізь призму архівних документів, рецензій, уточнимо деякі факти, дати, події.

Комітет товариства “Руської Бесіди” надіслав свого представника до Миколи Садовського з пропозицією очолити Руський народний театр, коли той із своєю трупю гастролював у Житомирі. “Весною 1905 р., – згадував актор Северин Паньківський, який тоді працював у трупі М. Садовського, – ми грали в Житомирі у театрі Фельденкрайга. Наближався кінець сезону. Саме в цей час приїхав до Житомира делегат «Руської Бесіди» у Львові, доктор Станіслав Дністрянський, і запропонував Садовському обійняти дирекцію галицького театру. Садовський погодився...” [2]. У черговому звіті до Виділу Товариства “Бесіди” його голова Тит Ривакович зазначив, що: “[...] справував дирекцію театру п. Микола Садовський,

славнозвісний артист український, котрого Виділ «Бесіди» спровадив ще в маю 1905” [5]. Отож, у травні 1905 р. М. Садовський приїхав до Львова, підписав контракт на один рік і обійняв посаду директора Руського народного театру.

Разом із М. Садовським до Галичини як його помічник приїхав і С. Паньківський, за походженням – галичанин. “Познайомившись з трупю, попросив мене Садовський zostати на його місце «низовим», – зазначає у своїх спогадах С. Паньківський, – а сам вернувся додому, до Києва, трохи спочить, забрати театральне майно та запросити Заньковецьку” [2]. Згодом М. Садовський повернувся і застав театр у Чорткові.

Ось як він згадує початок своєї роботи з трупю театру: “[..] як Мойсей, що вивів євреїв з Єгипту, водив їх по пустині 40 літ, перш ніж привести в землю обітовану, так і я, взявши з нього зразок, вирішив, що тільки після праці над трупю можна буде показати її суспільству в землі обітованій, сиріч у Львові” [6, с. 138, 139]. Керуючи театром, переїжджав з містечка до містечка, вивчав трупу і її можливості. З Чорткова переїхав до Городенки, звідтіль до Заліщик, а потім до Тлустого, відтак знову повернувся до Городенки. М. Садовський, немов генерал “на марші”, граючи вистави, працював над підняттям професійного рівня трупи Руського театру.

З огляду на музичні вистави в репертуарі театру, М. Садовський насамперед посилив музичну частину – звільнив капельмейстера Михайла Коссака, запросивши на цю посаду диригента з України Петра Бойченка, випускника Петербурзької консерваторії, а оркестру і хору підняв заробітну платню. Відтак розпочав копітку працю з трупю над нормативною вимовою української мови, якою не всі галичани добре володіли, а також зосереджував увагу акторів на умінні перебувати у безперервній дії під час гри на сцені в зонах мовчання. Таким чином, за короткий час М. Садовський зумів, об’єднавши окремі яскраві особистості, створити з них зіграний акторський ансамбль. Саме ансамблевість акторської гри згодом відзначатиме українська та польська критика.

Театр 14 вересня 1905 р. переїхав до Коломиї. Там він затримався майже на два місяці, і тут М. Садовський приступив до постав нових п’єс, що мали стати основою репертуару, а також його та М. Заньковецької акторських виступів.

Однак, як директор театру, він мав отримати дозвіл на їх поставу. В Австро-Угорській імперії, як і в Російській, існувала обов’язкова цензура. Її вимоги однаковою мірою стосувалися як польського, так і українського та єврейського театрів.

На початку жовтня він звернувся до коломийського староства про дозвіл на поставу нових п’єс І. Карпенка-Карого (“Суєта”, “Безталанна”, “Сто тисяч”, “Тріх і покаяння”). Одержавши дозвіл 23 жовтня 1905 р., приступив до роботи.

Можемо стверджувати, що після отримання цього дозволу М. Садовський, готуючи нові вистави, повідомив М. Заньковецьку, згідно з попередньою домовленістю, про необхідність її приїзду до Станіслава, куди театр планував з Коломиї переїхати 6 листопада 1905 р.

У Коломиї підготовано і вперше показано 31 жовтня 1905 р. “Суєту”, 2 листопада – “Сто тисяч”, а 5 листопада – “Тріх і покаяння”. Ролі, які мала виконувати М. Заньковецька, у вищезгаданих прем’єрах грала молода талановита артистка Катерина Рубчакова. Показавши в Коломиї 20 вистав, театр переїхав до Станіслава, де 7 листопада розпочав гастролі. Сюди ж до Станіслава з Києва 9 листопада приїхала М. Заньковецька.

Треба також зазначити, що від моменту приїзду на терени Галичини М. Садовський потрапив у атмосферу напруги у стосунках поміж поляками та українцями. У 1906 р. наближалися вибори до Крайового сейму й Австрійського парламенту, тож українці по всьому краю проводили народні віча, вимагаючи рівних виборчих прав щодо українського представництва у вищих органах влади. З огляду на цю політичну боротьбу, поляки бойкотували виступи українського театру, однак траплялося, вистави бойкотували й українські «патріоти», що суттєво позначалося на його фінансовому становищі.

Показавши у Станіславові від 7 листопада до 4 грудня 17 вистав, театр 5 грудня переїхав до Стрия. Здавалося б, у Стрию театр чекатиме така сама проблема з глядачем. Але ні!. Ось що писала щоденна українська газета “Діло” під кінець гастролей театру у Стрию: “Гостина руського театру в Стрию дає руській публіці сим разом високе артистичне вдоволення. Се рішучо не той самий театр і не ті самі люди, яких знаєм з літ попередних. Все змінилось до самого коріня, ми бачимо на сцені не артистів а живих дійових людей, дійсне правдиве жите, а супротив того й наші народні штуки представляються зовсім инакше і зовсім инакший будять інтерес. Минули ті часи, де можна було в нашім театрі бачити артистів з невивченими ролями, протягуючих поодинокі квестії, карикатуруючих селянина. Нині все те уступило – на сцені панує артизм і реалізм, театр наш змінився до непізнання. А серед того вишколеного артистичного оточення сяють ясним світлом дві першорядні зьвізди українського театру: Мария Заньковецька і Микола Садовський. Їх креації – се недорівнана артистична розкіш для руських видців, любуючихся їх кожним словом і кожним рухом” [3].

Так, ще ніколи критика не відгукувалася про гру акторів Руського театру. Можемо впевнено ствердити, що, як режисер і педагог, М. Садовський підняв професійність трупі справді на високий рівень, – і публіка це оцінила. Глядачі приїжджали на вистави, як зазначає рецензент, з навколишніх міст і околиць. У Стрию від 6 до 29 грудня театр показав 14 вистав і 30 грудня 1905 р. переїхав до Перемишля, де перебував до 9 лютого 1906 р. “Тут я впевнився, – пише у спогадах М. Садовський, – що трупа вже так вистигла, що її можна показати у Львові” [6, с. 142].

Театр з успіхом зіграв у Перемишлі 26 вистав і 11 лютого 1906 р. виїхав до Львова, де його з нетерпінням чекали. Але ще під час перебування театру в Перемишлі газета “Słowo Polskie” (Слово Польське), що виходила у Львові, 31 січня 1906 р. помістила невеличку замітку-інформацію під назвою “З Перемишля” з метою вплинути на польську публіку не лише в Перемишлі, а й підготувати львівську до бойкоту театру: “Руський народний театр під дирекцією Миколи Садовського перебуває в нас уже три тижні, граючи в Народному Домі [...] переважно оперетки. Раніше афіші цього театру друкувалися руською і польською мовами з огляду на поляків, які досить чисельно відвідували ті вистави. Сьогодні не тільки ці афіші друкуються руською мовою, але й усі взаєморозрахунки між сторонами дирекція здійснює лише руською мовою. Польські громадяни повинні звернути на це увагу і зробити певні висновки” [14]. Як бачимо, у політичній боротьбі мистецтво театру теж є вагомим аргументом.

У Львові театр розпочав свої гастролі 12 лютого у приміщенні єврейського ремісничого товариства “Яд Харузім”. Львівський театральний сезон театр відкрив

виставою “Бурлака”: “Велика саля тов.-а Jad Charuzim була битком заповнена, – інформувала громадськість газета “Діло”, – а дуже багато людей відійшло від каси, не діставши білетів. П.[ана] Садовського повитано густими невмовкаючими оплесками, а Руська Бесіда ушанувала його лавровим вінцем” [1]. На кожную виставу Руського театру в газеті “Діло” з’являлися рецензії. Більші за розміром – на виступи М. Садовського і М. Заньковецької, і коротші, критичніші, – на діючий від літ репертуар.

А як же оцінювала виступи Руського театру польська преса? Головна газета Львова “Słowo Polskie” жодного разу – ні добрим, ні лихим словом – не згадала про них, так, наче у Львові український театр і не виступав. Натомість газети “Kurjer Lwowski” (“Кур’єр Львівський”) та “Gazeta Lwowska” (“Газета Львівська”), як це не дивно, не тільки анонсували репертуар Руського народного театру, а й публікували рецензії на його вистави.

Першу рецензію у польській пресі опублікував “Kurjer Lwowski” 18 лютого 1906 р. Її автором був публіцист, перекладач Альфред Висоцький. Наведемо невеликий фрагмент з його рецензії. Ось як Висоцький відгукнувся про діяльність М. Садовського як режисера: “Походячи з такої артистичної родини, сам першорядний актор, п. Садовський узяв на себе прекрасний обов’язок піднести тутешній український театр на такий рівень, якого сягнула трупа його брата, що яскраво вирізняється чи не серед сорока інших театральних товариств в Україні. Починаючи від травня ц. р., український театр працює під його керівництвом, і кожний крок театру – це успіх і поліпшення. До репертуару добирались п’єси лише народні, ілюстровані співом і танцями, а в тому українцям немає рівних” [15].

Чи не найкращу рецензію на виступи Руського народного театру (за глибиною аналізу і за обсягом) подав Вацлав Морачевський – доктор медицини та філософії, шанувальник мистецтв, великий приятель письменника Василя Стефаника. Рецензія, яку В. Морачевський написав ще у березні, з’явилася у Першому томі краківського журналу “Крутука” (Критика) у квітні 1906 р. під назвою “Руський театр у Львові”. Наведемо з великої (на 5 сторінок) рецензії Вацлава Морачевського невеликий фрагмент, що стосується діяльності Садовського як актора і режисера: “Пан Садовський, режисер і актор, постає справжнім втіленням ідеалу. Коли він уперше з’явився на сцені в ролі Бурлаки, глядачі відчули, що це є той образ селянина, який живе в серці кожної чулої людини. Обдарований бездоганною поставою, чудовим голосом, пан Садовський має всі можливості грати будь-яку роль, і в кожную з тих, в якій я його бачив, він вносить свій винятковий характер. Український театр працює в скрутних умовах. Тим більше потрібно його шанувати. Так, храм дуже скромний, але це храм, то навіщо ж у нім поводитись так, як у цирку чи на перегонах? Вимога розпочинати виставу оплесками не вважається добрим тоном, тим більше не дозволена така вимога в театрі. Я б радив публіці на виставах в українському театрі дотримуватися тих самих звичаїв, що й у Міському театрі. Будь-яке порушення є тим більшою негречністю, що стосується вона театру, змушеного працювати у важких умовах” [12].

Вершиною апофеозу Руського народного театру у Львові були два виступи у новозбудованому 1901 р. польському Міському театрі, тепер він називається “Національний театр опери та балету імені С. Крушельницької”. Другого квітня грали “Тріх і покаяння” І. Карпенка-Карого, а третього квітня – оперету

“Чорноморці” (музика М. Лисенка, лібрето – М. Старицького за п'єсою Я. Кухаренка “Чорноморський побит на Кубані”).

Що ж писала українська критика про виступ Руського театру на польській міській сцені? Можна було очікувати від критиків глибокого аналізу акторської гри та похвали директорові театру М. Садовському. Однак читаємо у газеті “Діло” цілковито сухий, з певним незадоволенням, редакційний відгук на перший виступ у Міському театрі. Рецензента значно більше цікавили не гра акторів і режисерське рішення вистави, а недостатня кількість глядачів у залі: “Публики – як на виїмковий виступ нашої групи на великій сцені – явилось рішучо за мало. Польської публіки було також мало, що в часах розпаношення польського гакатизму є появою легко зрозумілою” [1].

Політична боротьба між поляками й українцями, як бачимо, перенеслася і в приміщення Міського театру. Те, що було мало поляків, зрозуміло. Але українці не прийшли на виставу в протест проти того, що вона відбувається на сцені польського театру.

Натомість польська преса відгукнулася на перший виступ українського театру на міській сцені одразу двома рецензіями – цілковито іншого стилю. Одну з них, Альфреда Висоцького, опублікувала “Gazeta Lwowska”, а другу, прозаїка, поета і перекладача Фелікса Гвізджа, видрукував “Kurjer Lwowski”.

Рецензія Висоцького містила високу оцінку зіграності акторського ансамблю та гри головних виконавців – М. Заньковецької в ролі Марини та М. Садовського як актора в ролі Никодима, а також як режисера та керівника театру. Висоцький закінчує рецензію такими словами: “Виконання «Гріха і покаяння» було добре, в головних ролях навіть дуже добре. У цьому виключна заслуга п. М. Садовського, митця, який володіє щирим драматичним талантом і великим сценічним досвідом, а також п. Заньковецької” [10].

Другу рецензію, що належить перу письменника і перекладача Фелікса Гвізджа, присвячено, головню, аналізу гри М. Заньковецької. Наведемо невеликий уривок з неї: “Пані Заньковецька – акторка непересічна... Гра її дуже природна, без вражаючих ефектів, м'яка. Задуманого враження досягає іншими, незначними, та надзвичайно делікатними засобами. [...] Талант її колосальний, і глибоке розуміння свого завдання – вона просто дивувала у надто частих і ялових монологів п'єси «Гріх і покаяння». Кожне бліде слівце, кожну зайву фразу вона оживляла доречним жестом, відповідно забарвленим голосом – словом, давала життя Марині – і мети своєї повністю досягла” [11].

У Центральному державному історичному архіві України у Львові зберігається лист голови Товариства “Руська Бесіда” Тита Реваковича до керівництва. Автор листа 2 квітня повідомляв Відділ Товариства: “[...] Вчорай казав мені Дир.[ектор] Сад. [овський] [...], що з днем 1/4 [1 квітня] має за 1 ½ [півтора] місяця побуту у Львові 1500 кор.[он] дефіциту і що він з днем 1/5 [1 травня] вертає в Україну і не може довше Театру нашого вести” [8].

Жодні вмовляння керівництва товариства залишитися на посаді та підняття річної субвенції для театру не змінили рішення, прийнятого Садовським. Інформація про касовий фінансовий дефіцит театру і від'їзд Садовського потрапила на сторінки преси. Українська газета “Діло” писала про співчуття театрові, натомість польська зазначила про від'їзд Садовського з певним єхидством: “Руський театр ошукався на

своїй публіці, яка рідко повністю заповнювала зал, результатом чого витворила в театральній касі значний дефіцит. За час побуту у Львові тобто за 6 тижнів доклав директор Садовський 1500 кор.[он], через що подібно має скористатися з того, що закінчується йому контракт і дня першого травня виїхати з Галичини” [13].

Німецькомовна австрійська преса стримано по-державницьки писала: “Львів. 22 квітня [1906] український театр показав останню виставу, яка водночас стала прощальним виступом артиста Миколи Садовського, який упродовж року працював у Галичині директором цього театру, та артистки Заньковецької, яка тут гастролувала. Заслуги пана Садовського для піднесення українського театру в Галичині дуже великі, і тому відхід пана Садовського, який повертається до російської України, є незамінною втратою” [7].

З вищенаведеного можемо зробити такий висновок, зацитувавши уривок зі Звіту Тита Реваковича до товариства “Руська Бесіда”: “За часів директора Садовського, сцена нашого театру станула на вишині, якої ще доси не було, бо не тільки впровадив він нові, у нас ще не знані штуки, не тільки сам вивчав він молодших артистів, як грати повинні, і розбудив у них замилованіс до штуки, але надто приєднав він до дружини одну з найславетніших артисток театрів українських п. Заньковецьку, яка, почавши від Станіслава, виступала у всіх містах побуту нашого театру” [4].

Але чи не найкраще сформулював значення М. Садовського для розвитку Руського театру в Галичині поет-модерніст, театральний критик, режисер Степан Чарнецький: “Як режисер, Садовський мав загально обґрунтовану славу. Говорив залюбки, що режисер у театрі те саме, що в державі влада. На сцені він вимагав безоглядного послуху, без якого не вірив в успіх праці. Це високе теоретичне розуміння місії й обов’язків режисера підтвердив він практично й на Наддніпрянщині, і в Галичині. Там кермував він довгі роки одною з найкращих труп і виховав цілі покоління першорядних акторів, а тут у нас, в Галичині, за однорічний свій побут, прогнав зі сцени старий вичовганий шаблон, традицію наслідування давніх своїх і чужих виконавців та вказав нашому акторові шлях і способи наблизити театр до життєвої правди, природности та краси... Садовський виявив великий хист у тому, що вмів відкривати «іскру божу» в акторах. Люди, що їх досі старше покоління акторів не допускало до більших роль, нараз, після приїзду Садовського, заясніли повним блиском природного таланту” [9, с.117, 118].

Приїзд М. Садовського в Галичину і його керівництво театром товариства “Руської Бесіди” мали справді для розвитку українського театального мистецтва велике значення. Рівно ж і для його особистої подальшої творчості.

Театр Товариства “Руська Бесіда” у сезоні 1905–1906 рр. під дирекцією М. Садовського грав також вистави “На дні”, “Міщани” М. Горького, “Влада темряви” Л. Толстого, “Діти Ванюшина” С. Найдьонова, “Візник Геншель” Г. Гауптмана, “Честь” Г. Зудермана, а також ставив опери, зокрема “Продану наречену” Б. Сметани, “Корневільські дзвони” Р. Планкетта. Одне слово, це був європейський репертуар, який до 1907 р. українські трупи на Великій Україні не могли ставити. Очевидно, що мистецький рівень (оркестр, сценографія) цих вистав не був таким високим, як у австрійському та польському театрах, але право їх виставляти й акторське виконання безумовно вказало М. Садовському шляхи подальшого розвитку українського театру на Великій Україні, що він і зреалізував у Києві 1907 р., створивши Перший стаціонарний український театр у приміщенні Троїцького народного дому.

Список використаної літератури

1. З руського театру. *Діло*. 1906. №. 24. С. 3.
2. Паньківський С. Слідами завіяними. За синьою пташкою. Спомин старого актора. ЦДІА України у Львові. Фонд 514. Опис 1. Один. зберіг. 102. Арк. 173.
3. Про гостину руського театру... *Діло*. 1905. № 277. 14 (27) грудня. С. 3.
4. Ревакович Т. Виділу товариства “Руська Бесіда” у Львові з ведення справ Руського народного театру за час від 1 листопада 1905 р. до 30 квітня 1906 р. ЦДІА України у Львові. Фонд 514. Опис 1. Один. зберігання 86. Арк. 1.
5. Ривакович Т. Справозданє Виділу Товариства “Руська Бесіда” з ведення справ руського театру за час від 1 листопада 1905 до 30 квітня 1906. ЦДІА у Львові. Ф. 514. Опис 1. Спр. 19. Арк. 1.
6. Садовський М. К. Мої театральні згадки. 1881–1917 рр. ред. Іван Піскун. Державне видавництво “Образотворче мистецтво і література”. Київ, 1956. 202 с.
7. Українська сцена у полікультурному просторі Австро-Угорщини (друга пол. XIX – поч. XX ст.). Хрестоматія. За матеріалами австрійської німецькомовної преси / упоряд. та наук. коментар Романа Лаврентія ; перекл. з нім. Володимира Кам’янця. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2017. С. 67, 68.
8. ЦДІА України у Львові. Фонд 514. Опис 1. Один. зберігання 87. Арк. 31. (Переклад з польської автора статті).
9. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів : Літопис, 2014. 584 с.
10. A. W. [Alfred Wysocki]. “Grzech i Pokuta” – Drama w 5 aktach Karpenka-Karego. I. Przedstawienie Ruskiego narodowego teatru. *Gazeta Lwowska*. 1906. 4 kwietnia. No. 77. S. 4. (Переклад з польської Ніни Бічуї).
11. Fel. Gw. [Feliks Gwiżdż]. Pani Zańkowska. *Kurjer Lwowski*. 1906. 4 kwietnia. No. 89. S. 5. (Переклад з польської Ніни Бічуї).
12. Moraczewski W. Teatr ruski we Lwowie. *Krytyka*. Kraków, 1906. T. I. S. 354–357. (Переклад з польської Н. Бічуї).
13. Ruski teatr. *Kurjer Lwowski*. 1906. 4 kwiecień. S. 4. (Переклад з польської автора статті).
14. Teatr narodowy ruski. *Słowo Polskie*. Lwów, 1906. No. 51. 31 Stycznia. S. 7. (Переклад автора статті).
15. W. [Alfred Wysocki]. Z ruskiego teatru. *Kurjer Lwowski*. 1906. No. 49. 18 lutego. S. 5. (Переклад з польської Н. Бічуї).

References

1. Z ruskoho teatru. (1906). Dilo, 24, 3.
2. Pankivskyi, S. Slidamy zaviiianymy. Za synoiu ptashkoiu. Spomyn Starohoaktora. TsDIA Ukrainy u Lvovi. Fond 514. Opys 1. Odyn. zberih. 102. Ark. 173.
3. Pro hoStynu ruskoho teatru... (1905). Dilo, 277, 14 (27) hrudnia, 3.
4. Revakovych, T. (1906). Vydilu tovarystva “Ruska Besida” u Lvovi z vedennia sprav Ruskoho narodnoho teatru za chas vid 1 lyStopada 1905 r. do 30 kvitnia 1906 r. TsDIA Ukrainy u Lvovi. Fond 514. Opys 1. Odyn. zberihannia 86. Ark. 1.

5. Ryvakovych, T. (1906). Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa Ruska Besida z ведення справ ruskiego teatru za czas від 1 лютого 1905 до 30 квітня 1906. TsDIA u Lvovi. F. 514. Opys 1. Spr. 19. Ark. 1

6. Sadovskyi, M. K. (1956). *Moi teatralni zghadky. 1881–1917 rr.* red. Ivan Piskun. Derzhavne vydavnytstvo Obrazotvorche myststvo i literatura. Kyiv, 202 s.

7. *Ukrainska scena u polikulturnomu prostrori Avstro-Uhorshchyny (druha pol. KhKh – poch. KhKh st.).* (2017). *Khrestomatia. Za materialamy avstriiskoi nimetskomovnoi presy / uporiad. ta nauk. komentar Romana Lavrentiia ; perekł. z nim. Volodymyra Kamiansia.* Lviv : LNU im. Ivana Franka, 67, 68.

8. TsDIA Ukrainy u Lvovi. Fond 514. Opys 1. Odyn. zberihannia 87. Ark. 31. (Perekład z polskoi avtora Statti).

9. Charnetskyi, S. (2014). *ISToriiia ukrainskoho teatru v Halychyni. Narysy, Statti, materialy, svitlyny.* Lviv : Litopys, 584 s. (Perekład z polskoi Niny Bichui).

10. A. W. [Alfred Wysocki]. (1906). „Grzech i Pokuta” – Dramat w 5 aktach Karpenka-Karego. I. Przedstawienie Ruskiego narodowego teatru. *Gazeta Lwowska*, 4 kwietnia, 77, 4. (Perekład z polskoi Niny Bichui).

11. Fel. Gw. [Feliks Gwiżdż]. (1906). *Pani Zańkowiecka.* *Kurjer Lwowski*, 4 kwietnia, 89, 5. (Perekład z polskoi Niny Bichui).

12. Moraczewski, W. (1906). *Teatr ruski we Lwowie.* *Krytyka.* Kraków, 354–357. (Perekład z polskoi Niny Bichui).

13. *Ruski teatr.* (1906). *Kurjer Lwowski*, 4 kwietnia, 4. (Perekład z polskoi avtora statti).

14. *Teatr narodowy ruski.* (1906). *Słowo Polskie.* Lwów, 51, 31 Stycznia, 7. (Perekład z polskoi avtora Statti).

15. W. [Alfred Wysocki]. (1906). *Z ruskiego teatru.* *Kurjer Lwowski*, 49, 18 lutego, 5. (Perekład z polskoi Niny Bichui).

Стаття надійшла до редколегії 12.08.2020

Прийнята до друку 21.09.2020

**RECEPTION OF MYKOLA SADOVSKY'S DIRECTING
AT THE PEOPLE'S THEATER OF THE "RUS'KA BESIDA"
SOCIETY (1905–1906)**

Bohdan KOZAK

*Ivan Franko Lviv National University,
Theatre Studies and Actor's Art Department,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
phone.: (+3802) 23-42-99; e-mail: tsam.dep.cultart@lnu.edu.ua*

The article examines the activity of the director and prominent actor from Eastern Ukraine, Mykola Sadovsky, during his tenure as the director of the Ruskyi Narodnyin Teatr (Ruthenian People's Theater) of the "Ruska Besida" Society in Lviv from May 1905 to May 1906. Through the lens of documents found in archives, the author attempts to clarify certain facts regarding

M. Sadovsky's work at the Ruthenian People's theater. Special attention has been focused on his primary goal as the new director. It is noted that in a short period of time, he managed to unite prominent personalities, creating a well-performed ensemble of actors and elevating the professional skills of the company. Along with work on the professional level of actors, Sadovsky focused on improving their skills in the normative Ukrainian language, as not all Galicians were proficient in it. He also substantially broadened the repertoire of the theater comparing to the previous years.

A political conflict arose between Poles and Ukrainians, who demanded equal voting rights for representation in higher government bodies. Sadovsky and the theater were involved in the conflict too. Due to the political confrontation, Poles boycotted the performances of the Narodny Teatr. The Ukrainian "patriots" resorted to similar measures. All of this influenced the financial situation in the theater.

The article analyzes the reviews of the theater's activities, particularly under Mykola Sadovsky's direction, in Ukrainian and Polish press. It is established that the critics wrote positively about the professional level of the acting company, especially they praised the performances by M. Zankovetska and M. Sadovsky. The negative reviews that also appeared in the press were focused not on the quality of the productions or the actors' performances but rather on the insufficient number of spectators in the hall and, as a result, a deficit in the box office. The article provides a list of the cities where the theater toured in Galicia in the time of Sadovsky's direction.

Keywords: Ruthenian People's Theater, Mykola Sadovsky, Maria Zankovetska, Severyn Pankivsky, Waclaw Moraczewski, theater repertoire.

УДК 792.02(477)“19”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12129>

СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ В АКТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ОЛЕКСАНДРА КОРОЛЬЧУКА НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОГО ТЕАТРУ МИКОЛИ САДОВСЬКОГО (1907–1919)

Оксана ПАЛІЙ

<https://orcid.org/0009-0000-6338-947X>

*Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна
palijoksana958@gmail.com*

Розглянуто особливості акторської стилістики Олександра Корольчука за творами національної драматургії на сцені Київського театру імені Миколи Садовського. Відтак, на широкому матеріалі київської преси, спогадів сучасників, матеріалів Музею театального, музичного і кіномистецтва України (фонд Василя Василька) розглянуто акторський діапазон ролей, охарактеризовано засоби сценічної виразності Олександра Корольчука на матеріалі національної драматургії. Також уперше вводимо в науковий обіг термін та аргументуємо концепцію “переходового покоління” українських артистів у історії національного сценічного мистецтва. Проаналізовано драматичний матеріал, специфіку його втілення, на якому формувалося “перехове покоління” українських акторів, значення цього явища в історії українського театру на прикладі творчого доробку Олександра Корольчука.

Ключові слова: Олександр Корольчук, сценічне мистецтво, “переходове покоління” українських акторів, сценічна практика, Київський театр Миколи Садовського, національна драматургія, модернізм.

Акторський доробок Олександра Івановича Корольчука у сценічних прочитаннях національної драматургії є доволі розмаїтий. Першою роллю Олександра Корольчука як професійного артиста була маленька епізодична роль Акили Акиловича у виставі “Суєта” І. Карпенка-Карого, яку трупа М. Садовського зіграла ще у Полтаві у 1906 р., напередодні переїзду на стаціонар до Києва [43, с. 4.]. Власне, згадка про цю виставу “Суєта” І. Карпенка-Карого, у виконанні трупи М. Садовського, але у Полтаві, була відзначена передусім довершеним акторським ансамблем. У наведеній публікації акцентовано на тому, що українське суспільство покладає великі надії на цей театральний колектив у царині розбудови національного сценічного мистецтва [2, с.156]. Саме у редакційній замітці газети “Рада” з приводу вистави “Суєта” І. Карпенка-Карого зокрема, і переїзду трупи до Києва загалом й було вперше у друкованій пресі згадано ім’я Олександра Корольчука у штаті трупи М. Садовського. Відтак, на наш погляд, варто внести уточнення

в інформацію, подану В. Васильком у його монографії “Микола Садовський і його театр”, про те, що Олександр Корольчук вступив до цієї трупи вже у Києві в сезоні 1907–1908 рр. [5, с. 48].

Зазначимо, що В. Василько у згадуваній монографії вказує дві різні дати вступу Олександра Корольчука до театру М. Садовського: 1907 і 1908 рр. Насправді, як простежуємо із матеріалів тогочасної преси, ця подія відбулась у 1906–1907 рр., першому полтавському сезоні театру Садовського [43, с. 4].

Творчий діапазон ролей Олександра Івановича Корольчука у національній драматургії досить широкий та різноманітний. Утім, акторські образи, створені Олександром Корольчуком на матеріалі національної драматургії, спираючись на матеріали тогочасної преси, епістолярій митця, мемуарну літературу, варто типологічно поділити на кілька груп за репертуаром театру:

Перша – це ролі з амплуа героя, зокрема акторські роботи у таких спектаклях як: Остап “Тарас Бульба” М. Гоголя (переробка М. Старицького); Недобитий “Невольник” М. Кропивницького; Богдан Хмельницький “Богдан Хмельницький” М. Старицького; Гнат Голий “Сава Чалий” І. Карпенка-Карого; Старшина “Бурлака” І. Карпенка-Карого; Камелюк “Розбійник Кармелюк” Л. Старицької-Черняхівської; Іван Сірко “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської.

До другої групи відносимо ролі актора у національній драматургії: Гнат “Назар Стодоля” Т. Шевченка; Степан “Жидівка-вихрестка” І. Тогобочного; Максим Тихончук “Помста гуцула” К. Підвисоцького; Володимир Петрович “Доки сонце зійде – роса очі виїсть” М. Кропивницького; Омелько “Безталанна” І. Карпенка-Карого.

Отже, акторський доробок Олександра Корольчука в національній модерній драматургії на сцені Київського театру М. Садовського складався із таких ролей, як: Чуй-Чуєнко та Роман Возій “Натусь”; Степан Макарович “Молода кров”; Іван Стратонович “Брехня” В. Винниченка; Пабло де Альварес “Камінний господар Лесі України. Як відомо, режисерами у цих поставах були Іван Мар’яненко (передусім постанови за творами В. Винниченка та О. Олеся) та М. Старицька у постанові “Камінний господар” Лесі України.

Така градація за драматургією, на наш погляд, яскраво демонструє, що у театрі Садовського зокрема відбувалося формування “переходового покоління” акторів української сцени, до якого, власне, і належав Олександр Корольчук. Як влучно зауважив у своїй книжці “Українська театральна культура. Сценарії. Ролі. Статуси” відомий дослідник О. Клековкін, з іменем Миколи Садовського і діяльністю його театру розпочалась нова, європейська доба в історії українського театру: “ментально це вже була європейська доба, початок якої на театрі пов’язується здебільшого з іменами Садовського і Курбаса. Адже і розрухи, і реформи, перш ніж бути втіленими, спочатку мусили оселитися у головах, щоб заволодіти думками постачальників мистецтва та його споживачів, підготувати придатний ґрунт. Цим ґрунтом – унаслідок багатьох зовнішньо- і внутрішньополітичних обставин – стала зміна уявлень про театральну культуру” [21, с. 63].

Відтак ці нові уявлення про театральну культуру насамперед втілилися в підборі нового репертуару В. Винниченка, О. Олеся, Лесі України. Ці нові постанови впроваджували саме “переходове покоління” І. Мар’яненко, О. Корольчук, М. Миленко, О. Певний, М. Тінський, Є. Хуторна, Л. Лінницька, Н. Горленко

та ін. Професійна майстерність цих митців була закорінена на вишколі театру корифеїв, але ментально, то це покоління тяжіло до модерного театру. Інший відомий дослідник, Ю. Бобошко, називав це покоління акторів “молодші корифеї” [4, с. 28] : формулюючи їх значення як таке, що вони у своїй діяльності були наче сполучною ланкою між минулим та майбутнім [4, с. 25]. Ми вводимо в науковий обіг термін, запропонований Олександром Клековкіним. “переходове покоління”, як такий, що більш коректно і точніше фіксує значення, яке вкладаємо у поняття “перехове покоління” українських акторів. І це “переходове покоління” в історії українського театру, зокрема розгляд акторського доробку на прикладі творчої спадщини Олександра Корольчука, є у фокусі нашої дослідницької уваги. Також зазначимо, що лише з діяльністю Леся Курбаса, передусім з постановою легендарних “Гайдамаків”, цей перехід просвітницького театру до модерного театру в історії українського драматичного мистецтва був остаточно завершений, але це тема окремої публікації.

Важливо зафіксувати і проаналізувати акторський діапазон Олександра Корольчука, його розвиток як професійного актора, і формування власної творчої стилістики. Тож, за визначенням В. Василька, щодо акторського амплуа митця, яке дослідник навів у додатку під назвою “Чоловічий персонал” у своїй монографії “Микола Садовський та його театр”, де знаходимо таку характеристику акторських робіт Олександра Івановича Корольчука: “Був одним із найвидатніших учнів Миколи Садовського. <...> Сумлінно працював над ролями, прекрасно гримувався. Був характерним героєм, але вдало грав і комічні ролі” [5, с. 191, 192].

Ця лаконічна характеристика, складена на українського митця Олександра Івановича Корольчука, тривалий час була найвичерпнішим джерелом інформації про артиста, ті ролі, які він створив упродовж чотирнадцяти років на сцені театру М. Садовського. Ці тези, тільки в більш розгорнутому вигляді, узагальнив Ю. Бобошко у хронологічно першій спеціальній статті, присвяченій Олександрові Корольчукові [3, с. 17–20]. Ю. Бобошко, спираючись на спогади членів родини Олександра Івановича Корольчука (це одна із цінних особливостей цієї публікації), а саме дружини Єлизавети Пашкевич-Корольчук та племінниці Юлії Родніної [3, с. 17], зазначив, що перша головна роль героїчного амплуа – це роль Остапа у драмі “Тарас Бульба”, інсценівка М. Старицького (по М. Гоголю), яка стала знаковою для всієї творчої біографії Олександра Корольчука: “Вже на другий рік перебування в трупі (тобто 1907 р. – *О. П.*) Садовський доручає Корольчукові відповідальну роль Остапа у постановці «Тарас Бульба», де роль Андрія зіграв Мар’яненко, а Тараса – сам Микола Карпович. <...> Вистава принесла театрові гучний успіх. <...> Роль Остапа стала знаменною і певною мірою символічною для Корольчука” [3, с. 18]. Отже, постановка історичної драми “Тарас Бульба”, водночас роль Остапа відкрила галерею артистичних образів героїчного амплуа у творчому доробку Олександра Корольчука.

Причому режисерська інтерпретація була побудована на контрастах характерів головних героїв, синів старого Бульби Андрія та Остапа. Про це свідчить коротка характеристика трактування ролей Андрія та Остапа, яку навів у своїй книжці В. Василько: “Ролі розділилися між акторами досить вдало. Двох Тарасових синів грали Мар’яненко (Андрій) і Корольчук (Остап). Обидва високі, статні, дужі – справжні сини степів широкіх. Мар’яненко-Андрій – лагідний, задумливий,

замкнутий в собі. <...> Корольчук-Остап – спокійний, розважливий, вольовий, дужий і завзятий козак” [5, с. 59].

Ця постава, як підсумовував згадуваний В. Василько, увійшла у золотий фонд українського театру як одна із капітальних, програмних робіт Миколи Садовського. Причому у цій суворій та лаконічній виставі не було жодної штучності та помпезності, до якої було легко скотитися під час постановки історичних п'єс [5, с. 59]. Акторський ансамбль зумів показати тему патріотизму, відданості своєму народові, присязі у найрізноманітніших виявах.

Очевидно, що більш повну і об'ємну картину трактування цього образу, особливості виконавської манери Олександра Корольчука у ролі Остапа могли б отримати із книжок спогадів одного із виконавців Івана Мар'яненка. Так, книжка спогадів цього митця, що має назву “Минуле українського театру” [26], а згодом друга редакція мемуарів, доповнена новими розділами про роботу на кону вже радянського періоду, відома під назвою “Сцена, актори, ролі” [27]. Однак лише у першому виданні своїх мемуарів “Минуле українського театру”, а саме в розділі, присвяченому своєму перебуванню у трупі М. Садовського, наявна єдина побіжна згадка про Олександра Корольчука як актора, який свого часу починав свою професійну діяльність на сцені Київського театру Садовського [26, с.143].

Щодо аналізу творчого доробку, зокрема акторських робіт Андрія та Остапа у драмі “Тарас Бульба” М. Старицького, за М. Гоголем, то у книжці І. Мар'яненка “Минуле українського театру” наведено ідеологічно заангажовані цитати із творів Леніна, Сталіна, а про першу свою роль Андрія у складі цієї трупи на київській сцені автор спогадів навіть не згадує. І. Мар'яненко лише побіжно зауважує, що постанову “Тараса Бульби” було виконано на сцені театру Садовського краще, ніж у трупі М. Кропивницького, проте не подає жодного аналізу акторських робіт як власної (Андрія), так і партнерів Олександра (Остап) та Миколи Садовського (Тарас Бульба) [26, с. 155]. У другій редакції тих самих спогадів “Сцена, актори, ролі” ці відомості було повністю продубльовано без жодних змін, доповнень або уточнень з боку артиста [27, с. 155].

В акторському доробку Олександра Корольчука чільне місце посідає роль Івана Сірка. У тогочасній поточній пресі з нагоди прем'єри постанови сповіщалося, що на сцені театру М. Садовського відбулася постановка нового твору, а саме історичної драми “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської (прем'єра спектаклю відбулася 9 листопада 1911 р.). Прикметно, що до цього спектаклю М. Лисенко написав спеціальний музичний твір під назвою “Марш Дорошенка” [33, с. 1]. Цей музичний твір на прем'єрному показі виконувався військовим оркестром під орудою самого композитора, причому, як зазначали дописувачі у тогочасній пресі, цей музичний твір викликав дуже великий резонанс у суспільстві. Вже в наступному номері газети “Рада” з'явилася широка стаття В. Короліва-Старого із аналізом сценічності твору, адже, на думку рецензента, через свою перенасиченість історичним фактажним матеріалом п'єса була абсолютно не сценічна, придатна більше для художнього читання, ніж театрального кону, але Садовський та інші актори зуміли вдихнути у цю історичну драму театральне життя [36, с. 4].

Також автор допису наголошує на винятковому розголосі серед суспільства, яку отримав цей твір Л. Старицької-Черняхівської, також коротко переказує основну сюжетну лінію цього твору [36, с. 4]. Як зазначив згадуваний автор публікації

В. Старий, Олександр Корольчук “рівно” виконав свою роль Івана Сірка, рецензент фактично побіжно проаналізував акторський ансамбль та режисерську концепцію цього спектаклю [36, с. 4]. Однак інший рецензент спектаклю “Гетьман Дорошенко”, знаний критик Павло Богуцький, відомий під псевдонімом Яків Стоколос, на сторінках літературно-мистецького альманаху “Українська хата” подав дещо докладніший аналіз саме акторському ансамблю виконавців цієї вистави, зокрема характеристику Олександрові Корольчукові у ролі Івана Сірка [40, с. 575–582]. Утім, Я. Стоколос на сторінках цього видання зауважив О. Корольчукові такі своєрідні практичні поради: “Постава дала п’єсі рухливість і красу. <...> Д. Корольчу.ові треба було б дати більш яскраво образ «славного вояки» отамана Сірка. <...> Адже актор теж художник і йому треба домалювати цю постать. Але постановка переважає все красиво і серйозно [40, с. 580, 581]. Очевидно, О. Корольчук як виконавець прислухався до поради рецензента, адже ця роль була в репертуарі артиста аж до 1920 р.” [28, с. 5]. Також як редактор-видавець першого українського мистецтвознавчого журналу “Сяйво” Олександр Корольчук згодом звернувся до Миколи Лисенка з проханням надрукувати ноти з його музичного твору “Марш Дорошенка” як окрему публікацію у цьому часописі [23, арк. 25, 26]. Однак через передчасну і раптову смерть композитора ця ідея так і не зреалізувалась [23, арк. 26].

Підсумком щодо важливості сценічного прочитання цієї п’єси Л. Старицької-Черняхівської і вагомості ролі отамана Івана Сірка у виконанні Олександра Корольчука є слушна думка театрознавця Д. Антоновича. Адже, у своїй монографії “Триста років українського театру 1619–1919” видатний дослідник зауважив, що історична драма “Гетьман Дорошенко” – це високо-естетичний взірець запізненого європейського театрального класицизму [2, с. 200]. Так чи інакше, але ця роль посідала важливе місце в творчому доробку Олександра Корольчука з точки зору громадянського тону, актуальності національного буття [39, с. 269–354].

Щодо образів, створених у національній психологічній драматургії, то тут варто зупинитися передусім на двох ролях: перша – це роль Максима Тихончука у драмі “Помста гуцула” К. Підвисоцького та роль Григора у драмі “Брат на брата” Д. Грициньського.

Про сценічне прочитання ролі Максима Тихончука у акторському виконанні Олександра Корольчука ми не знайшли інформації ні в монографіях і дослідженнях про театр М. Садовського, що були надруковані в радянський період, ні в сучасних працях українських театрознавців. Єдиним джерелом інформації про цю роль стала розлога замітка у тогочасній пресі, зокрема відгук Олександра Кузьмінського, який сховався під псевдонімом Андрій Вечерницький на бенефісну виставу І. Мар’яненка. Так, у цій рецензії зазначено, що головну роль виконував сам бенефіціант – Іван Мар’яненко [14, с. 4]. А от роль Максима Тихончука, дядька головної героїні Прокседи, до речі, яку грала Любов Лінницька, роль Максима Тихончука виконував Олександр Корольчук [14, с. 4].

Варто зауважити, що ця роль була роллю другого плану, що, власне, зазначив і сам автор рецензії А. Вечерницький [14, с. 4]. Відтак сподівань, що цю роль „помітить“ критика, було не варто. Однак той психологізм, вміння створити драматичну настроєвість, вмотивованість трагічної розв’язки, очевидно, привернули увагу автора допису. Адже Максим Тихончук (Олександр Корольчук),

не витримуючи душевних мук своєї небоги Прокседи, що збожеволіла, яку Тихончук виховував змалечку як рідну дитину – скидає її у гірську прірву. На думку рецензента, ті психологічні барви, які застосував О. Корольчук для розкриття свого героя, сам монолог Тихончука, мотивація його вчинку були переконливо доведені публіці, відтак Олександр Корольчук відкрився у цій ролі з іншого несподіваного боку [14, с. 4].

Щодо іншої акторської роботи – ролі Григора в драмі “Брат на брата” Д. Грицинського, то тут варто зауважити, що думки рецензентів були дуже різні, часто навіть протилежні. Так, спочатку на сторінках газети “Рада” було надруковано інформаційну замітку про те, що у театрі Садовського незабаром буде нова прем’єра – драма Д. Грицинського „Брат на брата“ у постановці Ф. Левицького [29, с. 4], також оголошено обсаду ролей, із якої довідуємося, що одну із головних ролей – роль Григора – виконуватиме Олександр Корольчук. Прем’єра цього спектаклю відбулася 9 листопада 1911 р. [29, с. 4].

А от рецензент, який заховався під криптонімом N-n, зауважив, що постановка драми “Брат на брата” Д. Грицинського у режисерській інтерпретації Ф. Левицького мала всі шанси на успіх у глядачів [29, с. 4]. Також рецензент зазначив, що Ф. Левицький вдало підібрав акторський ансамбль. Так, роль Григора (одного з братів “Кам’яна душа”), як окреслив цей тип персонажа сам автор публікації, у виконанні Олександра Корольчука була складною і суперечливою, проте як виконання малюнку своєї ролі, так і співпраця з партнерами по спектаклю, ось як підсумував N-n: “Гарно грали всі. <...> Доповняли один одного у рівній соковитій грі Григора (Олександр Корольчук) і Теклі, його дружини (Параска Колесникова)” [29, с. 4].

Варто також відмітити цікаве жанрове визначення, що його окреслив для цієї п’єси автор допису: “кримінальні малюнки із життя однієї селянської родини” [29, с. 4]. Згодом тема землі і життя селянських родин в інсценізаціях українських митців буде активно складовою у репертуарі українських театрів. Так, можемо назвати знамениту інсценізацію повісті “Земля” О. Кобилянської в режисерському варіанті того ж таки Василя Василька на сцені Чернівецького обласного драматичного театру 1948 р., що стала однією із найкращих вистав українського театру II половини XX ст. Так чи інакше, постава драми “Брат на брата” Д. Грицинського, не зважаючи на художні недоліки літературного матеріалу, яскраво продемонструвала вічну актуальність цієї теми для національного театрального мистецтва, була так би мовити першою ластівкою в опрацюванні цієї тематики.

Однак інший театральний оглядач, згадуваний Я. Стоколос, на сторінках літературно-мистецького альманаху “Українська хата”, аналізуючи постановку драми „Брат на брата“ Д. Грицинського, відмітив, що сам літературний матеріал дуже мало оброблений з точки зору художніх якостей, а тому: „хоча матеріалу доволі, але він малооброблений і через те, різко б’є по нервах та вражає до крові“ [40, с. 579]. Як одразу зауважив Я. Стоколос, виконавці цього спектаклю багато попрацювали над матеріалом, відтак постава вийшла вдалою у своїй суворості та лаконізмі, “страшна драма сільського життя” [40, с. 580]. Також рецензент окремо відзначив талановиту гру Олександра Корольчука, виконавця ролі Григора, але при цьому зауважив, що: “Тригорій-Корольчук, йому варто більш підкреслити скаредну, крамарську душу Тригорія, а взагалі – дуже добре” [40, с. 580].

Характерні комедійні ролі у творчому доробку Олександра Корольчука були найчисленніші у творчій спадщині митця. Причому це були вистави за творами

класичної драматургії так і сучасними, тобто тогочасними авторами. Відтак це дозволяло митцеві бути Олександрові Корольчукові для створення комедійних образів, шукати різних засобів сценічної виразності. Адже, як зауважив В. Василько у своїй монографії “Микола Садовський та його театр”, Олександр Корольчук дуже вдало виконував характерні комедійні ролі [5, с.192].

Отже, однією із перших характерних комедійних ролей Олександра Корольчука була роль Гетьмана у комедії „На бідного Макара“ сучасного (тобто тогочасного. – *О. П.*) українського автора А. Володського. Як довідуємося із повідомлень тогочасної київської преси, прем’єра цього спектаклю відбулася 18 листопада 1909 р. [33, с. 4]. Невдовзі після прем’єри із рецензією на цей спектакль відгукнувся київський критик В. Старий [37, с. 4]. Цей театральний оглядач констатував, що сам літературний матеріал цікавий передусім своїми “курйозними подробицями, має в собі багато ефектних і оригінальних комбінацій”, тобто широкого простору для акторів комічного обдарування [37, с. 4]. Як констатував автор у цій рецензії, що “гумористичний фейлетон на сучасні теми з життя”, а тому ця річ матиме успіх у публіки [37, с. 4]. Окрім того, чималу роль в успішності втілення цієї комедії зіграв вдало підібраний акторський ансамбль, зокрема роль Бублика (“бідного Макара”), втілив Северин Паньківський, роль Марфи Сидорівни виконувала Ольга Полянська, а Гетьмана зіграв Олександр Корольчук [37, с. 4].

Однак критик В. Старий висловлював у своїй рецензії зауваження з приводу мізансцени, яку він назвав “Сон Бублика” у кінці I дії. Адже, на думку оглядача, цей епізод був би ефектніший і цікавіший, якби детальніше була продумана дія: коли на крик Гетьмана-Корольчука, який кличе слуг, аби дали канчуків Бублику-Паньківському, ніхто не з’являється навіть у дверях [37, с. 4].

Як зазначив В. Старий, такі хиби не сприяють успіхові постановки, “але буде сподіватись, що це лише перший прем’єрний показ цього спектаклю і такі хиби в подальшому будуть усунені, а виконавці деяких ролей замінені” [37, с. 4]. Очевидно, керівництво театру дослухалося до поради досвідченого театального оглядача, адже цей спектакль згодом був одним із улюблених водевілів сучасних українських авторів на сцен цього театального колективу. Так чи інакше, але чітко простежуємо на прикладі цієї вистави, що роль Гетьмана Олександра Корольчука, яка не мала своєї сценічної історії, сприяла розвитку тогочасної української драматургії, головню, давала простір молодому артистові випробувати свої сили для праці у комедійних поставах за творами сучасної української драматургії.

Ще одним важливим комедійним образом, який створив Олександр Корольчук на сцені Київського театру Миколи Садовського за творами сучасної української драматургії, була роль Стамескіна у комедії на студентсько-освітні теми “*Gaudeamus*” В. Андрєєва [15, с. 3]. Як довідуємося із матеріалів тогочасної київської преси, цей водевіль був переносом цього твору із Київського театру “Соловцов”, його режисером-постановником був М. Вільшанський [15, с. 3]. М. Вільшанський ставив цей спектакль як свій бенефіс, адже сам митець виконував у цій виставі роль Онуфрія. Відтак, як зауважив критик А. Вечерницький: “все позичене, значить не оригінальне, відтак тратить половину своєї привабливості” [15, с. 3]. Автор допису хоча й прискіпливо оцінював художню вартість драматичного матеріалу, яку вибрав для свого бенефісу, сам бенефіціант, однак, відзначає, що були окремі вдалі акторські роботи, зокрема вдалою вважає роль Стамескіна, яку виконував Олександр Корольчук [15, с. 3].

Для вивчення творчого шляху артиста ця роль цінна у творчому доробку О. Корольчука не тільки як свідчення широкого діапазону тематичних обривів, які митець піднімав у характерних комедійних ролях, а також це єдина зафіксована згадка про цю виставу загалом. Адже і В. Андреев, і А. Володський не потрапили в пантеон ідеологічно лояльних авторів до більшовицької влади, відтак уже в подальший радянський період ми не знаходимо згадки про ці постановки, а якщо й згадуються, то лише побіжно і з негативною оцінкою.

Отже, реконструюючи творчий доробок Олександра Івановича Корольчука, не можемо не погодитися зі слухним зауваженням Ю. Шереха-Шевельова щодо сучасних досліджень у царині гуманітаристики і яке цілком перегукується із підходами до досліджень у сучасному українському театрознавстві: “сьогодні українській науці бракує праць, які називають «understatement», тобто наукові дослідження з виваженою аналітичною оцінкою явищ та постатей національного культурно-мистецького простору впродовж усієї історії, натомість маємо більше досліджень національній гуманітаристиці, які класифікують як “overstatement”, або дослідження з певною емоційною надмірністю, упередженістю до предмета вивчення” [44, с. 11–14].

Оскільки надалі Олександрові Корольчукові доручали ролі комічного жанру у творах класичної національної драматургії, де були складні професійні завдання, які потребували від молодого артиста неабиякого хисту, то серед таких ролей варто виділити роль Хорунжого у виконанні Олександра Корольчука у комедії “Вій” М. Кропивницького (за М. Гоголем). Так, український учений В. Василько у своїй монографії про театр М. Садовського зазначив, що комедія “Вій” була поставлена за пропозицією тогочасного диригента театру О. Кошиця, режисером-постановником був М. Садовський. Прем’єра цього спектаклю відбулася в Києві 28 вересня 1914 р. [5, с. 92].

Указуючи обсаду ролей у цьому спектаклі, дослідник зазначив, що О. Корольчук виконував роль Хорунжого. На жаль, В. Василько у своїй праці детально зупинився лише на аналізі роботи художника І. Бурячка, хореографічній постановці М. Верховинця та особливостях вокального виконання Т. Івлєвим ролі Тита Халяви. Причому дослідник не подав жодних відомостей про артистичне виконання інших артистів, задіяних у цьому спектаклі [5, с. 93].

Інший відомий український театрознавець Олександр Кисіль, відмічаючи період діяльності театру М. Садовського у Києві, серед вдалих вистав за творами української класичної драматургії також назвав комедію “Вій” М. Кропивницького (за М. Гоголем) [20, с. 126]. Як зауважив дослідник, це була одна з тих постановок, де могло виявити своє обдарування чимало молодих інтелігентних сил, яких виховав М. К. Садовський. Одним із таких вихованців був Олександр Корольчук, що виступав у цій комедії в ролі Хорунжого [20, с. 126].

Більш докладний аналіз ролі Хорунжого у виконанні Олександра Корольчука знаходимо у спеціальній статті про цього митця Ю. Бобошка, що має назву “Біля витоків” [3, с. 17–20]. Дослідник зазначив, що образ Хорунжого митець подав як елегантного заводіяки, веселого танцюриста, ця роль була однією із рушійних сил всієї дії у виставі [3, с. 19]. Причому танець і пластика були основними домінуючими засобами у розкритті малюнку всієї ролі, саме тому ця роль була відкриттям усього театрального сезону, а отже, успіх був не лише у публіки,

а й приніс артистові визнання серед колег у професійному середовищі [3, с. 19]. Варто зазначити, що Ю. Бобошко у своїй публікації наголосив, що створюючи артистичні образи у п'єсах, які вже мали чималу сценічну історію, артист намагався розробити роль до найменших деталей, вкладав у кожну роль своє власне бачення, відтак трактування тієї чи іншої в артистичному виконанні Олександра Корольчука розвивало і збагачувало риси національної акторської школи [3, с. 19].

Також ще одним вагомим артистичним образом, який створив Олександр Іванович Корольчук у п'єсах за творами національної драматургії комедійного жанру, була роль чарівника Купріяна у постановці комедії “Страшна помста” С. Черкасенка (за М. Гоголем). Прикметно, що В. Василько, вказуючи на прем'єрну постановку цієї п'єси, автором матеріалу назвав М. Гоголя, хоча інсценівку для української сцени зробив український драматург, перекладач і театральний критик Спиридон Черкасенко, який, до того ж, співпрацював із театром Миколи Садовського як літературний консультант (тобто завідувач літературної частини в сучасному розумінні театального процесу. – *О. П.*) [19, с. 93–110].

Так чи інакше, прем'єра вистави “Старшна помста” С. Черкасенка (за М. Гоголем) відбулася 3 грудня 1914 р. Ця вистава була водночас бенефісним спектаклем актриси Марії Малиш-Федорець, режисером-постановником був Микола Садовський. Український театрознавець О. Кисіль у своєму дослідженні, на відміну від пізнішої монографії В. Василька, об'єктивно назвав як автора драматичного матеріалу, постановника комедії “Страшна помста” С. Черкасенка (за М. Гоголем), а також обсаду виконавців: Петро – Прохор Коваленко; Оксана – Валентина Іванова; чарівник Купріян – Олександр Корольчук; Горобець – Іван Ковалевський; Параска – Ганна Борисоглібська; Данило – Микола Садовський; Катерина – Марія Малиш-Федорець. Також дослідник розмістив світліну із I дії цього спектаклю [20, с. 129]. На цій світліні ми на передньому плані бачимо головні протиборчі сили: Данило (М. Садовський) і чарівник Купріян (О. Корольчук), вони намагаються, ніби спортивний канат, перетягнути вишиваний рушник [20, с. 129]. Припускаємо, що в такий спосіб режисер намагався образно показати боротьбу за душі людей між добром і злом. Очевидно, тому Данила і Купріяна оточили інші дійові особи цього спектаклю, утворивши один довгий ланцюг дійових осіб. Отже, ця світліна дає можливість також близько роздивитися грим та костюми артистів, задіяних у виставі [20, с. 129].

В. Василько також окремо виділив три акторські роботи та інші фактори, які забезпечили успіх цього спектаклю: “Чудова гра трьох провідних виконавців – Садовського, Малиш-Федорець та Корольчука, поетичність твору Гоголя, ефектність постановки забезпечили успіх вистави” [5, с. 93].

А от інший театральний критик Н. Трикулевська у своїй рецензії на постановку “Вія” М. Кропивницького на сцені Київського театру М. Садовського зазначила, що ця інсценівка українського драматурга є значно гіршою: “не дає і половини того вражіння“, ніж оригінальна повість М. Гоголя [42, с. 4]. Також авторка допису зосередила увагу на музичному аспекті постановки цієї вистави, зауваживши, що вистава дуже популярна серед глядачів, а серед визначальних рис спектаклю акцентувала увагу на тому, що “взагалі ансамбль – це з плюсів трупи Садовського” [42, с. 4]. А найкращими сценами, на думку Н. Трикулевської, були вокальні номери “панночки” (М. Гребінецька) та хору бурсаків на чолі з Хомою Брутом (С. Бутовський) та Хорунжим (О. Корольчуком) [42, с. 4].

Справді, як простежуємо із оголошень на сторінках тогочасної київської періодики, комедії “Вій” М. Кропивницького (за М. Гоголем) та “Страшна помста” С. Черкасенка (за М. Гоголем) доволі часто були представлені в репертуарі театру, тобто відомості про те, що вистави користувались успіхом, мають підтвердження. Також ці спектаклі були показані трупю М. Садовського на гастролях в Одесі. Як зазначав В. Голота, серед мешканців Одеси Олександр Корльчук здобув собі популярність саме як артист-комік [18, с. 127].

Крім того, на нашу думку, успішні постановки цього сезону для трупи мали ще одне додаткове навантаження: адже напередодні відбувся вихід групи акторів на чолі з І. Мар’яненком. У мемуарах самого І. Мар’яненка ми майже не знаходимо згадок про цю подію, а коротеньке повідомлення про те, що з 1915 р. митець почав працювати у власній трупі, в якій взяли участь Марія Заньковецька та Панас Саксаганський [26, с. 169]. Більш докладну згадку знаходимо у книжці В. Василька [5, с. 90], а також у його щоденникових записах цього часу. Прикметно, що у мемуарах “Театру віддане життя” В. Василька [7], надрукованих у радянські часи, ці події були згадані побіжно і з погляду радянської історіографії. А ось фрагмент щоденникових записів В. Василька за кризовий період на сторінках журналу “Український театр” у кількох частинах опублікував український театрознавець Микола Лабінський [8, с. 17–19]. Саме у цих щоденникових записах В. Василька знаходимо більше інформації про ці події, не відретушовані радянською владою.

Олександр Корольчук не вийшов із складу трупи Миколи Садовського разом з Іваном Мар’яненком, хоча Василь Василько вважав, що О. Корольчук також неодноразово зазнавав кривди і несправедливих образ з боку М. Садовського, проте не відважився залишити трупу [8, с. 18]. Згодом, уже перебуваючи в Кам’янці-Подільському, у сезоні 1920–1921 рр. Олександр Корольчук з частиною групи акторів таки вийшов зі складу трупи Миколи Садовського і повернувся до Києва.

Однак Ю. Бобшко у своїй публікації акцентував увагу на тому, що М. Садовський інколи з недовірою ставився до постановок модерної драматургії, тож саме О. Корольчук був тією людиною в театрі, яка вміла тактовно залагоджувати конфлікти і непорозуміння [3, с. 18]. Адже митець був одним із тих театральних діячів, який наполегливо вмів переконати в необхідності постановки тієї чи іншої п’єси, яка в кінцевому підсумку допоможе розширити репертуарний обрій театру [3, с. 18].

Варто назвати три постанови за п’єсами В. Винниченка, які були поставлені на сцені театру Миколи Садовського в режисерській інтерпретації Івана Мар’яненка: “Брехня”, “Дисгармонія”, “Натусь” і „Молода кров“. Хронологічно першою постановкою із згадуваного ряду постанов модерної національної драматургії була вистава „Брехня“, де Олександр Корольчук зіграв роль Івана Стратоновича. Реконструювати акторський ансамбль у цій та інших постановках за творами В. Винниченка ми можемо за рукописами В. Василька, а саме допоміжними матеріалами до книжки „Микола Садовський і його театр“, що нині зберігаються у фондах Музею театального, музичного і кіномистецтва України. Зрештою, В. Василько є одним із фундаторів цієї інституції [8]. Варто також зазначити, що Василь Василько під псевдонімом “Benevolus” на сторінках журналу “Сяйво” розмістив дуже цікаву аналітичну рецензію на виставу „Натусь“ В. Винниченка, режисером-постановником якої був І. Мар’яненко.

А наступною постановою за творами В. Винниченка на сцені Київського театру Миколи Садовського була вистава за п'єсою “Брехня”. Прем'єра цього спектаклю відбулася 20 січня 1911 р. Режисером-постановником цього спектаклю був Іван Мар'яненко, він же й виконавець ролі Тося. Обсада основних виконавців була така: Любов Лінницька – Наталя Павлівна; Северин Паньківський – Андрій Карпович; Олександр Корольчук – Іван Стратонович. Як зазначав сучасний дослідник Петро Кравчук у своїй спеціальній статті, присвяченій постановкам драматургії В. Винниченка на сцені Київського театру Миколи Садовського: “Театральною громадськістю прем'єра «Брехні» у театрі Садовського була прийнята неоднозначно” [25, с. 17].

Адже такі тогочасні київські рецензенти, як В. Чаговець та А. Вечерницький у своїх публікаціях зосередилися передусім на ідейно-естетичному прочитанні п'єси. Інші театральні оглядачі, зокрема критики Павло Богацький та Володимир Королів-Старий, хоча й уважали цю постанову не зовсім вдалою, проте вбачали у ній серйозний крок вперед у освоєнні нової модерної драматургії. На нашу думку, слушно зауважив П. Кравчук, акцентуючи увагу на тому, що естетична невдача полягала насамперед у тому, що “новий актор для модерного репертуару глибокого психологічного змісту тільки-тільки формувався, і потрібен був певний час для його виховання” [25, с. 17]. Постановка “Брехні” В. Винниченка, на думку театральної громадськості, хоча й була невдалою, однак спонукала акторів, задіяних у ній, до глибшої роботи над собою.

Дослідник П. Кравчук аналізував значення цього спектаклю для українського театру загалом: “Та в цілому режисерові і акторам не вдалося добитися повнокровного ансамблю, зцементованого психологічною деталізацією характерів. У виконавців відчувався брак необхідних технічних засобів” [25, с.17].

Варто зауважити, що докладно і ґрунтовно проаналізував акторські роботи, зокрема особливості акторської гри, у спектаклі “Брехня” В. Винниченка М. Вороний. У своїй статті “У путях брехні” М. Вороний проаналізував і причини професійної невдачі у створенні образу Івана Стратоновича, якого виконував Олександр Корольчук. Микола Вороний детально проаналізував ідейно-естетичну концепцію п'єси, композицію цього твору, а також заплутаний чотирикутник між Наталією Павлівною – Андрієм Карповичем – Тосем – Іваном Стратоновичем [12 с. 412–427].

Так, М. Вороний наголошує у своїй статті на те, що виконавець ролі Івана Стратоновича має особливо складне завдання, адже внутрішню боротьбу Наталії Павлівни з її душі автор виніс назовні, втіливши їх у двох образах Івана Стратоновича (Олександр Корольчук) і самої Наталії Павлівни (Любов Лінницька), що дало можливість виділити найбільші глибини психології героїні таким собі ірреальним, “живим” символом [12, с. 419].

Також критик, осмислюючи як естетичні властивості цієї драми, причому співставляючи її із сценічним прочитанням, зауважив, що нова “психологічна” драма потребує і нових методів сценічного виконання, нової школи. Відтак є реальна загроза, що виконавці головних ролей Наталії Павлівни (Любов Лінницька) та Івана Стратоновича (Олександр Корольчук) можуть трактувати свої образи як мелодраматичні [12, с. 427].

Крім того, М. Вороний зазначає, що О. Корольчук не зумів прочитати свій образ Івана Стратоновича, а відтак втілити сценічно саме його ірреальність, “живого

символу”, що, на думку рецензента, навіть шкодив героїні. Також театрознавець Микола Вороний зазначив, що Іванові Стратоновичу у виконанні О. Корольчука треба менше кричати, переносити свою дію з просценіуму навпаки – у глибину сцени, не кричати, а вживати більше глибокого „внутрішнього“ тону, непомітно з’являтися на сцені, менше демонічного реготу і різких рухів – деяка загальна таємничість усього виконання – от головніші умови підсумував для артиста, що має грати цю роль. Решта ролей, як реалістичні, без порівняння легші для виконання. Хоча загальний ансамбль, обстановка сцени, все потребує найпильнішої уваги досвідченого, інтелігентного режисера [12 с. 427].

Очевидно, такі ґрунтовні зауваження авторитетного критика, режисера і перекладача, як Микола Вороний артистами-виконавцями та режисером не були залишені без уваги. Як простежуємо із анонсів спектаклів на сторінках газети „Рада”, виставу “Брехня” В. Винниченка було знято з репертуару після шести показів глядачам. Однак уже 5 листопада 1911 р. публіці було презентовано нову редакцію цієї вистави, яку рецензував на сторінках часопису “Рада” театральний оглядач В. Старий [38, с. 4].

Згадуваний допис тим цінний, що автор аналізує виставу вже у другій сценічній редакції, коли основні тогочасні театральні оглядачі надрукували свої враження від цього спектаклю: „Мені доводилося бачити «Брехню» вдруге прем’єру і тепер. Різниця між постановками дуже велика, зазначав В. Старий. Однак, ще й тепер, рівняючи постанови: все ж таки п’єсу не до кінця використано, не надано їй живої душі” [38, с. 4].

А ось як аналізував В. Старий акторську роботу Олександра Корольчука у ролі Івана Стратоновича: “Не цілком на місці Олександр Корольчук. Іван Стратонович – не його роля. Це видно особливо тепер, коли артист досконало простудіював роль, приложив багато праці, значно її оживив, коли рівняти з першою виставою” [38, с. 4]. Однак, не зважаючи на такі критичні зауваження, роль Івана Стратоновича у виконанні Олександра Корольчука у доробку митця була однією з найкращих до кінця існування цього колективу у Києві. Спектакль “Брехня” В. Винниченка мав великий успіх у публіки, про це свідчить така красномовна деталь: цю виставу майже одразу після прем’єри колектив презентував публіці як благодійну. Тобто кошти, які театр отримав за квитки, пішли “у фонд на збудування пам’ятника Шевченка у Києві”. Адже, як відомо, на такі цілі український театр завжди презентував популярні спектаклі, за які можна було отримати чималу суму коштів, а відтак у кінцевому варіанті реалізувати різні проекти, потрібні для культурних цілей.

Стежачи за анонсами тогочасної преси, зокрема оповістками київської газети „Народна Воля”, востаннє виставу “Брехня” В. Винниченка було продемонстровано київським глядачам 17 жовтня 1917 р. [32, с. 4]. Отже, можемо стверджувати, що роль Івана Стратоновича міцно увійшла в репертуар Олександра Корольчука-артиста, згодом ставши однією із його артистичних візитівок.

Так, для втілення нової “психологічної” драми були потрібні нові актори з іншою школою і новітній режисер із гострим почуттям сучасності. Для виховання таких акторів був потрібен час і відповідні постанови, які слугували фундаментом для формування акторського “переходового покоління”, що сформувалось навколо Миколи Садовського. Олександр Корольчук, виконавець ролі Івана Стратоновича,

належав саме до цього покоління. Як згодом зазначав у своїх спогадах актор цього театру П. Коваленко, О. Корольчук разом із І. Мар'яненком, Н. Горленко, М. Петлішенком, Я. Доля, Є. Хуторна, Г. Маринич та В. Васильком створили таку собі прогресивну групу молодих ентузіастів, зусиллями яких у репертуарі театру з'явилися як твори зарубіжної класики "Надія" Г. Гайерсманса, "Стара шахта" М. Деле-Граціє, "Зачароване коло" Л. Ріделя, так і твори національної модерної драматургії В. Винниченка, Олеся, Лесі Українки [22, с. 88].

Наступним кроком до освоєння нової сценічної стилістики в акторському доробку Олександра Корольчука була роль актора Чуй-Чуєнка у драмі "Натусь" В. Винниченка. Прем'єра цього спектаклю відбулась на сцені Київського театру Миколи Садовського 12 жовтня 1913 р. Режисером-постановником цього спектаклю був згадуваний Іван Мар'яненко, акторська обсада була така: Любов Лінницька – Христя; Олександр Корольчук – Чуй-Чуєнка; Марія Малиш-Федорець – Дзижка; Марко Петлішенко – Мішель; Ольга Полянська – Тьотушка; Мотря Лебідева – Марта [10, арк. 8].

Думки критиків з приводу цього спектаклю також розділилися, були неоднозначні. Одна частина критиків передусім зазначала, що ця драма була за літературними вартостями слабша, ніж попередня „Брехня“. Режисер І. Мар'яненко трактував цей твір як родинно-побутову драму. В. Миляєв як рецензент першого українського мистецтвознавчого часопису "Сяйво", під псевдонімом "Benevolus", зауважив, що Олександр Корольчук у ролі актора Чуй-Чуєнка є нерівний, бо дається взнаки багаторітня звичка актора грати козацькі ролі [16, с. 25]. Однак В. Василько зазначив, що кращі сцени у спектаклі "Натусь" – це: сцена знайомства Христі (Л. Лінницької) та Чуй-Чуєнка (О. Корольчук); сцена гри у піжмурки та сцена з тісним черевиком [16, с. 26].

Отже, ми можемо припускати, що попередній досвід праці у іншій драмі цього ж автора почав давати певні результати. М. Вороний був ще більш критичний у оцінках вистави загалом і акторських робіт зокрема. Так, театрознавець Микола Вороний у своїй спеціальній статті "Український театр у Києві" зазначив, що: "не позбавлена характерних рис і постать артиста Чуй-Чуєнка. <...> Корольчук замазав характерні риси і не дав тої соковитості постаті Чуй-Чуєнка" [11, с. 461, 462]. Зауважимо, що усі рецензенти дійшли спільної думки, що вистава значно цікавіша, ніж літературний твір. Причому, на думку В. Василька, така удача і таке уважне ставлення до драматичного матеріалу насамперед продиктоване тим, що актори раділи, що вони нарешті мають можливість втілювати ролі з інтелігентського життя [16, с. 26]. Відтак і віддача артистів у підготовці вистави була колосальна, і її не могли не помітити як театральні оглядачі, так і звичайна публіка.

Так чи інакше, а найвищої оцінки з боку критиків та публіки отримала інша вистава за твором В. Винниченка – драма "Молода кров". Постановником цієї п'єси на сцені Київського театру Миколи Садовського також був Іван Мар'яненко, прем'єра спектаклю відбулась 6 листопада 1913 р. Як довідуємося із фондової збірки В. Василька (рукописні додатки до книжки "Микола Садовський і його театр"), артистична обсада драми "Молода кров" В. Винниченка на театральній сцені була така: Антось – Іван Мар'яненко; Гаврусь – Прохор Коваленко; Степан Макарович – Олександр Корольчук; Морачинська – Ольга Полянська; Явдошка – Євдокія Доля; Панас – Євген Захарчук; Семен – Юхим Милович [10, арк. 7].

Аналізуючи цю постановку, М. Вороний щодо ролі Степана Макаровича, яку виконував Олександр Корольчук, зробив зауваження, які стосувалися не так сценічного втілення образу, чи технічних засобів виразності, або ж тлумачення образу загалом, а радше – професійно-етичного характеру. Так, у своїй спеціальній статті “Український театр у Києві”, М. Вороний зауважив, що Олександр Корольчук зробив грим у ролі Степана Макаровича, пародіюючи одну із видатних особистостей. Відомий український театральний діяч Микола Вороний висловився щодо цього аспекту у створенні образу Степана Марковича дуже критично, оскільки рецензент уважав такий вчинок Олександра Корольчука неетичним, своєрідним мавпуванням, яке свідчить “про брак фантазії у артиста” [11, с. 462]. Причому ці зауваження М. Вороний адресував однаковою мірою як Олександрові Корольчукові, виконавцеві ролі Степана Макаровича, так і режисерові-постановникові – Іванові Мар’яненку. На думку М. Вороного, такий випадок свідчить про те, що режисер у цій поставі – номінальна фігура [11, с. 463]. Однак, не зважаючи на критичні зауваження М. Вороного, публіка дійшла спільної думки, що саме ця постановка є найвдалішою з усіх драм В. Винниченка, втілених на сцені Київського театру Миколи Садовського [25, с. 19].

Як зазначив згадуваний дослідник П. Кравчук, вистава “Молода кров” була поставлена у бенефіс І. Мар’яненка. Причому постава мала дуже гучний успіх, бо виставлялася у будні дні і давала великі касові збори. І найбільше глядачі та критика відмічали зіграність ансамблю, і високої майстерності задіяних акторів, яких побачили у цілком нових амплуа [25, с.19].

В. Василько та П. Комендант, під збірним псевдонімом Benevolus, на сторінках журналу “Сяйво” так висловилися про свої враження від постановки драми “Молода кров” В. Винниченка: “Вражіння від вистави як вистріл над головою. <...> Життєва правда очевидно підкупила і артистів, бо вони самі помагали художньому успіхові постановки. <...> Я вагаюсь говорити про гру окремо взятих артистів, це була не гра, а суцільний прекрасно взятий акорд. Можна бути різної думки про авторову правду, але подивитися на чудову гру варто кожному” [17, с. 26]. Садовський став поступово більше впроваджувати як зарубіжної, так і української модерної драматургії. Адже саме на таких поставах, зокрема виставах за драматургією В. Винниченка, виховалось покоління нових українських артистів, які могли успішно грати у перекладній драматургії.

Так чи інакше, але постави за творами В. Винниченка на сцені Київського театру Миколи Садовського для Олександра Корольчука були тим необхідним вишколом в опануванні нової сценічної естетики, розширенню діапазону свого виконавського репертуару.

Окрему сторінку до акторських образів Олександра Корольчука у національній модерній драматургії можемо віднести і його невеличку роль у драмі “Камінний господар” Лесі Українки. Як відомо, прем’єра цього спектаклю відбулася 18 січня 1914 р., режисерами-постановниками були Марія Старицька та Олександр Матковський. Це була одна із найвідоміших постановок у трупі театру Миколи Садовського за всю історію існування цього колективу. Акторська обсада цього спектаклю була такою: Микола Садовський – Командор; Дон Жуан – Іван Мар’яненко; Марія Малиш-Федорець – Анна; Іван Ковалевський – Сганарель; Єлизавета Хуторна – Долорес; Олександр Корольчук – Пабло де Альварес; Ольга Полянська – донна Компенсьйон [24, с. 115].

Проте Іван Стешенко (відомий критик, культурний та громадський діяч, згодом – міністр освіти і науки УНР. – *О. П.*) у своїй спеціальній статті, присвяченій поставі “Камінного господаря”, уточнив та доповнив інформацію щодо постановочної групи спектаклю, зазначив, що постановниками були два режисери – Марія Старицька та Микола Садовський (замість Олександра Матковського, як це вважали раніше в радянський період, і подекуди трапляється тепер. – *О. П.*). Згодом інформацію про режисерів-постановників та акторську обсаду постанови із публікації І. Стешенка продублював у своєму дослідженні Юрій Костюк, не вказуючи імені першого дослідника історії постанови “Камінний господар”. Адже в радянський період ім'я Івана Стешенка і його критичний та дослідницький доробок був табуований тогочасною владою, і його спадщина повернута в науковий обіг лише із здобуттям Незалежності України. Окрім того, Іван Стешенко, аналізуючи етапність втілення постанови “Камінний господар” Лесі Українки для українського національного театру, також окреслив проблематику, яку мусив долати театр, втілюючи цю драму [41, с. 18, 19].

На думку рецензента І. Стешенка, таких складнощів було дві. Перша – у втіленні “Камінного господаря” Лесі Українки, яка полягала у тому, що “треба творити образи у незнайомих формах, чужих тому побутовому і національному українському життю, з яким має діло український театр і український актор, а друга складність міститься в оригінальності тих переживань, тої психології дієвих осіб, якими вирізняється п'єса. Нарешті віршова форма ямб ставить перед актором перепони, які нелегко здолати. Вистава 18 січня показала, що театр Миколи Садовського віднісся з пильністю до взятої на себе задачі і з честю вийшов з тих перепон з тих перепон, які зв'язані з постановкою «Камінного господаря»» [41, с. 19].

Відтак, як простежуємо з інформації на сторінках тогочасної періодики, рецензій, спогадів, постава “Камінного господаря” також слугувала для артистів своєрідним іспитом на творчу зрілість, професійну гнучкість. Олександр Корольчук виконував у постановці невелику роль Пабло де Альвареса, мав можливість спробувати свої сили у новій неоромантичній естетиці, відмінній від естетики натуралізму драматургії В. Винниченка.

Однак думки критиків щодо тих чи інших виконавців окремих ролей мали розбіжності. Скажімо, В. Василько у своїй книжці, присвяченій діяльності театру М. Садовського, зупинився лише на характеристиці головних дійових осіб. Відтак згадок про образ Пабло де Альвареса у виконанні Олександра Корольчука ми у цій праці не знайшли [5, с. 85–89]. Проте інший рецензент – Г. Александровський – у своїй коротенькій інформаційній замітці на сторінках того ж таки журналу “Сяйво” наголосив, що М. Садовський, І. Мар'яненко, М. Малиш-Федорець, Хуторна, Полянська, Корольчук створили справді гарний виконавський ансамбль [1, с. 19].

Отже, можемо припускати, що саме на сценічних першопрочитаннях драматургії В. Винниченка, Лесі Українки остаточно сформувалося “переходове покоління” акторів української сцени. Олександр Корольчук був одним із лідерів цього покоління, одним із його чільних представників. Саме “переходовому поколінню” належало виконати місію остаточного переходу національного сценічного театру на засади модерного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Александровський Г. Камінний господар. *Сяйво*. Київ, 1914. Ч. 1. С. 19.
2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. Львів : Літопис, 2001. 273 с.
3. Бобошко Ю. Біля витоків. *Український театр*. 1984. № 6. С. 17–20.
4. Бобошко Ю. Українська режисура 20-х років. Творчі напрямки та естетична полеміка. Режисура українського театру. *Традиції і сучасність* : зб. наук. праць. Київ : Наукова думка, 1990. С. 21–51.
5. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962. 196 с.
6. Василько В. З корифеями поруч. *Вітчизна*. 1978. № 2. С. 180.
7. Василько В. Театру відане життя. Київ : Мистецтво, 1984. 407 с.
8. Василько В. Щоденники. Зшиток перший 1914–1915 рр. Підгот. до друку та передм. М. Лабінського. *Український театр*. Київ, 1999. № 1, 2. С. 14–19.
9. Василько В. Театр Садовського в Києві (1906–1920). Український драматичний театр. Нариси історії : у 2 т. Т. 1. Дожовтневий період. Київ, 1967. С. 361–384.
10. Василько В. Матеріали до книги “Київський театр Миколи Садовського” (рукопис). Музей театрального, музичного кіномистецтва України. Київ. (Фонд Василя Василька). Інв. № 8685. 28 арк.
11. Вороний Микола. Український театр у Києві. Твори / упоряд., підгот. текстів, передм. та прим. Г. Д. Вервеса. Київ : Дніпро, 1989. С. 461–463.
12. Вороний Микола. У путях Брехні. Твори / упоряд., підгот. текстів, передм. та прим. Г. Д. Вервеса. Київ : Дніпро, 1989. С. 412–427.
13. Вечерницький А. Театральні павучки. *Рада*. Київ, 1911. 9 листопада. № 253. С. 1.
14. Вечерницький А. Помста гуцула (бенефіс Івана Мар’яненка). *Рада*. Київ, 1910. 17 квітня. № 77. С. 3.
15. Вечерницький А. “Gaudeamus” (бенефіс М. Вільшанського). *Рада*. Київ, 1911. 13 лютого. № 35. С. 3.
16. Venevolus “Натусь” В. Винниченка. *Сяйво*. Київ, 1913. Ч. 3. С. 25.
17. Venevolus “Молода кров” В. Винниченка. *Сяйво*. Київ, 1913. Ч. 3. С. 26.
18. Голота В. Театральна Одеса. Київ : Мистецтво, 1990. С. 127.
19. Жицька Т. Спиридон Черкасенко – театральний критик. Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. Львів, 1999. Т. ССXXXVII. С. 93–110.
20. Кисіль О. Український театр. (Популярний нарис історії українського театру). Київ, 1925. С. 126–129.
21. Клековкін О. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси : монографія [Демо-версія. Ваккуп]. Київ : Арт Економі, 2020. 232 с.
22. Коваленко П. Шляхи на сцену. Київ : Мистецтво, 1964. С. 88.
23. Комендант П. Спогади (рукопис). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв України. Київ. Ф. 653. (Фонд Василя Василька). Оп. 2. Одн. зб. № 1012. Арк. 25, 26.
24. Костюк Ю. З історії першого українського стаціонарного театру. Театральна культура. *Науковий міжвідомчий щорічник*. Київ, 1970. № 5. С. 115.

25. Кравчук П. Драматургія В. Винниченка на сцені театру М. Садовського. *Український театр*. Київ, 1999. № 4. С. 17–19.
26. Мар'яненко І. Минуле українського театру. Київ : Мистецтво 1954. 181 с.
27. Мар'яненко І. Сцена, актори, ролі. Київ : Мистецтво, 1964. 291 с.
28. Миленко М. Микола Садовський, як артист. *Тризуб*. Париж, 1933. 18 лютого. Ч. 6 (412). С. 5.
29. N-n “Брат на брата”. *Рада*. Київ, 1911. 10 листопада. № 243. С. 4.
30. [Оповідки]. Театр і музика. *Рада*. Київ, 1911. 4 листопада. № 238. С. 4.
31. [Оповідки]. Київський театральний кур'єр. Київ, 1911. 15 лютого. № 877. С. 8.
32. [Оповідки]. *Народна воля*. Київ, 1917. 13 жовтня. № 133 С. 4.
33. [Оповідки]. *Рада*. Київ, 1909. 17 листопада. № 260. С.1.
34. [Оповідки]. Театр і музика. *Рада*. Київ, 1909. 17 листопада. № 260. С.4.
35. Садовський М. Мої театральні згадки (1881–1917 рр.). Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. 205 с.
36. Старий В. Гетьман Дорошенко. *Рада*. Київ, 1911. 11 листопада. № 255. С.4.
37. Старий В. Український театр. “На бідного Макара” А. Володського (жарт на 3 дії). *Рада*. Київ, 1909. 2 грудня. № 263. С. 4.
38. Старий В. “Брехня” В. Винниченка в театрі Садовського. *Рада*. Київ, 1911. 5 листопада. № 250. С. 4.
39. Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру. Спогади та думки. Триста років українського театру та інші праці. Підгот. текст., прим. та передм. Г. Ф. Семенюка та Л. С Дем'янівської. Київ, 2003. С. 269–354.
40. Стоколос Яків. Театральні замітки. *Українська хата*. Київ, 1911. листопад–грудень. С. 575–582.
41. Стешенко І. Камінний господар. П'єса Лесі Українки. *Сяйво*. Київ, 1914. Ч. 1. С. 18, 19.
42. Трикулевська М. “Вій” М. Кропивницького (фантастична комедія на 4 дії). *Рада*. 1914. 11 жовтня. № 232. С. 4.
43. [Хроніка]. Театр і музика. *Рада*. Київ, 1906. 6 листопада. № 254. С. 4.
44. Шерех-Шевельов Ю. Третя сторожа. Київ, 1993. 560 с.

References

1. Aleksandrovs'kyu, H. (1914). Kamynnyu hospodar Syayvo. Kyiv, 1, 19.
2. Antonovych, D. (2001). TryStarokiv ukrayins'koho teatru 1619–1919. L'viv : Litopys, 273 s.
3. Boboshko, YU. (1984). Bilya vytokiv. Ukrayins'kyu teatr, 6, 17–20.
4. Boboshko, YU. (1990). Ukrayins'ka rezhytura 20-kh rokiv. Tvorchy napryamky ta eStychna polemika. Rezhytura ukrayins'koho teatru. Tradytsiyi i suchasniSt : zb. nauk. prats'. Kyiv : Naukova dumka, 21–51.
5. Vasyl'ko, V. (1962). Mykola Sadovs'kyu ta yoho teatr. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho myStetstva i muzychnoyi literatury, 196 s.
6. Vasyl'ko, V. (1978). Z koryfeyamy poruch. Vitchyzna, 2, 180.
7. Vasyl'ko, V. (1984). Teatru vidane zhyttya. Kyiv : MyStetstvo, 407 s.
8. Vasyl'ko, V. (1999). Shchodennyky. Zshytok pershyu 1914–1915 rr. Pidhot. do druku ta peredm. M. Labins'koho. Ukrayins'kyu teatr. Kyiv, 1, 2, 14–19.

9. Voronyy, Mykola. (1989). *Ukrayins'kyy teatr u Kyievi. Tvory. Uporyad., pidhot tekstiv, peredm. ta prym. H. D. Vervesa. Kyiv : Dnipro, 461–463.*
12. Voronyy, Mykola. (1989). *U putakh Brekhni. Tvory. Uporyad., pidhot. tekstiv, peredm. ta prym. H. D. Vervesa. Kyiv : Dnipro, 412–427.*
13. Vechernyts'kyy, A. (1911). *Teatral'ni pavuchky. Rada. Kyiv, 9 lyStopada. S. № 253, 1.*
14. Vechernyts'kyy, A. (1910). *PomStahutsula (benefis Ivana Mar'yanenka). Rada. Kyiv, 17 kvitnya, 77, 3.*
15. Vechernyts'kyy, A. (1911). *“Gaudeamus”. (benefis M. Vil'shans'koho). Rada. Kyiv, 13 lyutoho, 35, 3.*
16. Benevolus. (1913). *“Natus” V. Vynnychenka. Syayvo. Kyiv, 3, 25.*
17. Benevolus. (1913). *“Moloda krov” V. Vynnychenka. Syayvo. Kyiv, 3, 26.*
18. Holota, V. (1990). *Teatral'naya Odessa. Kyev : Yskusstvo, 127.*
19. Zhyts'ka, T. (1999). *Spyrydon Cherkasenko – teatral'nyy krytyk. Zapysky Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi Teatroznavchoyi komisiyi. L'viv, SSKHKHKHVII, 93–110.*
20. Kysil', O. (1925). *Ukrayins'kyy teatr. (Populyarnyy narys istoriyi ukrayins'koho teatru). Kyiv, 126–129.*
21. Klekovkin, O. (2020). *Teatral'na kul'tura Ukrainy : Stsenariyi. Roli. Statusy : Monografiya [Demo-versiya. Backup]. Kyiv : Art Ekonomi, 232 s.*
22. Kovalenko, P. (1964). *Shlyakhy na stsenu. Kyiv : Mystetstvo, 88.*
23. Komendant, P. *Spohady (rukopys). Tsentral'nyy derzhavnyy arkhiv-muzey literatury i mystetstv Ukrainy. Kyiv. F. 653. (Fond Vasylya Vasyl'ka). Op. 2. Odn. zb., 1012, 25, 26.*
24. KoStyuk YU. (1970). *Z istoriyi pershoho ukrayins'koho Statsionarnoho teatru. Teatral'na kul'tura. Naukovyy mizhvidomchyy shchorichnyk. Kyiv, 5, 115.*
25. Kravchuk, P. (1999). *Dramaturhiya V. Vynnychenka na Stseni teatru M. Sadovs'koho. Ukrayins'kyy teatr. Kyiv, 4, 17–19.*
26. Mar'yanenko, I. (1954). *Mynule ukrayins'koho teatru. Kyiv : MyStetStvo, 181 s.*
27. Mar'yanenko, I. (1964). *Stsena, aktory, roli. Kyiv : MyStetStvo, 291 s.*
28. Mylenko, M. (1933). *Mykola Sadovs'kyy, yak artyst. Tryzub. Paryzh, 18 lyutoho, 6 (412), 5.*
29. N-n (1911). *“Brat na brata”. Rada. Kyiv, 10 lyStopada, 243, 4.*
30. [OpoviStky]. (1911). *Teatr i muzyka. Rada. Kyiv, 4 lyStopada, 238, 4.*
31. [OpoviStky]. (1911). *Kyyivs'kyy teatral'nyy kur'yer. Kyiv, 15 lyutoho, 877, 8.*
32. [OpoviStky] (1917). *Narodna volya. Kyiv, 13 zhovtnya, 133, 4.*
33. [OpoviStky] (1909). *Rada. Kyiv, 17 lyStopada, 260, 1.*
34. [OpoviStky] (1909). *Teatr i muzyka. Rada. Kyiv, 17 lyStopada, 260, 4.*
35. Sadovs'kyy, M. (1956). *Moyi teatral'ni z'hadky (1881–1917 rr.). Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho myStetstva i muzychnoyi literatury, 205 s.*
36. Saryy, V. (1911). *Het'man Doroshenko. Rada. Kyiv, 11 lyStopada, 255, 4.*
37. Saryy, V. (1909). *Ukrayins'kyy teatr. “Na bidnoho Makara” A. Volods'koho (zhart na 3 diyi). Rada. Kyiv, 2 hrudnya, 263.*
30. [Notices]. (1911). *Theater and music. Council. Kyiv, November 4, 238, 4.*
31. [Notices]. (1911). *Kyiv theater courier. Kyiv, February 15, 877, 8.*
32. [Notices]. (1917). *People's will. Kyiv, October 13, 133, 4.*

33. [Notices]. (1909). Council. Kyiv, November 17, 260, 1.
34. [Notices]. (1909). Theater and music. Council. Kyiv, November 17, 260, 4.
35. Sadovsky, M. (1956). My theatrical memories (1881–1917). Kyiv : State publishing house of fine art and musical literature, 205 p.
36. Staryy, V. (1911). Hetman Doroshenko. Council. Kyiv, . November 11, 255, 4.
37. Staryy, V. (1909). Ukrainian Theater. “On poor Makar” by A. Volodsky (joke in 3 acts). Council. Kyiv, December 2, 263, 4.
38. Staryy, V. (1911). “Brekhnaya” V. Vynnychenka v teatri Sadovs'koho. Rada. Kyiv, 5 lystopada, 250, 4.
39. Staryts'ka-Chernyakhivs'ka, L. (2003). Dvadtsyat' pyat' rokiv ukrayins'koho teatru. Spohady ta dumky. TrySt rokiv ukrayins'koho teatru ta inshi pratsi. Pidhot. tekSt, prym. ta peredm. H. F. Semenyuka ta L. S Dem'yanivs'koyi. Kyiv, 269–354.
40. Stokolos, Yakiv. (1911). Teatral'ni zamitky. Ukrayins'ka khata. Kyiv, lyStopad-hruden', 575–582.
41. Cteshenko, I. (1914). Kaminnyy hospodar. P'yesa Lesi Ukrayinky. Syayvo. Kyiv, 1, 18, 19.
42. Trykulevs'ka, M. (1914). “Viy” M. Kropyvnyts'koho (fantastychna komediya na 4 diyi). Rada. 11 zhovtnya, 232, 4.
43. [Khronika]. (1906). Teatr i muzyka. Rada. Kyiv, 6 lystopada, 254, 4.
44. Sherekh-Shevel'ov, YU. (1993). Tretya storozha. Kyiv, 560 s.

Стаття надійшла до редколегії 11.09.2020

Прийнята до друку 21.09.2020

**THE STAGE EMBODIMENT OF THE IMAGES OF NATIONAL
DRAMA IN THE ACTING PRACTICE OF OLEKSANDR KOROLCHUK
ON THE STAGE OF MYKOLA SADOVSKY'S
KYIV THEATER (1907–1919)**

Oxana PALIJ

*Kyiv National University of Theater, Cinema and Television
named after I. Karpenko-Kary,
Str. Yaroslaviv Val, 40, Kyiv, Ukraine
palijoksana958@gmail.com*

The article examines the peculiarities of Oleksandr Korolchuk's acting style based on the works of national drama on the stage of the Kyiv Theater named after Mykola Sadovsky. Therefore, based on the extensive material of the Kyiv press, memories of contemporaries, materials of the Museum of Theater, Music and Film Arts of Ukraine (Vasyl Vasylo Foundation), the actor's range of roles was considered, the means of stage expressiveness of Oleksandr Korolchuk were characterized based on the material of national drama. Also, for the first time, we introduce the term into scientific circulation and argue the concept of the “transitional generation” of Ukrainian artists in the history of national stage art. The dramatic material, the specifics of its embodiment, on which the “transitional generation” of Ukrainian actors was formed, the significance of this phenomenon in the history of Ukrainian theater, using the example of Oleksandr Korolchuk's creative work, are analyzed.

Keywords: Oleksandr Korolchuk, stage art, “transitional generation” of Ukrainian actors, stage practice, Kyiv Theater of Mykola Sadovsky, national drama, modernism.

ХОРЕОЛОГІЯ

УДК 159.612.793.3

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12130>

КІНЕЗІОЛОГІЯ “ГРАВІТАЦІЙНОГО НАХИЛУ” МАЙКЛА ДЖЕКСОНА

Віктор СІТКАР

<https://orcid.org/0000-0003-0465-2973>

*Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка
кафедра психології розвитку та консультування,
вул. Кривоноса, 2, м. Тернопіль, Україна
e-mail: Sitkarv@gmail.com*

Проаналізовано, з точки зору кінезіології, біомеханіки, психології, особливості “гравітаційного” нахилу, який виконував Майкл Джексон. Спроби повторити такий рух регулярно стають причиною травм у танцівників/танцівниць. Наголошено, що для виконання недостатньо застосовувати спеціально змайстроване взуття – потрібно ще і володіти дуже доброю розтяжкою ахілового сухожилля. Зазначено, що рухи Майкла Джексона надихнули творців багатьох сучасних стилів танцю. Вивчення його трюків допоможе лікарям ефективніше працювати зі складними травмами спини та розтягненнями сухожилля, з якими часто стикаються танцівники/танцівниці.

Ключові слова: кінезіологія, танець, м’язи, травма, ахілове сухожилля, “гравітаційний нахил”, “соціальні танці”.

Постановка проблеми та її значення. Танці постійно викликали інтерес для наукових досліджень. Дослідники з різних сфер науки (хореографи, психологи, соціологи, культурологи, біологи, історики, етнографи, філософи, економісти та ін.) завжди мали привід для вивчення і осмислення такого феномену, як танець.

Майже всі любимо танці. Бажання розпочати танцювальні рухи може виникнути, коли звучить улюблена пісня, або ж з причини радості чи просто за компанію з усіма разом. Загалом танці – це добре. Вони роблять людей щасливішими і, за деякими даними, сприяють уповільненню когнітивних порушень. Про це мало хто задумується, але танцювальні рухи можуть багато чого розповісти про людину, навіть якщо вона не професіонал у цій справі. Скоріше навпаки: “самобутні” танці розкривають не тільки рівень фізичної сили, а й особливості характеру людини. Учені, наприклад, виявили, що для невротиків характерними є різкі рухи під час танцю. А добрі та відкриті люди часто виконують плавні рухи [12].

Однією з форм міжкультурної комунікації є танці. Люди з різних країн та культур, які не знають мови, але вміють танцювати, наприклад, соціальні танці,

легко долають почуття скутості, невпевненості, вони завжди позитивні і легко знаходять друзів. Поняття “соціальні танці” містить велику кількість різних популярних, сучасних, модних танців, які викликають масовий інтерес. Хоча у кожного з цих танців є своє національне коріння, проте їх танцюють практично у всьому цивілізованому світі [1].

Соціальні танці можна розглядати з різних аспектів: як специфічне проблемне поле, як особлива соціально-культурна технологія, як особливий соціально-культурний інститут і як ресурс просторового розвитку соціально-культурної діяльності. В культурі завжди діє правило: затребуваним є те, що є сучасним. Але якщо раніше щось незмінне могли вважати сучасним багато десятиліть, то сьогодні цей термін є значно меншим: вимірюється роками і навіть місяцями. Олександр Плахотнюк визначає соціальний танець, як: “нове сприйняття танцювальної культури сьогодення, основною якої є легке і невимушене танцювання будь-якого виду хореографії, що спрямоване на задоволення естетичних, соціальних й комунікативних задоволень потреб людини, а не заради професійного виконавства чи спортивних досягнень” [7, 37].

Аналіз досліджень цієї проблеми. В наукових джерелах стверджують, що дефініція “кінезіологія” складається з двох слів – “кінезіо” і “логос”, що в перекладі з давньогрецької означає “рух” і “знання”. Звідси, кінезіологія – це наука про рух людини. Причому рух розглядається не тільки з механічної точки зору (біомеханіка), а й через призму фізіологічних і психологічних властивостей людського організму [4].

Як зазначила українська вчена Н. Чілікіна, в контексті трактування базисів кінезеології крізь призму науково-практичної складової хореографічного мистецтва “за допомогою ж кінезіологічних вправ, які належать до класу ресурсозберігаючих, людина з раннього віку може оволодіти процесом емоційно-психічної саморегуляції та успішно вирішувати оздоровчі (валеологічні) завдання з відновлення власних ресурсів” [3, 16], що потребує в освітніх процесах підготовки танцівників використовувати нові підходи практик кінезеології.

Український дослідник кінезеології танцю, мистецтвознавець танцю О. Плахотнюк зазначає: “Відповідно, варто приділяти увагу основним домінантам взаємодії принципів кінезіології танцювального руху в освітніх процесах хореографічного мистецтва як одних із вагоміших факторів підвищення моторної координації, формування просторово-часового орієнтування, удосконалення регулюючої та координуючої ролі виконання танцювального руху. В цьому вбачаємо одну з перспектив дослідження кінезіології хореографічного мистецтва як науки, що активно формується на теренах України” [6, 136].

Аналіз теоретичних джерел з проблеми дослідження виявив, що в психології вивченням танцю займалися такі відомі вчені, як З. Фрейд, К. Юнг, вони досліджували, наприклад, несвідомі аспекти психіки, що проявляються через експресію і танець. У наукових джерелах зазначено, що Рудольф Лабан, один з перших теоретиків танцю, систематизував і аналізував рухову поведінку людини за допомогою чотирьох факторів – простору, сили, часу та плину (протікання). Ця концепція значно вплинула на розвиток танцювальної психотерапії та хореографії. Р. Лабан намагався відродити соціальну роль мистецтва, як спільної діяльності людей, і танець займав головне місце в його дослідженнях.

Танець, на думку К. Закса, – це мати всіх мистецтв. Музика і поезія існують в часі; живопис і архітектура – в просторі. А танець живе одночасно в часі і просторі. Творець і творіння ... є одним і тим же (Sachs 1937) [8]. Вчений уважав, що через танець можна вивчати людство, а сам танець він визначив через психофізіологічні особливості виконавця: “Танець складає не окремі розрізнені рухи, а рухи людського тіла, перш за все визначені всією натурою індивіда та характером його нервових імпульсів” (цит. за О. Корольовою, 1975 – прим. автора) [13].

Жюлі Шарлота Ванн Кемп (Julie Charlotte Van Camp) зазначає, що танець – це:

1) “Ритмічний людський рух, який є формалізованим і виконується за певними шаблонами в певній стилістиці;

2) має такі якості, як грацію, елегантність, красу;

3) супроводжується музикою або іншими ритмічними звуками;

4) має ціль виражати почуття, тему, ідеї, яким можуть сприяти пантоміма, костюм, декорації тощо” [5].

У контексті дослідження вважаємо за необхідне звернути увагу на вчення Вільгельма Райха про м'язово-емоційні блоки і характерний панцир. Він був одним з найталановитіших учнів З. Фрейда, який звернув увагу не лише на те, що говорить пацієнт, а й на те, як він говорить. В. Райх уважав, що невиражені емоційні переживання не зникають, а залишаються в м'язах і “застрягають” там у вигляді м'язових блоків. Емоції у вигляді м'язових затисків, роками залишаючись у тілі невираженими та неусвідомленими, утворюють м'язовий панцир, або характерний панцир, який відображає способи психологічних захистів (часто патогенних) та структуру характеру, що сформувалася під їх дією. В. Райх, будучи аналітиком, запропонував не просто вербальний аналіз, він безпосередньо впливав на м'язові блоки, щоб звільнити їх, та приховані в них емоції, і на цій основі аналізував ситуації, стосунки з людьми, що викликали ці відчуття і переживання. Він розробив систему аналізу руху, яку активно застосовують сьогодні в практиці [11].

У кожної людини є образ свого “Я”, який виражений у образі тіла. Стереотипи породжені вихованням та перенесеними стресами, втілюються у нашому житті та нашому тілі. У людей є обмеження, страхи та нереалізовані бажання, які виражає тіло. Тому танець – це також і взаємодія, історія людських взаємин. Життя тіла є дзеркалом свідомості. У танці стають явні, видимі різні якості та внутрішні конфлікти особистості, її неповторність та обмеженість [11].

Сучасна дослідниця танцю Т. Шкурко (1997) вважає, що танець – це складний та багатогранний феномен, який можна зрозуміти лише в єдності біологічного, психологічного, соціокультурного, соціально-психологічного та філософського аспектів, тобто майбутнє в синтетичній теорії.

До того ж Домінік Дюпої зазначає, що танець як ніщо інше допомагає спалювати зайвий жир і взагалі позитивно впливає на здоров'я людини. Тому деяким хворим людям інколи потрібно не тільки кленбутерол (має жироспалювальну дію) купувати, а й почати займатись танцями, хоча б у лікувальних цілях, а потім можна і не тільки в лікувальних [10].

Як зазначають С. Колесник і Т. Волох [2], у 80-х роках ХХ століття танець виходить на вулицю. Виникають нові напрями: брейк данс, хіп-хоп, які відрізняються певною музикою, умінням володіти своїм тілом, витонченим

почуттям ритму. Чоловічу частину населення приваблює брейк-данс своїм різновидом, елементами акробатики. Цей танець вважають одним з різновидів молодіжної субкультури, що містить афроамериканські елементи та рухи різних єдиноборств: карате, бокс, дзюдо та гімнастичні й акробатичні рухи. Танець повністю побудовано на імпровізації і залежить від музичного супроводу. Не крайню роль тут відводять творчості Майкла Джексона, який став не тільки королем музики, а й королем танцю. Це й спонукало нас глибше з'ясувати особливості “антигравітаційного” нахилу американського співака.

Мета статті. З'ясувати особливості кінезіології “антигравітаційного нахилу” в танцях на прикладі Майкла Джексона.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Як заставити людину розпочати танцювальні рухи. Фахівці вирішили це з'ясувати і провели мережеве опитування, в якому добровольцям пропонували оцінити, наскільки ті чи інші ритмічні рисунки викликають у них бажання рухати тілом. Визначені барабанні ритми, які тримають баланс між ритмічним передбаченням і складністю, по-особливому впливають на бажання людей почати виконувати танцювальні рухи, вважає музикознавець Марія Вітек та її колеги з Оксфордського університету. Багато людей не можуть встояти перед ритмами хіп-хопу, фанку або електронної музики, хоча, наприклад, сильно синкопаційована (розставлення акцентів у несподіваних місцях) джазова музика великого бажання рухати тілом не викликає.

Синкопація – це порушення правил. Ця дефініція, по суті, означає протидіяти очікуванням і похитнути або порушити рівномірний ритмічний потік. Танцюрист/танцюристка створює акцент, коли робить крок. Але ви можете створити сильний акцент, зробивши крок вище норми, легенько сповільнивши швидкість, а потім швидко зробивши крок, щоб встигнути туди. Танцюрист/танцюристка також можуть підкреслити свої кроки, постукуючи ногою або виконуючи незвичні рухи тулубом [9].

Група музикознавців, фахівців з семіотики (наука, яка досліджує способи передання інформації, властивості знаків та знакових систем у людському суспільстві) і навіть один психіатр зацікавились питанням, наскільки музична структура викликає бажання рухати тілом. Для цього вони створили мережеве опитування, учасники якого повинні були самі оцінити своє бажання танцювати під ту чи іншу музику.

В опитуванні брали участь 60 добровольців-респондентів зі всього світу, кожен з яких прослухав декілька барабанних ритмів у стилі фанк з різним ступенем синкопації і спробував оцінити ступінь їх впливу на себе. Добровольцям було задано, насамперед, два питання: “Наскільки у тебе виникає бажання рухатись під цю музику?” і “Наскільки тобі приємно її слухати?”. Результати опитування показали, що найбільший успіх мають барабанні ритми з середнім рівнем синкопації. Більшість учасників хотіли танцювати й отримували задоволення під час прослуховування саме цих ритмів.

Дослідники також зазначають, що слухачі найвище оцінили баланс між ритмічною передбачуваністю і складністю ритму. Найпростіші ритми, аналогічно як і досить складні, успіху у мережевих респондентів не мали.

У контексті заявленої в темі проблеми дослідження зауважимо, що сьогодні дослідники з'ясували, що “антигравітаційний нахил” американського співака

неможливо повторити без спеціальних пристосувань. Це часто стає причиною травм сучасних танцівників/танцівниць.

Це підтверджують індійські нейрохірурги, які вивчили славнозвісний “антигравітаційний нахил” Майкла Джексона і дійшли висновку, що для його виконання недостатньо застосовувати спеціально змайстроване взуття – потрібно ще й володіти вражаючою розтяжкою ахілового сухожилля. На думку лікарів, спроби повторити такий рух регулярно стають причиною травм у танцівників/танцівниць. Дослідження опубліковано в журналі *Journal of Neurosurgery: Spine*. Механізм нахилу зображено на рис. 1 [12].

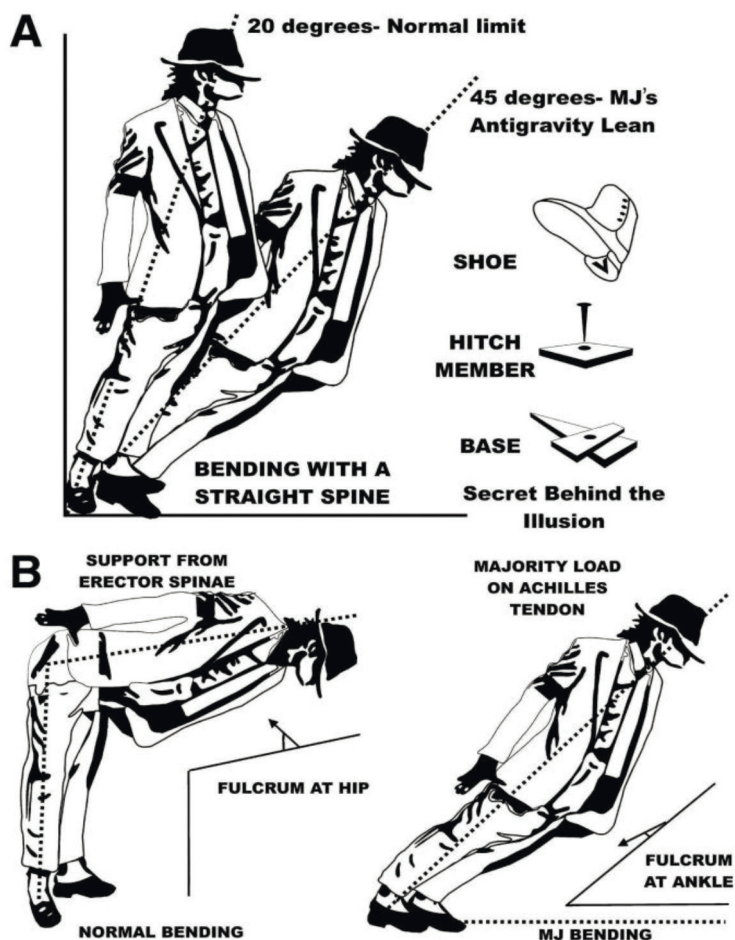


Рис. 1. Механізм нахилу/© *Journal of Neurosurgery: Spine*

Щоб виконати цей прийом, співак нахилився під 45° з повністю випрямленим тілом. Дослідники зазначають, що більшість людей можуть нахилитися таким способом тільки на 20° і навіть найбільш сильним з-поміж професійних танцівників доступним є кут лише в $25\text{--}30^\circ$. В нормі людина задіює в нахилі лише

верхню частину тіла, при цьому працює м'яз, що випрямляє хребет (*Musculus erector spinae*). “Антигравітаційний” рух спрямовує основне навантаження на ікри та ахілові сухожилля. За висловом лікарів, ці ділянки не пристосовані для такого напруження, тому спроби повторити славний нахил часто закінчуються травмою.

Автори зазначають: навіть такий унікальний танцівник, як Майкл Джексон, не міг виконати цього руху без спеціальних пристосувань. На зйомках кліпу на пісню *Smooth Criminal*, де М. Джексон уперше виконав “антигравітаційний нахил”, застосували особливу систему ременів і дроту, яка утримувала тіло співака в потрібному положенні. Потім виконавець вирішив повторювати цей рух і на концертах: для цього костюмери створили особливі черевики. В їх каблуках було врізано отвори, які давали змогу “зачепитись” за спеціальні цвяхи, що були забиті в сцену. Майкл Джексон і його костюмери запатентували таке взуття в 1992 році [12].

Нейрохірурги зазначають: рухи Майкла Джексона надихнули творців багатьох сучасних стилів танцю. Вивчення його трюків допоможе лікарям ефективніше працювати зі складними травмами спини та розтягненнями сухожилля, з якими часто стикаються танцівники/танцівниці.

Для сучасних танцівників/танцівниць фізична підготовка має важливе значення і нехтувати нею не можна. Кількість занять фізичної підготовки має дорівнювати кількості занять власне танцем, щоб знати та вміти, як виконувати танцювальну техніку, потрібно мати розвинені м'язи, а отже, щоб мати можливість яскраво, з великою амплітудою, швидкістю та точним ритмом показати цю техніку.

Важливо зробити еластичними зв'язки та м'язи, мати добрий м'язовий тонус і рельєф – і для сили, і для краси, вміти працювати всіма групами м'язів. Для того, щоб м'язи могли впоратись з усе більш складними завданнями, їм потрібно змінюватись, розвивати м'язову пам'ять, а під час зростання м'язів, що викликане великими навантаженнями, неодмінно виникає сильна втома, біль, дрижання, а відтак потрібно вміти звикнути і ставитись спокійно. Якщо ж Ви тренуєтесь до першої втоми і появи поту, економте сили – вважайте, що в зал Ви прийшли просто попинати повітря, результату від такого тренування не буде [8].

Висновки. Розглянуті в статті проблеми є важливими для сучасного розвитку хореографії, коли вже недостатньо рухатись просто в музику, потрібно шукати щось нове, філософське. Танець, як й інші види мистецтва, дає можливість самовиражатись, розвиватись, досягати цілей, жити в гармонії з собою та навколишнім світом. Завдяки цьому наше життя наповнюється новим змістом, стає цікавішим і плідним.

Перспективи подальшого дослідження. Використання принципів кінезеології в сучасному хореографічному мистецтві як засіб удосконалення виконавської майстерності в шоу-програмах.

Список використаної літератури

1. Гриценюк Р. Соціальні танці в соціокультурному просторі XXI ст.: спортивно-змагальний аспект. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 79–84.

2. Історія хіп-хоп культури та її еволюція. URL : <https://dspu.edu.ua/sites/hsci/wp-content/uploads/2019/02/5-7.pdf>

3. Кінезіологія танцю: колективна монографія ; за заг. ред. О. Плахотнюка. Львів : СПОЛОМ, 2020. 244 с.
4. Кінезіологія – це наука про рух у всіх його проявах. URL : <https://center-biokinesiology.com/uk/shcho-take-kineziolohii-poniattia-ta-vydy/>
5. Основні закони драматургії та їх застосування в хореографії. URL : <https://vseosvita.ua/library/osnovni-zakoni-dramaturgii-ta-ih-zastosuvanna-v-horeografii-229151.htm>
6. Плахотнюк О. Кінезіологія танцю та арт-терапія як педагогічна складова підготовки фахівця хореографічного мистецтва. *Kultura fizyczna, pedagogika, zdrowie i fizjoterapia [monografia]*, redak. O. Zabolotna. Starogard Gdański : Pomorskiej Szkoły Wyższej, 2020 P. 138–146. URL : <https://zenodo.org/record/4086115#.YX1R86Swm71>
7. Плахотнюк О. Квінтесенція соціальних танців. Танцювальні студії : зб. наук. пр. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. Вип. 1. С. 28–37. URL : <http://dancestudios.pp.ua/article/view/140393>
8. Психологія танцю. URL : <http://ltu.org.ua/psychologyya-tantsa/>.
9. Синкопація свинг-танців. URL : <https://wua.bono.odessa.ua/articles/sinkopacija-svingtanciv-lindihop-sinkopa.html>
10. Танець – внутрішній імпульс. Психологія танцю. URL : <https://waking-up.org/psychologiya-i-psyhoterapiya/tanets-vnutrishniy-impuls-psihologiya-tantsyu/?lang=uk>.
11. Танець як психологічний вплив на особистість. URL : <https://naurok.com.ua/tanec-yak-psihologichniy-vpliv-na-osobistist-187965.ht>
12. Танцям Майкла Джексона знайшли наукове пояснення. URL : <https://delo.ua/lifeStyle/tancam-majkla-dzheksona-nashli-nauchnoe-objasnenie-342936/>
13. Що ваші танцювальні рухи можуть розповісти про вас. URL : <https://naked-science.ru/article/video/chto-vashi-tancevalnye-dvizheniya>

References

1. Hrytsenyuk, R. (2020). Sotsial'ni tantsi v sotsiokul'turnomu proStori XXI St.: sportyvno-zmahal'nyu aspekt [Social dances in the socio-cultural space of the 21st century: sports and competitive aspect]. *MySetSvoznavchi zapysky : zb. nauk. prats'*, 38, 79–84 [in Ukrainian].
2. IStoriya khop-khop kul'tury ta yiyi evolyutsiya [HiStory of hip-hop culture and its evolution]. URL : <https://dspu.edu.ua/sites/hsci/wp-content/uploads/2019/02/5-7.pdf> [in Ukrainian].
3. Kineziolohiya tantsyu. (2020). [Kinesiology of dance] : kolektyvna monohrafiya za zah. red. O. Plakhotnyuka. L'viv : SPOLOM, 244 s. [in Ukrainian].
4. Kineziolohiya – tse nauka pro rukh u vsikh yoho proyavakh [Kinesiology is the science of movement in all its manifestations]. URL : <https://center-biokinesiology.com/uk/shcho-take-kineziolohii-poniattia-ta-vydy/> [in Ukrainian].
5. Osnovni zakony dramaturhiyi ta yikh zastosuvannya v khoreografii [Basic laws of drama and their application in choreography]. URL : <https://vseosvita.ua/library/osnovni-zakoni-dramaturgii-ta-ih-zastosuvanna-v-horeografii-229151.html> [in Ukrainian]
6. Plakhotnyuk, O. (2020). Kineziolohiya tantsyu ta art-terapiya yak pedahohichna skladova pidhotovky fakhivtsya khoreografichnoho mystetstva [Dance kinesiology

and art therapy as a pedagogical component of choreographic art specialist training]. *Kultura fizyczna, pedagogika, zdrowie i fizjoterapia [monografia]*, redak. O. Zabolotna. Starogard Gdański : Pomorskiej Szkoły Wyższej, 138–146 [in Ukrainian].

7. Plakhotnyuk, O. (2018). Kvintesentsiya sotsial'nykh tantsiv [The quintessence of social dances.]. *Tantsyuvai'ni Studiyi : zb. nauk. prats'*. Kyiv : Vyd. tsentr KNUKiM, 1, 28–37. URL : <http://dancestudios.pp.ua/article/view/140393> [in Ukrainian].

8. Psykholohiya tantsyu [Psychology of dance]. URL : <http://ltu.org.ua/psykholohyya-tantsa/> [in Ukrainian].

9. Synkopatsiya svynh-tantsiv [Swing dance syncopation]. URL : <https://wua.bono.odessa.ua/articles/sinkopacija-svingtanciv-lindihop-sinkopa.html> [in Ukrainian].

10. Tanets' – vnutrishniy impuls. Psykholohiya tantsyu [Dance is an internal impulse. Psychology of dance]. URL : <https://waking-up.org/psykholohiya-i-psyhoterapiya/tanets-vnutrishniy-impuls-psiholohiya-tantsyu/?lang=uk> [in Ukrainian].

11. Tanets' yak psykholohichnyy vplyv na osobyStiSt' [Dance as a psychological influence on personality]. URL : <https://naurok.com.ua/tanec-yak-psiholohichny-vplyv-na-osobyStiSt-187965.html> [in Ukrainian].

12. Tantsyam Maykla Dzheksona znayshly naukove poyasnennya [A scientific explanation was found for Michael Jackson's dancing]. URL : <https://delo.ua/lifestyle/tancam-majkla-dzheksona-nashli-nauchnoe-objasnenie-342936/> [in Ukrainian].

13. Shcho vashi tantsyuvai'ni rukhy mozhut' rozpovisty pro vas [What your dance moves can say about you]. URL : <https://naked-science.ru/article/video/chto-vashitancevalnye-dvizheniya> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 14.09.2020

Прийнята до друку 21.09.2020

KINESIOLOGY OF MICHAEL JACKSON'S "GRAVITATIONAL TILT"

Viktor SITKAR

*Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
Department of Developmental Psychology and Counseling,
M. Kryvonosa Str., 2, Ternopil, UA*

The features of the "gravity" tilt performed by Michael Jackson were analyzed from the point of view of kinesiology, biomechanics, and psychology. Attempts to repeat such a movement regularly cause injuries to dancers. It is noted that for performance it is not enough to use specially designed shoes – you also need to have a very good stretch of the Achilles tendon. It is noted that Michael Jackson's movements inspired the creators of many modern dance styles. Learning his tricks will help clinicians work more effectively with complex back injuries and tendon strains that dancers often experience. Social dancing is considered from different aspects: as a specific problem field, as a special socio-cultural technology, as a special socio-cultural institution and as a resource for the spatial development of socio-cultural activities. There is always a rule in culture: what is modern is in demand. But if previously something unchanged could be considered modern for many decades, today this term is much smaller: it is measured in years and even months.

Purpose of the article. Find out the features of the kinesiology of “anti-gravity tilt” in dancing, using the example of Michael Jackson.

Conclusions. The problems discussed in the article are important for the modern development of choreography, when it is no longer enough to simply move into music, but you also need to look for something new, philosophical. Dance, like other forms of art, provides an opportunity to express oneself, develop, achieve goals, and live in harmony with oneself and the world around us. As a result, our life is filled with new content, becomes more interesting and fruitful.

Prospects for further research. Using the principles of kinesiology in modern choreographic art as a means of improving performance skills in show programs.

Keywords: kinesiology, dance, muscles, injury, Achilles tendon, “gravitational tilt”, “social dancing”.

УДК 793.5/7 (745/749)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.21.2023.12132>

ХОРЕОГРАФІЧНО-МУЗИЧНИЙ АНАЛІЗ-СУПРОВІД ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЛЕМКІВЩИНИ

Олександр ПЛАХОТНЮК

<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна) e-mail: oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua

Анастасія ГРИНЕНКО

здобувачка першого рівня вищої освіти спеціальність “Хореографія” кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна)

Андрій ЯЦЕЛЕНКО

<https://orcid.org/0000-0002-2853-5440>

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна) e-mail: andrii.yatselenko@lnu.edu.ua

Розглянуто питання формування, вивчення та дослідження процесу формування хореографічної культури в Україні на прикладі українського етнографічного регіону Лемківщини. Висвітлено питання важливості поширення та популяризації української самотньої хореографії, а також усвідомлення та розуміння важливості збереження традицій танцювальної української культури в сучасному світі.

Ключові слова: хореографія, танець, мистецтво, Лемківщина, український народний танець, танцювальна культура.

Постановка проблеми. Важливим є усвідомлення різноманітних ознак танцювальної культури сьогодення. Як зазначає О. Плахотнюк: “космополітичну ознаку танцювальної культури в мистецькому просторі сучасності можемо визначити наступними категоріями. Це нове прочитання архаїстично-традиційних поглядів на збереження народного танцю, формування новітнього етносвітогляду сприйняття фольклорного танцю країн світу, кожного національного осередку, етнічної групи в мистецькому просторі сучасності. Як результат розвиненості відео-, телефіксації, мережі Інтернет-технологій розширюються можливості фіксації фольклорного танцю, його популяризації та донесення до глядачів усього світу”

[6, с. 8]. Отже, актуальною проблемою цього дослідження є проведення аналізу хореографічно-музичного супроводу танцювальної культури Лемківщини.

Мета роботи – розглянути виразні ознаки національної танцювальної культури України на прикладі танців Лемківщини, а також їх тенденції сприйняття в контексті інтеграційних та глобалізації світового мистецького простору початку XXI століття.

Формулювання цілей дослідження: дослідження хореографічної спадщини Лемківщини та історичних факторів, що вплинули на її формування.

Методологія дослідження полягає в застосуванні методів об'єктивності, історизму в порівняльному та культурологічно-мистецькому аналізі хореографічних процесів. Історико-культурний – для вивчення історії етнічного регіону Лемківщини та історичних факторів, що вплинули на формування хореографічної культури лемків. Метод узагальнення – для опрацювання теоретичних джерел, формування власних висновків на основі опрацьованої літератури та інших джерел інформації. Методи проведення наукового аналізу – для дослідження етнічного регіону Лемківщини, розкладаючи його на складові елементи (географічні особливості, історія, побут, звичаї, хореографічне мистецтво).

Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про функцію хореографічного мистецтва у формуванні сприйняття повноцінного танцю в сучасній науці. Також вона полягає в окресленні основних виражальних ознак танцювальної культури Лемківщини.

Аналіз досліджень. Виконання завдань дослідження неможливе без ознайомлення з основними науково-літературними джерелами. Найбільш наповненою інформацією саме про хореографічну спадщину лемків є праця Р. Герасимчука “Народні танці українців Карпат. Бойківські та лемківські танці” [1]. О. Голдрич “Танцюймо разом” [2], стаття О. Заставного “Хореографічна культура Лемківщини в контексті національної спадщини України” [3], С. Зубатов “Методика викладання українського народного танцю” [4], Б. Стасько “Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини” [7] та ін. У своїх працях вони виклали багато інформації щодо танцювального мистецтва Лемківщини: походження різноманітних танців, характерні рухи, костюми, кількість виконавців, манеру виконання тощо.

Виклад основного матеріалу. Лемки – етнічна група українців. Територія Лемківщини – це найвіддаленіший на південний захід край української етнічної території. До етнографічного району Лемківщини відносять обидва схили низьких Бескидів та Карпатський хребет, що поділяють цей район на південну Лемківщину (Закарпаття) та північну (Прикарпаття). Більшість Лемківщини зараз належить території Польщі, південно-східна частина – Словаччині, і лише східна смуга закарпатської частини належить Україні [7]. Загалом більшість науковців вважає територією розселення лемків західну частину Карпат та обидва схили Нижніх Бескидів.

Свою назву лемки отримали від сусідніх народів унаслідок вживання в розмові діалектної частки лем, яка означала “лише”. Вона трапляється в джерелах з XVI століття. Останнім часом існують й інші теорії походження цієї назви: жителі Закарпаття здавна називали себе лемаками або назва пішла від власного імені Лемко [7, с. 306].

Давніми предками лемків, як і бойків, вважають слов'янське плем'я білих хорватів, яке проживало в Карпатах і Прикарпатті. У княжі часи лемки належали

Київській Русі, Галицько-Волинському та Галицькому князівству. Багато років саме цю територію намагались загарбати багато народів, проте найтрагічніші події відбулися вже в новітні часи після Другої світової війни. Внаслідок змови між урядами Польщі та СРСР лемків було переселено з етнічних земель на північний захід Польщі, ближче до Німеччини. Влада робила це для того, щоб асимілювати лемків з поляками та німцями, знищити представників прадавньої української культури та будь-які згадки про їхній побут, звичаї та традиції. Ці події отримали назву операція “Вісла” та відбувались упродовж 1947 року [8, с. 17].

З того часу лемки протягом майже 73-х років намагаються захистити свою самобутність, націоналізм, вірність Україні, право жити на своїй землі; вони намагаються зберегти та зібрати розгублений лемківський фольклор, домагаються історичної справедливості щодо визнання на державному рівні так званого “виселення” – геноциду. На жаль, під час проведення операції “Вісла” багато матеріалів про лемків було втрачено, проте зараз науковці та самі лемки намагаються відродити свою культуру, зокрема мову, діалект, музику, танці, одяг тощо [1, с. 51].

Побут лемків, їхні звичаї, традиції та святкові обряди. Основні заняття лемків – хліборобство та тваринництво. Саме хліборобство посідало головну роль, адже природні умови були більш сприятливими, ніж, наприклад, у бойків, для обробітку землі та вирощування зернових культур.

Тваринництво було різним для різних поселень лемків і також залежало від природних умов. Наприклад, у звичайних селах здебільшого тримали корів, а от високогірні полонини були найбільше пристосовані до утримування овець. Загалом вівчарство мало досить велике значення для населення Лемківщини, адже вівці давали не лише м’ясо, молоко (із якого згодом робили бринзу та інші види сиру), а й вовну, яку використовували для виготовлення одягу.

З інших видів занять вагоме значення мало лісорубство, сплав лісу, ткацтво (майже в кожній хаті був власний ткацький верстат), гончарство, бондарство тощо [3, с. 307; 8, с. 33].

Жили лемки у власних хатах з окремим двором. На кожному подвір’ї обов’язково знаходились сама хата, сіни, комора, кухня, хижка, боїще, стайня, возівня. Також окремо біля хати будували оборіг (місце для зберігання сіна).

Лемки завжди вважали надважливим завданням відзначати усі свята календарного та сімейного циклу. Майже всі різноваріативні риси української календарної обрядовості були відомі лемкам: Святвечір з його міфологією зв’язку з душами померлих, свято Різдва з колядками, Щедрий вечір напередодні Йордана та форми освячення води, особливості відзначення Стрітіння, Великодній піст, обряди на Великдень чи Благовіщення (наприклад, передвеликодні дівочі ігри, фарбування яєць, випікання пасок та освячення кошика), святкування свят літнього циклу (Івана Купала, Петрі і Павла, Спаса і т. д.).

Усі ці свята супроводжував особливий український фольклор, наприклад, традиційні ворожіння на Андрія чи виконання колядок на Різдвяні свята. Також під час виконання веснянок дівчата часто грали “в Зельмана”. Це традиційна гаївка, яку виконують перед Великоднем, притаманна для Галичини.

Також було досить багато обрядів, пов’язаних і з особистими сімейними святами (народженням дитини, весіллям чи навіть похоронами).

Наприклад, уважалось, що перше купання дитини має сильне магічне значення, тому у воду кидали свячене зілля, зерно, гроші, коріння різних трав, додавали меду

і молока. Весілля також супроводжувалось різноманітними обрядами, наприклад, староста під час сватання мусив зв'язати руки наречених рушником, тримати над їхніми головами хліб та поливати свяченою водою. Також саме на заручинах визначали величину посагу за нареченою. А от під час похоронів когось із селян обряди були дуже незвичними та навіть трохи дивними. Під час похорону не було прийнято сумувати, а навпаки потрібно було ніби “розсмішити” покійника, смикаючи його за ноги чи волосся, лоскочучи його [3, с. 307].

Серед звичаїв для молоді були, звичайно, вечорниці. Щовечора дівчата та хлопці йшли на вечорниці, а в кінці вечора, коли вже ставало сумно і був час йти додому, хлопці ставали з однієї сторони дороги, дівчата – з іншої, а потім хлопці кидали дівчатам свої капелюхи. Якщо дівчина зловила капелюх юнака, то йшла додому разом з ним. Звичайно, на вечорниці приходили і старші люди. Найшановніший господар у селі приносив бочку, ставив її всередину кола, а всі решта гості обтанцьовували її. Пара, якій першій вдалося залізти на бочку та станцювати на ній, вважалася найкращою [1, с. 54].

Особливості танцю лемків та музичний супровід хореографії цієї етнічної групи. Народні танці українців-лемків, подібно як танці гуцулів чи бойків, мають основні елементи, характерні для загально знаних в Україні народних танців. Крім того, вони відрізняються своєрідною лемківською специфікою, яку зумовили культурні взаємовідносини з сусідніми народами, а саме зі словаками, поляками та мадярами. Тому в деяких танцях, створених саме лемками, певну роль відіграють елементи з танців інших народів.

Танці лемків поділяються на:

- старовинні і новіші коломийкові;
- старовинні і новіші козачкові;
- танці іншої структури (їх ще можуть поділяти на танці з парним ритмом 2/4, танці з непарним ритмом 3/4, танці з мішаним парним і непарним ритмами 2/4 + 3/4, а також хороводи).

Лемківські коломийкові танці. Як вже відомо, їх поділяють на новіші та старовинні. Головно, їх виконують під час обрядів.

До старовинних коломийкових танців лемків можна віднести танці “Ровна”, “Коломийка” та “Лемківський танець”.

Танець “Ровна” виконували переселенці із Західної Лемківщини. Його виконують переважно танцівники старші за віком, у повільному темпі, приспівуючи пісню; якщо виконує молодь, то вони танцюють у швидшому темпі без виконання пісні. Основний крок – обертовий.

Танець “Коломийка” є старовинним і головним танцем усіх українців із західних областей. Об'єднання культури з іншими народами призвело до того, що на Лемківщині “Коломийку” вже давно замінив “Обертак”, тому що “Коломийку” виконували не так часто. Переважно цей танець виконують у колі: може бути замкнуте коло, а може бути розірване коло з пар.

До новіших коломийкових танців можемо віднести танець “Верховина”, створений ще у XIX столітті. Його виконували під мелодію пісні “Верховино, світку ти наш”. Він складається з двох частин: перша виконується під повільний темп, друга – під швидкий. “Верховину” виконують хлопці та дівчата в парах.

Лемківські козачкові танці. До старовинних козачкових танців можемо віднести танці “Козак”, “Присіданий” і “Танець колядників”.

“Козак” лемки танцюють здавна, адже за письмовими та музичними документами його виконували ще до 1914 року (головно, на весіллях). Хореографічна будова має одну або дві фігури. Перший варіант можуть танцювати або хлопці, або хлопці з дівчатами в колі з пар. В середині кола один хлопець. Хлопці виконують прибивання або тропачки, а також присядку, а дівчата – лише тропачки і танцюють більш стримано. Другий варіант танцюють у двох фігурах: коло з пар і в середині одна пара (виконують крок “тропіт”), а у другій фігурі змінюють тримання в парах і виконують обертовий крок.

“Присіданий” виконується в колі, які виконують лише один крок – “присядку”. Танець сам по собі дуже короткий, адже потребує великої затрати енергії.

“Танець колядників” виконується разом зі співом та музикою. Хореографічна будова має лише одну фігуру – розірваний ряд та один крок, характерний для цього танцю. “Танець колядників” виконували раніше у кожній хаті, де колядники склали новорічні побажання. Також у ньому простежуються елементи старовинного танцю “Пляс”, який на Гуцульщині зберігся ще з часів Київської Русі.

До новіших козачкових танців відносять “Козачок”, “Гопак”, “Медведок”.

Танець “Козачок” лемки подібно як “Козак” виконували ще у XVIII столітті. Цей танець танцюють два хлопці, тримаючись за праву руку, зрідка цей танець виконують хлопці і дівчата.

“Гопак” лемки танцюють частіше з часів Першої світової війни. Мелодія цього танцю останніми роками заміняла мелодії танців “Присіданий”, “Козачок”, “Козак”. Танець виконують під одну загальнопоширену в Україні мелодію “Гопака”. Танець заснований на фігурі розірване коло з пар.

Танець “Медведок” називали ще бойцятоським, що свідчило про його походження від бойків. Танець є сольним, виконує його чоловік. Рухи танцюриста представляють рухи ведмеда, який приспіває пісню під час танцю. Танець може містити не лише базові рухи, а й індивідуальні доповнення танцюриста.

Лемківські танці іншої структури. До танців з парним ритмом належать “Карічка” і “Дупак”.

Назва танцю “Карічка” означає коло, яке створюють танцюристи. Найчастіше танець виконують лише дівчата. Цей танець побутує в лемків, які проживають на території Закарпаття або Словаччини. Заснований танець на одній фігурі – замкненому колі та на основному кроці танцю. Основний крок дещо схожий на основний крок гуцульського танцю “Півторак”.

“Дупак” – це чоловічий лемківський танець, також його ще можуть називати “жидок” або “жидик”. Назва танцю походить від неправильних поклонів танцюристів, тобто їх плечам, а не один одному, як це повинно виконуватись. Друга назва жидик засвоєна зі слів пісні, яку танцюристи співають під час виконання. Цей танець вважається жартівливим. Основна хореографічна фігура – коло.

До танців з непарним ритмом належать “Обертак”, “Потряска” і “Круглий”. Їх усіх часто виконують під час весіль чи святкових забав.

“Обертак” завжди виконують першим у весільних обрядах. Танець киновують по колу основним обертовим кроком.

“Потряска” заснована на основних елементах танцю “Вальс”, а також на перпендикулярних рухах корпусу танцюриста. Назва означає те, що танцюрист злегка потрясується, виконуючи рухи.

Танець “Круглий” описує фігуру, в якій виконують танець. Використовують лише одну фігуру розірване коло в парах та один основний крок.

До танців з мішаним ритмом відносять “Весільний танець” і “Крижованець”.

“Весільний танець” має двочастинну будову і заснований на танцях потряска і коломийка. У першій частині ритм $3/4$, а в другій – $2/4$. Основна фігура – розірване коло з пар, яке застосовують два рази.

“Крижованець” виконували на Лемківщині ще в період 1910–1927 років та називали “крижівець” або “крижачок”. Танець також має двочастинну будову: у першій виконується мелодія у ритмі $3/4$, а в другій – та сама мелодія, але у швидшому ритмі $2/4$. Хореографічна будова складається з двох фігур: перша – хрест, друга – розірване коло з пар.

Хороводи. Хороводні танці у дівчат виконувались навесні в час великодніх свят та були обрядовими. Вже згодом хороводи стали просто танцювальними забавами. Здебільшого їх виконували під час вечорниць, навколо вогнища або на свята. Найвідоміші танці-хороводи лемків – “Мотаний танец, або танец без конца”, “Мости” тощо.

“Мости” виконували у швидкому темпі. Хореографічна будова – два ряди танцюристів, що стоять один за одним. Дівчата стоять розвернуті один до одного та тримаються обома руками за хустинки.

“Мотаний танец” складається з елементів так званого “Кривого танцю”. Дівчата тримаються за руки і створюють фігуру підкови. Під час танцю дівчата обов’язково виконують пісню [5, с. 120].

Лемки танцюють стримано, особливо легко, із сильним згинанням ніг та поворотами корпусу вправо та вліво. Колективне виконання танцювальних рухів у замкнутому колі застосовується не тільки у структурі коломийкових та козачкових, а й у танцях з ритмом $3/4$. Часте використання цього ритму привело до використання притупів та кроків з перпендикулярними рухами. Деякі рухи виконують з ковзанням ніг. Заміна кругового кроку коломийкових танців на виконання основного кроку танцю “Полька” на початку та в кінці танцю, а також використання прийомів симетрії зумовило те, що до і після танцю “Гопак” лемки танцюють круговий крок “Польки”. У деяких давніх танцях, як “Ровна”, виконавці, роблячи ходи, переносять півколом ноги, що зумовлює характерні хитання корпусу.

Танці лемків побудовані з 1–3 фігур. Основне значення має фігура “коло”, складена з окремих пар танцівників. У мелодіях танців простежуються часті повторення мотивів. Лемки також можуть використовувати танці в повільному темпі. У мішаному темпі існує поєднання ритмів ($2/4 + 3/4$).

Багато особливостей лемківський танців пов’язано з використанням у них окремих елементів словацьких, угорських та польських народних танців. Зі словацьких народних танців пішло легке виконання кругових кроків, сильне згинання ніг та корпусу, часте застосування кроку “Польки” і “Вальсу”. З угорських народних танців – крок з перпендикулярним рухом, повороти корпусу вліво та вправо, одночасна побудова танцю у швидкому та повільному темпі. З польських народних танців – виконання танцівником перед музикантами будь-якої пісні або мелодії, яку вони починають грати, а парубок та дівчина починають танцювати під неї у колі.

Як я вже згадувала, культурні взаємовідносини з сусідніми народами значно відобразились на танцях лемків. Тому в лемків залишився цілий ряд самотніх

варіантів польських (“Краков’як”, “Мазурка”), чеських (“Полька”, “Тромбля”, “Грожена”, “Колічко”), німецьких (“Вальс”, “Піввальс”, “Лінкс”, “Штаер”), угорських (“Мадяр”, “Чардаш”) танців, у яких збереглась їхня першооснова. Однак вони всеодно вирізняються особливим стилем, притаманним саме лемкам [7, с. 376].

Серед музичних інструментів, які використовували лемки для створення музики, були сопілка, трембіта, дримба, цимбали, скрипка, бубен, акордеон [7, с. 308].

Приклади лемківських танців у виконанні сучасних танцювальних колективів. Зараз у багатьох танцювальних колективів існує тенденція до відновлення культурного спадку нашої держави, тому культура Лемківщини не стала винятком. Зараз зрозуміло, що багато балетмейстерів, які працювали над постановкою лемківських танців, звертають увагу на дотягнутість ніг та стоп, постановку корпусу тощо, тобто хочуть академізувати лемківський танець. Одним з таких балетмейстерів є викладач Львівського коледжу культури та мистецтв О. Копильчак. На основі студентського ансамблю танцю “Діброва” він підготував постановку танцю “Колечко”, який є одним із творчих доробків лемків.

Також над доробками лемківського фольклору працює викладач кафедри естрадно-фольклорного співу Харківської державної академії культури Г. Бреславець. На основі колективу “Розмарія” було створено сучасну постановку на матеріалі фольклору Лемківщини. Дівочий танець “Карічка”, знайдений та записаний у закарпатських лемків Н. Веселовою, вже протягом багатьох років є в репертуарі Заслуженого ансамблю пісні і танцю “Верховина” м. Дрогобич.

Також багато танців Лемківщини є в репертуарі багатьох дитячих хореографічних колективів:

- Зразковий дитячий ансамбль народного танцю “Вінок Надзбручання” м. Чортків, худ. кер. В. Гудов (танці “Фраєрка”, “Карічка”, “Лемківські барви”).
- Дитячий хореографічний колектив “Золоті діти” м. Трускавець, худ. кер. О. Мовсієнко (танці “Киваний”, “Вальс”, “Обертас”).
- Народний дитячо-юнацький хореографічний ансамбль народного танцю “Полуничка” м. Львів, худ. кер. Н. Добинда (танець “Лемківський чардаш”) [1, с. 60].

Висновки. Хореографічна та музична культура Лемківщини має власний та унікальний характер, який відображає традиції, історію та специфіку цієї етнічної групи. Музику для цих танців зазвичай виконують на автентичних народних інструментах, таких як скрипки, трембіти, драки та барабан. Одяг для традиційних лемківських танців відображає культурну спадщину та регіональну належність. Танцювальна культура Лемківщини відображає соціокультурний контекст історії цього етносу, включаючи його спільноту, віру, свята та звичаї. Танці можуть відбуватися під час релігійних обрядів, весіль та інших важливих подій. Загалом хореографічна та музична культура Лемківщини є багатозаровою та барвистою, відображаючи багатий спектр традицій, вірувань і спільнотних зв’язків цієї етнічної групи. Вона є важливою частиною культурної спадщини Лемківщини, що відображає неповторність українського хореографічного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Герасимчук Р. Народні танці українських Карпат. Бойківські і лемківські танці. Львів : Національна академія наук України. Інститут народознавства, 2008. Кн. 2. 318 с.
2. Голдрич О. Танцюймо разом: Танці з репертуару народних ансамблів вишів м. Львів: “Черемош”, “Полонина”, “Підгір’я”. Львів : Сполом, 2006. 288 с.
3. Заставний О. Хореографічна культура Лемківщини в контексті національної спадщини України. Хореографічна культура – мистецькі виміри / упоряд. О. Плахотнюк. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, кафедра режисури та хореографії, 2020. Вип. 8. С. 51–63.
4. Зубатов С. Методика викладання українського народного танцю. Другий рік навчання : підручник. Київ : Вид-во Ліра-К, 2018. 416 с.
5. Макарчук С. Історико-етнографічні райони України : навч. посібник. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2012. 352 с.
6. Плахотнюк О. Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності. Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Гельваніка, 2021. Вип. 35. Т. 5. С. 4–8. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1>
7. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2004. 312 с.
8. Українська минувшина. Ілюстрований етнографічний довідник. Редкол. : А. Пономарьов, Л. Артюх, Т. Косміна та ін. Київ : Либідь, 1994. 256 с.

References

1. Herasymchuk, R. (2008). Narodni tantsi ukrainskykh Karpat. Boikivski i lemkiivski tantsi. Lviv: Natsionalna akademiia nauk Ukrainy. InStytut narodoznavStva, 2, 318 p. [in Ukrainian].
2. Holdrych, O. (2006). Tantsiuimo razem: Tantsi z repertuaru narodnykh ansambliy vyshiv m. Lviv: “Cheremosh”, “Polonyina”, “Pidhiria”. Lviv : Spolom, 288 p. [in Ukrainian].
3. ZaStavnyi, O. (2020). Khoreohrafi hna kultura Lemkivshchyny v konteksti natsionalnoi spadshchyny Ukrainy. Khoreohrafichna kultura – myStetski vymiry / uporiad. O. Plakhotniuk. Lviv : LNU imeni Ivana Franka, kafedra rezhysury ta khoreohrafii, 8, 51–63 [in Ukrainian].
4. Zubatov, S. (2018). Metodyka vykladannia ukrainskoho narodnoho tantsiu. Druhyi rik navchannia : pidruchnyk. Kyiv : Vydavnytstvo Lira-K, 416 p.
5. Makarchuk, S. (2012). IStoryko-etnohrafichni raiony Ukrainy : navch. posibnyk. Lviv : LNU imeni Ivana Franka, 352 p. [in Ukrainian].
6. Plakhotniuk, O. (2021). Etnosvitohliad folklornoho tantsiu v mystetskomu prostori suchasnosti. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : Mizhvuzivskyi zb. nauk. prats’ molodykh vchenykh Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Drohobych : Helvanika, 35, 5, 4–8. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-1> [in Ukrainian].

7. Stasko, B. (2004). *Khoreorafichne myStetSvo Ivano-Frankivshchynu*. Ivano-Frankivsk : Lileia-NV, 312 p. [in Ukrainian].

8. *Ukrainska mynuvshyna*. (1994). *IliuStrovanyi etnohrafichnyi dovidnyk*. Redkol. : A. Ponomarov, L. Artiukh, T. Kosmina ta in. Kyiv : Lybid', 256 p. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редколегії 11.08.2020

Прийнята до друку 21.09.2020

CHOREOGRAPHIC AND MUSICAL ANALYSIS OF DANCE CULTURE ACCOMPANIMENT OF LEMKIV REGION

Oleksandr PLAKHOTNYUK

<https://orcid.org/0000-0003-4130-8653>

Candidate of Art, Associate Professor.

The Lviv National University of the name of Ivan Franco.

The Department of Direction and Choreography

(Lviv, Ukraine) e-mail: oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua

Anastasiya HRYNENKO

student of the first level of higher education, specialty "Choreography".

The Lviv National University of the name of Ivan Franco.

The Department of Direction and Choreography (Lviv, Ukraine)

Andriy YATSELENKO

<https://orcid.org/0000-0002-2853-5440>

Candidate of Pedagogical Sciences.

The Lviv National University of the name of Ivan Franco.

The Department of Direction and Choreography

(Lviv, Ukraine) e-mail: andrii.yatsenko@lnu.edu.ua

The matter about formulation, study and investigation process of the formulation of choreography culture in Ukraine as for example of Ukrainian ethnographic region of Lemkivshchyna is considered in the given article. The outlining of the matters of the importance of spreading and popularization of Ukrainian original culture, therefore the understanding and realization of the importance of saving the traditions of dancing Ukrainian culture in the modern world is done. The object of the article – to consider the eminent features of the national dancing culture of Ukraine on the basis of the example of the dances of Lemkivshchyna, and also their tendencies of the perception in the context of the integrated changes and globalization of world art space at the beginning of 21st century. The investigation formulating objects: the investigation of the choreography heritage of Lemkivshchyna and historical facts which affected its formulation. The methodology of the investigation consists of approbation the methods of objectivity, historicism in comparative and art cultural analysis of choreographic processes. Art historic method – for learning the history of the ethnic region of Lemkivshchyna and historical factors

which influenced the formulation of the choreography culture of the lemky authority. The method of generalization – for working out the theoretical references, formulation personal summaries on the basis of processed literature and other possible references. The method of providing the scientific analysis – for the investigation of the ethnic region of Lemkivshchyna, segmenting it to several elements (geographic peculiarities, hiStory, lifeStyle, cuStoms, choreographic art). The scientific novelty of the given article deals with the extension of the concepts of the function of choreographic art in the formulation of the perception of the high-grade dance in modern science. Also it consists in outlining the expressive features in the dancing culture of Lemkivshchyna. Summaries. The choreographic and musical culture of Lemkivshchyna has its own and unique character, which refl cts the traditions, hiStory and specifi ation of this ethnic group. The principal features of the choreographic musical aspect of dancing culture of Lemkivshchyna concludes in few issues. The music is often played on authentic folk musical inStruments such as violins, trembitas, drakys and baradan. The clothes for traditional lemky’s dances reflect the cultural heritage and regional identity. The dancing culture of Lemkivshchyna represents social cultural context of the history of the given ethnos including its authority, belief, holidays and cuStoms. The dances can be performed during religious ceremonies, weddings, and other important occasions. Generally, the choreographic and music culture of Lemkivshchyna is multi-layered and colorful displaying the high range specter of traditions, beliefs and authorities bounds in the entire ethnical group. It suStains the important part of the cultural heritage of Lemkivshchyna that represents the uniqueness of Ukrainian choreographic art.

Keywords: Choreography, dance, Lemkivshchyna, lemky, Ukrainian original culture, choreographic art, ethnographic region, ethnic group, Ukrainian folk dance.

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ “РЕМЕЛЬ. УРОК ІСТОРІЇ”, ЩО ВИЙШЛА У 2018 РОЦІ З ІНІЦІАТИВИ НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАЇНИ СВЯТОСЛАВА МАКСИМЧУКА

Людмила БЕЛІНСЬКА

<https://orcid.org/0000-0002-4716-6011>

Львівський національний університет імені Івана Франка

доктор історичних наук,

доцент кафедри соціокультурного менеджменту

lyudmyla.belinska@lnu.edu.ua

XX століття, сповнене соціальних вибухів, змін, перетворень, привернуло увагу гуманітаріїв до дослідження людини як культурного і соціального феномена, з особливостями її свідомості, психіки, пам'яті¹. З 70-х років минулого століття відбувся перехід від “модерного” до “постмодерного” погляду на науку, до “антропологічної історії”, яка займається вивченням індивідуальної та колективної свідомості людей певної історичної епохи. Соціальна історія вивчає конкретні життєві ситуації, переживання та почуття окремої людини, досліджує колективні біографії соціальних груп та спільнот. Історія “повернулася обличчям” до людини в її гуманістичних вимірах, до навколишнього культурного поля, яке створили попередні покоління. Зростає значення історичного наративу, який розглядають як спосіб осмислення минулого. Французький учений Мішель Фуко спровокував епістологічний злам: “постмодерністське” бачення минулого, у якому увага дослідника переноситься з об'єкта пізнання на суб'єкт.

Культурно-антропологічна історія, що вивчає свідомість, ментальність людини, тісно пов'язана з “мікроісторією”. Проаналізовано поведінкові практики та долі звичайних людей, соціальних груп. Адаже, за Д. Елтоном, “...чим би не займалася історія, вона повинна бути по суті розповідями про змінні долі людей”².

Українська історична наука періоду незалежності, застосовуючи нові методи досліджень: біографічний, інформаційний, глибинне інтерв'ю зі старшими поколіннями, також частково заповнила “білі” і “чорні” плями минулого. Науковці усвідомлюють, що за відомими подіями стоять люди зі своїми думками, емоціями, психологією, ментальністю, настроєм, комплексами. Вчені надають пріоритет “внутрішньому світу”, “мікрокосму” людини. Окремо заслуговують уваги напрацювання з “гендерної історії”.

Інтерес до долі конкретних людей в історії, культурі спричинив бурхливий розвиток біографістики, просопографії. Це можуть бути індивідуальні і колективні

¹ Зашкільняк Л. Теоретичні проблеми історії та методологічні новації // Шляхами історії. Наук. зб. іст. ф-ту ім. І. Франка на пошану проф. К. Кондратюка. Львів, 2004. С. 34, 35.

² Elton G. Political History – Principles and Practice. New York, 1970. P. 5.

біографії, що розкривають особливості історії окремих територій, важливих історичних епох і розвиток окремих соціальних інститутів.

Біографічні проєкти з'являються як:

- реконструкції суспільних змін, у яких діяла і виживала окрема особа, родина, нація;
- посттравматичний спогад про пережиті важкі події;
- вияв культурної і комунікативної пам'яті;
- урок історії.

Біографічне дослідження, занурене у суспільний контекст, відтворює процес формування та культурно-історичного розвитку регіону в певний історичний період.

Розвиток процесів національного відродження часів незалежності створив передумови для відновлення історичної та культурної пам'яті українського народу, посилив увагу до витоків, джерел біографії конкретних осіб та подій, які не були доступні широкій публіці та громадськості. Історики, культурологи, філософи шляхом генеалогічних, біографічних досліджень відтворюють нашу історію в гуманістичному дискурсі. Поширеним методом при цьому є наратив. Наративні (усні) розповіді про пережиті трагічні, складні ситуації цінуються науковцями як важливе джерело історичних подій. Для оповідача наратив є засобом усвідомлення себе та своїх переживань, своєрідним засобом посттравматичної терапії. Наратив дає змогу усвідомити те, ким людина є, дістати на поверхню її глибинні установки, стереотипи, бажання, страхи. Наратив – це автобіографічний текст, своєрідні роздуми, в основі яких лежить рефлексія автора. З одного боку, описуючи перебіг актуальних подій свого життя, людина упорядковує думки, почуття, частково знімає напругу від переживань. З іншого, прагне донести до “Іншого” власні пережиті трагічні моменти, які не можна замовчувати, бо вони важливі також і в історичному дискурсі.

У цьому руслі поставив перед собою мету Народний артист України Святослав Максимчук – донести до української громадськості наративну історію рідного волинського села “Ремель”, що на Рівненщині.

Українцям Ремеля, як і іншим багатьом селянам Волині, у 40-х роках ХХ століття довелося жити під владою кількох окупацій поспіль. Польську владу змінила радянська влада, потім німецька, потім знову радянська. Ситуацію погіршували військові дії, у яких людське життя перестало вважатися цінністю. Амбівалентний тиск німецьких військових та польських шуцман-поліцаїв викликав опір Української Повстанської Армії. У відповідь на боротьбу УПА, 17 березня 1943 року с. Ремель оточили есесівці та шуцмани. 500 мешканців Ремеля, від малого до старого, розстріляли, село спалили дотла. Врятувалося 73 людини, яких забороняли переховувати у сусідніх селах.

Насправді таких спалених українських сіл є багато. Радянська історіографія не надто досліджувала цю тему, обмежившись трагедією Хатині. Надто не вигідним було б згадувати і підтримувати пам'ять про існування УПА.

Святослав Максимчук розпочав книгу з кульмінаційної трагічної події – жорстокого знищення села, з детальних болючих спогадів ремельців, які вижили у тій “масакрі”. Комунікативна, культурна пам'ять селян зберігає ім'я кожного загиблого, на їхню згадку написано поезії, знято фільм.

Попри те, що найтрагічнішою сторінкою історії мешканців Ремеля є трагедія 17 березня 1943 року, інші наративні розповіді самого автора та його односельчан, не дають розпружитися. Після гострої кульмінації читач логічно очікує послаблення напруги. Однак наступні сторінки книги, що описують життя в умовах радянського режиму, і надалі викликають шок. Підсилює розпач ситуації спокійний, ніби сторонній, виклад-спогад ремельців. Кількома фразами у “Спогадах дитинства” Святослав Максимчук передав трагедію зміни німецької влади на совєцьку. “Совети” принесли хвилю насилля, енкаведистських знущань, заслання до таборів причетних до УПА, організацію колгоспів та нову злочинську “етику”, бо вкрасти, значить – вижити.

Попри трагізм пережитого, Святослав Максимчук показав, що в силах українського народу – перейти лихоліття, вивчити дітей, які зуміли у посттравматичних обставинах обрати креативний фах актора.

У сучасних політичних обставинах не зайвим буде орієнтуватися, хто такі есесівці, шуцмани, медведівці, НКВС-івці, за що боролася УПА.... Тоді виникне стократна патріотична мотивація захищати незалежність української землі, настане перемога у інформаційній та гібридній війні. Якби біографічний бум охопив Україну ще з початком незалежності, через правдиве і просто пояснене минуле галичан, яке б пізнали мешканці Донецька, Луганська, швидше викристалізувалася б всеукраїнська національна ідея. Вона не дала б шансів неоросійській імперії.

Сподіваємося, що як постало з попелу с. Ремель на Волині, так відродиться спалений у ХХІ столітті Донбас.

.... Для того, щоб пам’ятати уроки історії, їх потрібно знати.

УДК [792.8:016]:070.481.Львівські вісті“1941/1944”
<https://orcid.org/0000-0002-7391-4845>

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО В БІБЛІОГРАФІЧНОМУ ПРОЧИТАННІ (за матеріалами газети “Львівські вісті” (1941–1944))

Галина БІЛОВУС

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: (032) 239-43-78; e-mail: halyna.bilovus@lnu.edu.ua*

Українська преса минулих століть є невід’ємною частиною культури українського народу. На сторінках періодики висвітлюється різнобічна інформація, що дає можливість відтворити через корпус публікацій життя соціуму певного періоду, його різні прояви.

Вагомим сегментом у відображенні картин вітчизняної історії, суспільно-політичного й економічного устрою, соціокультурного маркеру доби Другої світової війни є щоденник для дистрикту Галичина “Львівські вісті”, що виходив у Львові 1941–1944 рр. Незважаючи на утиски з боку німецької влади і тенденційний підхід до відтворення різних сторін життя громади, на сторінках видання опубліковано чимало матеріалів, що відображають культурно-мистецькі процеси і явища воєнної доби, зокрема, питання специфіки тогочасного театрального руху, діяльності українських театральних колективів, заснування й розвитку українських аматорських труп, що діяли як самостійні одиниці чи при секціях культурно-просвітніх товариств і організацій, діяльності визначних постатей театального мистецтва, дискутувалися проблеми добору репертуару, що сприяв би підвищенню культурного рівня й формуванню художніх смаків реципієнта, фінансування театральних колективів тощо.

Найчисленнішими серед публікацій газети “Львівські вісті” є матеріали про вітчизняне сценічне життя, тогочасного Львова зокрема, опубліковані в рубриках “З театру” і “На театральні теми”, а також рубриках: “Вісті з краю”, “З організаційного життя краю”, “По містах, містечках і селах України”, “Життя краю”, “По Галицькій землі”, “Вісті з Наддніпрянщини”, “З життя краю”, “На землях України” та ін.

Відібрані на підставі суцільного перегляду бібліографічні матеріали “Львівських вістей” згруповано за хронологічним принципом, а в межах року – за абеткою. Бібліографічний опис виконано відповідно до чинних в Україні стандартів¹.

¹ Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання: ДСТУ ГОСТ 7.1:2006. – [На заміну ГОСТ 7.1–84, ГОСТ 7.16–79, ГОСТ 7.18–79, ГОСТ 7.34–81, ГОСТ 7.40–82 ; введ. 2007–07–01 ; чинний від 2008–04–01] – Київ : Держспоживстандарт України, 2007. – 47 с. – (Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи) (Національний стандарт України). – Стандарт набув чинності відповідно до наказу № 10 від 16 січня 2008 р. Державного

Уточнення, зроблені укладачем, подано у квадратних дужках. У бібліографічних заголовках, назвах статей, відомостях про відповідальність збережено автентичну граматику і стилістику щоденника “Львівські вісті”. Справжні прізвища авторів, чий псевдоніми вдалось розкрити, подано в заголовку у квадратних дужках, а псевдоніми чи криптоніми – у відомостях про відповідальність. При розкритті псевдонімів і криптонімів використано низку науково-бібліографічних і довідкових видань².

Нерозкриті псевдоніми і криптоніми подано однотипно в авторському заголовку і відомостях про відповідальність. До всіх бібліографічних описів подано анотації, що розкривають зміст публікацій. У анотаціях дотримано тогочасного написання назв установ і організацій.

Отож, сформований комплекс бібліографічних матеріалів – питома складова відображення цілісної картини мистецьких подій, явищ, процесів, що тісно переплелися в культурно-мистецькому житті соціуму в несприятливих умовах Другої світової війни.

1941

1. А. Б. Театральна самодіяльність краю / А. Б. // Львівські вісті. — 1941. — 24 грудня, чис. 118, рік I. — С. 3.

Описано форми розвитку театрального жанру самодіяльного мистецтва задля найвиразнішого відтворення усіх явищ життя українського народу. Подано низку завдань, розроблених Театральним відділом Красового Інституту Української Народної Творчості. Наголошено, що в праці Інституту щодо підвищення кваліфікаційного рівня драматичних гуртків особливу увагу буде приділено культурі мови як з огляду мистецького, так і культурно-національного.

2. Аматорський гурток “Просвіти” // Львівські вісті. — 1941. — 14 жовтня, чис. 57, рік I. — С. 3. — (3 організаційного життя краю).

Про відновлення діяльності аматорського гуртка при філії “Просвіти” у Турці. Коротко розглянуто успішну постановку п’єси “За батька” Бориса Грінченка (режисер – Утриско, диригент хору – Черхавський), що відбулася 4 і 5 жовтня 1941 р.

комітету України з питань технічного регулювання та споживчої політики ; Бібліографічний запис. Заголовок. Загальні вимоги та правила складання (ГОСТ 7.1–2003, IDT) : ДСТУ ГОСТ 7.80:2007. – [Чинний від 2008–04–01]. – Київ : Держспоживстандарт України, 2008. – 12 с. – (Система стандартів з інформації, бібліотечної та видавничої справи) (Національний стандарт України) ; Бібліографічний опис. Скорочення слів і словосполучень українською мовою. Загальні вимоги та правила: ДСТУ 3582:2013 (ISO 4:1984, NEQ; ISO 832:1994, NEQ) / Нац. стандарт України. – Вид. офіц. – [На заміну ДСТУ 3582–97 ; чинний від 2013–08–22]. – Київ : Мінекономрозвитку України, 2014. – 15 с. – (Інформація та документація).

² Головата Л. Літературно-мистецька періодика і збірники української європейської еміграції другої половини 1940-х років : бібліогр. довідник / НАН України, Львів. нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаника. – Львів, 2019. – 412 с. ; Головата Л. “Українське видавництво” у Кракові–Львові, 1939–1945 : бібліогр. довідник. Т. 1 : Книжки й аркушеві видання / співупоряд. наук.-довідк. апарату Люба Суц ; відп. ред. Степан Захаркін ; Наук. т-во ім. Шевченка в Америці ; Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту ; Відділ наук. бібліографії Львів. нац. б-ки України ім. В. Стефаника ; Центр незалежн. іст. студій ; Ін-т критики. – Київ : Критика, 2010. – 328 с. ; Дей О. І. Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI–XX ст.) / Олексій Іванович Дей. – Київ : Наукова думка, 1969. – 559 с. ; Ептель В. Нові матеріали до словника українських псевдонімів / Веніамін Ептель ; Київський національний університет будівництва і архітектури. – Київ : [б. в.], 1999. – 116 с. ; Максименко С. М. Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944) : [монографія] / Світлана Максименко. – Львів, 2015. – 328 с. ; Хороб С. Українська драматургія 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 2008. – 192 с.

3. Бібліотека у театрі // Львівські вісті. — 1941. — 27 листопада, чис. 95, рік I. — С. 5. — (По містах, містечках і селах України) (У Кам'янці на Поділлі та Кам'янець-Польській окрузі).

Коротко повідомляється про відкриття в Кам'янець-Подільському міському театрі ім. Т. Шевченка нової бібліотеки, що містила в своїх фондах переважно класичну, історичну, драматичну та музичну літературу.

4. [Боднарівч О.]. Український Театр м. Львова / об // Львівські вісті. — 1941. — 30 серпня, чис. 19, рік I. — С. 4. — (З театру).

Коротко розглянуто сюжет п'єси "Украдене щастя" І. Франка, її репрезентацію на сцені Українського Театру міста Львова 28 серпня 1941 р. Описано позитивні враження від вистави (режисер-постановник – Йосип Стадник). Подано коротку характеристику персонажів у виконанні акторів Н. Лужницької (в ролі Ганни Задорожної) та Я. Геляса (в ролі Михайла Гурмана). Згадано також прізвища інших акторів, задіяних у виставі: Б. Паздрія і Л. Сердюкової (у ролі Олекси Бабича та його дружини Насті), І. Рубчака (у ролі вїйта), О. Яковліва (у ролі урядника) та ін.

5. [Боднарівч О.]. Український Театр м. Львова / об // Львівські вісті. — 1941. — 30 серпня, чис. 19, рік I. — С. 4. — (З театру).

Коротко розглянуто сюжет п'єси "Украдене щастя" І. Франка, її репрезентацію на сцені Українського Театру міста Львова 28 серпня 1941 р. Описано позитивні враження від вистави (режисер-постановник – Йосип Стадник). Подано коротку характеристику персонажів у виконанні акторів Н. Лужницької (в ролі Ганни Задорожної) та Я. Геляса (в ролі Михайла Гурмана). Згадано також прізвища інших акторів, задіяних у виставі: Б. Паздрія і Л. Сердюкової (у ролі Олекси Бабича та його дружини Насті), І. Рубчака (у ролі вїйта), О. Яковліва (у ролі урядника) та ін.

6. Вистава в Гордині Рустикальній // Львівські вісті. — 1941. — 28 жовтня, чис. 69, рік I. — С. 3. — (З життя краю).

Про постановку 20 жовтня 1941 р. в Гордині Рустикальній аматорським гуртком при філії товариства "Січ" комедії на 4 дії "Подорож Молотова до Берліна".

7. Вистави в Самборі // Львівські вісті. — 1941. — 5 вересня, чис. 24, рік I. — С. 2.

Про успішну постановку самбірським Драматичним гуртком ім. М. Лисенка п'єси "Назар Стодоля" за Т. Г. Шевченком.

8. Відновлення праці театру // Львівські вісті. — 1941. — 20 листопада, чис. 89, рік I. — С. 7. — (Життя краю).

Про відновлення діяльності Українського театру у Бережанах, його трупу, режисера, а також репертуар, орієнтований на постановку історичних драм і творів західноєвропейських драматургів.

9. Відродження культури Прикарпаття // Львівські вісті. — 1941. — 14 жовтня, чис. 57, рік I. — С. 3. — (З організаційного життя краю).

Про відновлення культурно-мистецької діяльності в селах Прикарпаття, зокрема роботи драматичних гуртків, читалень, спортивних товариств. Коротко розглянуто постановки аматорських театральних гуртків.

10. Гаєвський В. Драматичний театр ім. М. К. Садовського / В. Гаєвський // Львівські вісті. — 1941. — 6 листопада, чис. 77, рік I. — С. 3.

Про заснування у Києві Драматичного театру ім. М. К. Садовського. Описано мистецьку діяльність українського актора, режисера й громадського діяча М. К. Садовського, його внесок у розвиток українського національного театру. Окреслено пріоритетні напрями діяльності театру, його активну участь у справі творення нової української драматургії.

11. [Гаєвський В.?]. Театр у Старокостянтинові / В. Г. // Львівські вісті. — 1941. — 30 листопада/1 грудня, чис. 98, рік I. — С. 4. — (По містах, містечках і селах України).

Про заснування з ініціативи Кононця Українського національного театру ім. М. Заньковецької у Старокостянтинові (директор – Цвинтарний). Описано репертуар театру, створення при ньому хорového та струнного музичного гуртків, позитивні взаємини театру з публікою.

12. Горняткевич-Зорич Ю. Спілка українських акторів. Відбудова професійної організації / Горняткевич-Зорич Ю. // Львівські вісті. — 1941. — 28/29 вересня, чис. 44, рік I. — С. 6.

Про нележку долю українських акторів як за часів польської, так і більшовицької влади. Про відновлення професійної організації – Головної Ради Спілки Українських Акторів – з метою налагодження співпраці окремих театральних труп, поодиноких театральних філій і консолідації їхньої діяльності. Йдеться про обрання керівних органів Спілки: Іван Гірняк – голова, Олександр Яковлів – заступник, Юрій Горняткевич-Зорич – секретар та ін.

13. Діяльність “Просвіти” // Львівські вісті. — 1941. — 16/17 листопада, чис. 86, рік I. — С. 6. — (Життя краю).

Про відновлення діяльності культурно-мистецьких установ у Самборі, зокрема роботи бібліотеки товариства “Просвіта”, заснування аматорського гуртка, що 5 жовтня 1941 р. успішно відіграв виставу “Верховинці” Юзефа Коженьовського.

14. Е. О. “Скупар” Ж. Б. Мольєра / Е. О. // Львівські вісті. — 1941. — 30 вересня, чис. 45, рік I. — С. 3. — (З театру).

Коротко описано сюжет комедії Ж. Б. Мольєра “Скупар”, проаналізовано її показ на сцені Львівського Оперного Театру (постановник – В. Блавацький, режисер асист. – Б. Паздрій). Розглянуто талановиту гру акторів В. Блавацького, С. Стадниківни, О. Горницької, Л. Кривицької, І. Лісенка, Я. Геляса та інших, їх костюми, професійний підхід до оформлення декорацій. Подано позитивні враження від вистави.

15. Життя Проскурівщини. Театр // Львівські вісті. — 1941. — 13 листопада, чис. 83, рік I. — С. 5. — (По містах і селах Наддніпрянської України).

Про відновлення праці Українського національного театру в місті Проскурові (нині – місто Хмельницький), його постановку комедії С. Васильченка “На перші гулі”.

16. З діяльності “Просвіти” // Львівські вісті. — 1941. — 7 листопада, чис. 78, рік I. — С. 3. — (З життя краю).

Про постановку драматичним гуртком у Крехові “Чорноморців” М. Старицького за п'єсою Я. Кухаренка. Коротко охарактеризовано гру акторів.

17. З праці театру // Львівські вісті. — 1941. — 12 листопада, чис. 82, рік I. — С. 3. — (З життя краю).

Про постановку районного театру в Стрию 26 і 27 листопада 1941 р. п'єси М. Старицького “Циганка Аза” (постановник – Микола Кавка). Коротко охарактеризовано гру акторів, згадано про костюми й декорації.

18. Зима I. Прем'єра театру для дітей / I. Зима // Львівські вісті. — 1941. — 21/22 грудня, чис. 116, рік I. — С. 6. — (З театру).

Про успішну постановку “Святий Миколай з нами” I. Керницького (режисер – Ю. Горняткевич-Зорич), прем'єра якої відбулася в Театрі для дітей, організованому при Краєвому Інституті Народної Творчості. Наголошено на характеристичних рисах героїв, майстерній грі акторів, вдалому режисерському оформленні дійства.

19. Київська опера оновлює роботу : За київським “Українським Словом”, ч. 25 // Львівські вісті. — 1941. — 16 жовтня, чис. 59, рік I. — С. 5. — (Новий Київ).

Про налагодження мистецького життя у Києві, зокрема відновлення діяльності драматичного та оперного театрів. Йдеться про неодноразові спроби більшовиків вивезти оперний театр з міста. Детально перелічено новий склад працівників Київського оперного театру. Закцентовано на необхідності підготовки нового репертуару, в якому переважатимуть українські твори.

20. Концертне Бюро. У Театрі “Варієте” працює поперх 50 осіб // Львівські вісті. — 1941. — 15 листопада, чис. 85, рік I. — С. 3.

Про заснування при Концертному Бюро у Львові театру “Варієте”, що розпочав свою діяльність 19 жовтня 1941 р. Йдеться про кількісний склад учасників колективу, пошуки ним оптимальної локації для праці акторів.

21. Краківський Державний Театр у Львові. Перший гостинний виступ у Галицькій Області // Львівські вісті. — 1941. — 8 листопада, чис. 79, рік I. — С. 3 : фото.

Проанонсовано постановку 9 і 10 листопада 1941 р. у Львові трагедії “Обвинувачую” Герта фон Класса. Подано світлину з артистами Евою Вагнер, Ірою Крамер і Рудольфом Бехманом.

22. Кудрик Б. “Мадам Батерфляй” Пуччініа / Борис Кудрик // Львівські вісті. — 1941. — 6 грудня, чис. 103, рік I. — С. 3. — (З театру).

Про оперно-режисерський хист В. Блавацького у постановці опери Дж. Пуччініа “Мадам Баттерфляй” (диригент – Л. Туркевич). Наголошено на культурно-мистецькій інтерпретації ролей акторів П. Поспієвої, В. Тисяка, Л. Рейнаревича, Я. Геляса та інших, гармонійному поєднанні як музичних, так і акторських сил виконавців.

23. Кудрик Б. “Циганський барон” на галицькій сцені (Львів, 19 жовтня) / Борис Кудрик // Львівські вісті. — 1941. — 19/20 жовтня, чис. 62, рік I. — С. 4.

Подано історію написання твору Й. Штрауса. Згадано постановки “Циганського барона” Театром товариства “Руська Бесіда” під орудою Івана Гриневецького та Івана Біберовича. Відзначено блискучий успіх Штраусівського архитвору на українській сцені в перекладі лібрето Євгена Олесницького під керуванням диригента Ярослава Барнича. Закцентовано на блискучій грі Антоніни Осиповичевої (роль циганки-ворожки Чіпри).

24. Культурне життя Проскурівщини. Михалпільський район // Львівські вісті. — 1941. — 24 грудня, чис. 118, рік I. — С. 5. — (По містах, містечках і селах України).

Подано огляд діяльності драматичних гуртків Проскурівщини (нині - Хмельниччини), в репертуарі яких – твори українських драматургів. Зокрема, згадано постановку молодим театральним колективом м. Проскурова (нині – м. Хмельницький) п'єси І. Тобілевича “Мартин Боруля”, одноактного водевілю “Кум Мірошник, або Сатана в бочці” Дмитра Дмитренка. Коротко повідомляється про вечір мистецької самодіяльності, представлений драматичним гуртком м. Межибожі (нині – селище міського типу Меджибіж Хмельницької області).

25. Культурно-освітня організація // Львівські вісті. — 1941. — 29 жовтня, чис. 70, рік I. — С. 3. — (З життя краю).

Про плани філії товариства “Просвіта” щодо культурно-освітньої діяльності в Стрию, об'єднання товариств та організацій, зокрема об'єднання окремих драматичних гуртків з метою заснування театру. Також повідомляється про важливість створення хору, духового та симфонічного оркестрів, відкриття читалень і бібліотеки.

26. Л-ан. Театральна вистава / Л-ан // Львівські вісті. — 1941. — 25 листопада, чис. 93, рік I. — С. 3. — (Життя краю).

Про успішну постановку в Журавно місцевим драматичним гуртком вистави “Син Повстанців” Л. Отаманця. Відзначено гру акторів Миколи Ямнича, Софії Демків та Ольги Балити.

27. Лужницький Г. Богдан Лепкий і театр. Жмуток спогадів з приводу вистави історичної драми “Батурын” в Українському Театрі м. Львова / Др. Гр. Лужницький // Львівські вісті. — 1941. — 7/8 вересня, чис. 26, рік I. — С. 5.

Про зустріч і розмову Гр. Лужницького з Б. Лепким. Наголошено на драматичному й сценічному характері діалогів у повістях Б. Лепкого, що чудово годиться для постановки на сцені. Згадано бажання Богдана Лепкого бачити свої повісті на сцені.

28. [Лужницький Г.] Галицький актор на большевицькій сцені. Театр ім. Лесі Українки існував на папері / Л. Нигрицький // Львівські вісті. — 1941. — 14/15 вересня, чис. 32, рік I. — С. 5.

Про роль галицького актора у суспільстві, діяльність якого мала проходити три влади – австрійську, польську, радянську. Йдеться про вплив політичної обстановки на діяльність театрів у Галичині, зокрема існування лише на папері Українського театру ім. Лесі Українки, який за 22 місяці радянської влади не міг грати на сцені.

29. [Лужницький Г.]. Театр і публіка / Л. Нигрицький // Львівські вісті. — 1941. — 10 жовтня, чис. 54, рік I. — С. 4. — (На театральні теми).

Наголошено на важливості взаємозв'язку між виконавською майстерністю акторів і сприйняттям зображуваного публікою.

30. Лукасевич Я. Український театр ім. І. Франка / Я. Лукасевич // Львівські вісті. — 1941. — 26 листопада, чис. 94, рік I. — С. 3. — (В краю).

Про культурно-мистецьке життя на теренах Галичини, зокрема відкриття 2 листопада 1941 р. в Станіславові (нині – місто Івано-Франківськ) Українського театру ім. І. Франка прем'єрою “Циганка Аза” М. Старицького (режисер – Ф. Ридзевський, помічник режисера – В. Мельник, диригент – Є. Цісик, балетмейстер – Я. Чуперчук, декоратор – О. Дикий). Згадано високий рівень гри акторів, успішні танцювальні композиції, подальшу роботу трупи над “Марусею Богуславною” М. Старицького.

31. М. Т. “Берлінер Люфт-Вінер Блют”. Гостинний виступ німецького ревієвого театру / М. Т. // Львівські вісті. — 1941. — 13 листопада, чис. 83, рік I. — С. 4. — (З театру).

Описано програму виступу перед львівською громадськістю ревієвого театру, що містила танцювальні, пісенні і вар'єте номери у поєднанні з жартиєвливими замальовками-скетчами. Особливо відзначено виступи артистки театру і кіно Марії Паудлер.

32. М. Т. [Рецензія] / М. Т. // Львівські вісті. — 1941. — 25 грудня, чис. 119, рік I. — С. 3. — (З театру).

Подано рецензію на прем'єру Українського театру м. Львова “Ніч під Івана Купала” М. Старицького (режисер – О. Яковлів). Детально проаналізовано доцільність збірних сцен, продуманість хорових номерів, творчу інтерпретацію народних танців. Відзначено сценічні таланти акторів: С. Стадниківни, В. Левицької, Л. Кривицької, Г. Совачевої, Я. Рудакевича, О. Яковліва, Є. Курила та ін.

33. Мет. “Земля” / Мет // Львівські вісті. — 1941. — 2/3 листопада, чис. 74, рік I. — С. 4. — (З театру).

Про інтерпретацію низки новел В. Стефаніка на театральній сцені Львова (режисер – В. Блавацький). Проналізовано постановки шістьох новел письменника – “Земля”, “Сини”, “Марія”, “Злодій”, “Побожна”, “Морітурі”. Особливу увагу зосереджено на живих діалогах з елементами “сценічності”, влучних візуальних ефектах, декоративному оформленні сцени. Відзначено майстерне виконання ролей акторами В. Блавацьким, Н. Лужницькою, Б. Паздрієм, Л. Сердюковою, С. Крижанівським та ін.

34. Мет. “Мужчина з минулим” / Мет // Львівські вісті. — 1941. — 7 жовтня, чис. 51, рік I. — С. 3. — (З театру).

Охарактеризовано прем'єру комедії на 3 дії “Мужчина з минулим” Ф. Арнольда та І. Баха (постановник – Б. Паздрій, мистецький керівник – В. Блавацький), що відбулась 4 жовтня 1941 р. у Львівському Оперному Театрі. Описано позитивні враження від вистави. Відзначено артистичну гру акторів В. Блавацького, Б. Паздрія, С. Стадниківни, Г. Совачевої, Л. Кривицької, Н. Лужницької та ін.

35. Мет. [Рецензія] / Мет // Львівські вісті. — 1941. — 9 вересня, чис. 27, рік I. — С. 3. — (3 театру).

Проаналізовано постановку історичної трагедії Б. Лепкого “Батурич” (сценічна обробка – Л. Лісевича, режисер-постановник і мистецький керівник – В. Блавацький). Подано схвальні відгуки про майстерне втілення задуму режисера, відзначено мистецьку вартість збірних сцен, визнано добрі креації й професійне виконання ролей акторами, як Б. Паздрія (в ролі Носа), Й. Стадника (в ролі Меншикова), Я. Геляса (в ролі Кенігзена), В. Королика (у ролі Чечеля), В. Левицької (у ролі Мотрі), Є. Курила (у ролі Мазепи) та інших. Відзначено артистичне оформлення сцени, вишуканість костюмів. Наголошено на актуальності вистави, її вагомому місці в репертуарі українського театру.

36. Мет. Циганський барон. Оперета на 3 дії / Мет // Львівські вісті. — 1941. — 16 жовтня, чис. 59, рік I. — С. 3. — (3 театру).

Про успішну постановку однієї з найвідоміших оперет Й. Штрауса “Циганський барон” на сцені Львівського Оперного Театру (постановник – Й. Стадник, диригент – Я. Барнич, хормейстер – Н. Горницький). Детально проаналізовано гру акторів Л. Черних, Є. Поспієвої, Й. Полякова, І. Рубчака, Б. Паздрія, Я. Геляса, О. Бенцаль-Карп’як та ін. Особливу увагу приділено гармонійному і ритмічному багатству мелодії, мистецькому виконанню декорацій, хореографічним композиціям балету. Відзначено загальну атмосферу в залі.

37. Мистецька хроніка // Львівські вісті. — 1941. — 6 листопада, чис. 77, рік I. — С. 3.

Про творчу діяльність мистецьких колективів Києва, зокрема акторів Київської опери, Київського районного театру і його постановку “Невольник” за Т. Шевченком (режисер – Сябро). Коротко розкрито питання присвоєння імені видатного українського актора Миколи Садовського драматичному театру у Києві. Йдеться про започаткування діяльності Київського українського музично-драматичного театру імені Затиркевич-Карпинської (художній керівник – Ю. Григоренко). Згадано також працю інших мистецьких інституцій.

38. Мистецьке життя // Львівські вісті. — 1941. — 28 листопада, чис. 96, рік I. — С. 3. — (Над хвилями Бистриці. З організаційного життя Станіславова і Станіславівщини).

Про відновлення діяльності українського театру у Станіславові (нині – Івано-Франківськ), що продовжив традиції театру ім. І. Тобілевича. Розглянуто склад трупи, адміністративний персонал театру (директор – І. Козуляк, балетмейстер – Я. Чуперчук), наявність симфонічного оркестру. Коротко перелічено репертуарні постановки: “Циганка Аза” М. Старицького, “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Ой Морозе Морозенку” Г. Лужницького, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, що приваблювали глядачів різного віку і смаків.

39. Міський театр ім. Т. Шевченка // Львівські вісті. — 1941. — 27 листопада, чис. 95, рік I. — С. 5. — (По містах, містечках і селах України) (У Кам’янці на Поділлі та Кам’янець-Польській окрузі).

Про організацію й активну діяльність Міського театру ім. Т. Шевченка у Кам'янці-Подільському, що запропонував шанувальникам театрального мистецтва до перегляду розмаїтий спектр вистав: “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Безталанна” та “Мартин Боруля” І. Карпенка-Карого, “Невольник” і “Пошились у дурні” М. Кропивницького та ін. Наголошено на рекордній для цього часу кількості глядачів, що відвідали театр.

40. Нова п'єса // Львівські вісті. — 1941. — 4 грудня, чис. 101, рік I. — С. 5. — (По містах, містечках і селах України).

Про постановку п'єси “Незнані” О. Пащенко-Шульмінської аматорським гуртком, створеним з числа професорів української гімназії та інших установ у Дубні.

41. Нова сцена у Львові // Львівські вісті. — 1941. — 30 жовтня, чис. 71, рік I. — С. 7.

Згадано історію становлення театру Скарбка у Львові (нині – приміщення Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької), надання у користування окремих його залів для мистецьких виставок (1842–1902), тимчасового місцезнаходження філармонії (з 1923 р.), а потім – кінотеатру. Повідомляється також про облаштування в цьому приміщенні нової сцени для Українського Драматичного Театру ім. Лесі Українки (1939–1941).

42. ОМЕГА. Театральне життя / ОМЕГА // Львівські вісті. — 1941. — 9/10 серпня, чис. 1, рік I. — С. 2.

Про відновлення діяльності під час війни Українського театру у Львові (заступник директора, головний режисер – В. Блавацький). Згадано репертуарні постановки колективу: оперу на 3 дії “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського (інструментація – С. Людкевича, постановка – Й. Стадника, музичний керівник – Л. Туркевич, хореографія – О. Суховерська), народну драму в 5 діях “Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці” М. Старицького (інструментація – Л. Туркевич, постановка – Й. Стадника, хореографія – Є. Вігілева) і побутово-історичну драму на 5 дії “Маруся Богуславка” М. Старицького (постановка – В. Блавацького, диригент – Н. Горницький, оформлення сцени – М. Чуйко).

43. Пастернакова М. “Балетний вечір” в Українському Театрі / М. Пастернакова // Львівські вісті. — 1941. — 19 листопада, чис. 88, рік I. — С. 3. — (З театру).

Про створення в Українському Театрі м. Львова трупи класичного балету, її постановку 17 листопада 1941 р. “Балетний вечір”, що складалася з двох хореографічних картин: “Сільського кохання” на музику К. Данькевича в інсценізації Є. Вігілева та “Мрій старого композитора” на музику Й. Штрауса в монтажі Я. Барнича й інсценізації Є. Вігілева. Відзначено віртуозність класичної техніки танцівників О. Заклинської, О. Нижанковської, І. Соколовської-Комаринської. Йдеться про гармонійну цілісність у постановці костюмів, декорацій, музичного супроводу.

44. Перша вистава в Стрию // Львівські вісті. — 1941. — 18 вересня, чис. 35, рік I. — С. 5. — (З життя Стрийщини).

Про постановку після 22-місячної перерви місцевим драмгуртком комедії “Трьох хлопців до вибору” Мартиновича, що відбулася 24 серпня 1941 р. у стрийському “Народному Домі”. Відзначено професійну гру акторів. Висловлено пропозицію відповідальніше відноситися до добору репертуару.

45. Повітовий Інститут Народної Творчості // Львівські вісті. — 1941. — 24 жовтня, чис. 66, рік I. — С. 3. — (Нове життя у Рогатинщині).

Про започаткування філією “Просвіти” при Повітовому Інституті Народної Творчості відділів драматичного (проф. М. Вацук), хорового (В. Кривоус), музичного мистецтва (проф. В. Барнич), хореографії і ритміки (К. Стрийська), фольклору (А. Ратичева) задля розвитку народної творчості в повіті.

46. Праця Українського театру // Львівські вісті. — 1941. — 25 жовтня, чис. 67, рік I. — С. 3. — (3 життя краю).

Про діяльність у Стрию Українського Районового Театру під керівництвом Миколи Кавки. Йдеться про успішну постановку 19 і 20 жовтня 1941 р. комедії “Княгиня Капучідзе” А. Моллера в перекладі [В. ?]. Гаєвського.

47. Просвітня праця в Красній // Львівські вісті. — 1941. — 2 грудня, чис. 99, рік I. — С. 3. — (Життя краю).

Про створення при читальні Товариства “Просвіта” у Зборові двох гуртків: самоосвітнього і драматичного. Коротко згадано постановку драматичного гуртка “Дума про Нечая” Г. Лужницького і роботу над новою виставою “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка.

48. Просвітянська діяльність // Львівські вісті. — 1941. — 21 листопада, чис. 90, рік I. — С. 3. — (Життя краю).

Про активізацію діяльності в Нових Стрелиських філіалу Товариства “Просвіта”, зокрема організацію низки заходів, як “Вечір народної пісні та живого слова”, “Міт листопадних роковин”. Особливо відзначено успішну інсценізацію твору Романа Купчинського “Великий День” місцевим театральним гуртком, зразкову гру його акторів, оригінальність костюмів.

49. Свято “Просвіти” // Львівські вісті. — 1941. — 23 грудня, чис. 117, рік I. — С. 3. — (3 театральної залі).

Про урочистості у Львівському оперному Театрі з нагоди Днів культури, присвячених 73-м роковинам товариства “Просвіта”. Розглянуто низку заходів, серед яких – інсценізація артистами Українського Театру міста Львова (режисер – В. Блавацький) народного обряду: “Купальська справа” за М. Старицьким в музичному оформленні Б. Кудрика. Відзначено також вдале виконання балетом українських народних танків.

50. Серед садів і піль сонячної Вінничини. Театральне і мистецьке життя // Львівські вісті. — 1941. — 16/17 листопада, чис. 86, рік I. — С. 4. — (По містах і селах Наддніпрянської України).

Про культурно-мистецькі заходи Українського Міського Театру у Вінниці, а саме: вистави “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Ой, не ходи, Грицю” М. Старицького, балетні виступи, концерти тощо.

51. [Сливка Р. ?]. Вечір джазової пісні / Р. С. // Львівські вісті. — 1941. — 2 вересня, чис. 21, рік I. — С. 3. — (Театр малих форм).

Про заснування при Краєвому Інституті Народної Творчості “Театру Малих Форм”, що започаткував свою діяльність 29 серпня 1941 р. вечором джазової пісні. Йдеться про програму вечора, зокрема виступи українських ревелерсів, жіночого квартету “Богема” (керівник – д-р В. Балтарович) та чоловічого квартету (В. Листопад, О. Хлебич, О. Курочка, М. Лозинський) під керуванням О. Курочки. Згадано також виступ артиста І. Романовського, який виконав низку народних жартівливих пісень.

52. Сливка Р. Виступи театру “Варієте” / Роман Сливка // Львівські вісті. — 1941. — 21 жовтня, чис. 63, рік I. — С. 5. — (3 театру).

Про заснування при Краєвому Концертному Бюро у Львові театру “Варієте”. Йдеться про першу виставу, що складалася з балетних виступів, солоспіву, номерів квартету ревелерсів О. Курочка, виступу пари ексцентриків. Відзначено гру акторів, які намагалися зацікавити публіку. Розглянуто проблеми із зовнішнім оформленням сцени, не пристосованої до виступів. Згадано графік вистав у театрі “Варієте”.

53. Сливка Р. Мало, але добре. Ревія театру “Варієте” / Роман Сливка // Львівські вісті. — 1941. — 6 грудня, чис. 103, рік I. — С. 3. — (3 театру).

Розглянуто питання мистецького вдосконалення програм театру “Варієте” (режисер ревії – актор Б. Паздрій, літературний керівник – Г. Лужницький) у Львові, зокрема, виступи ревелерсів О. Курочка, дуету Т. Бурке і Вандали, балету під проводом Фалішевського, що здобули визнання львівської публіки, а також молодих виконавців: М. Степової, С. Крижанівського, В. Королика, О. Бенцаль-Карп’як, Б. Паздрія. Описано позитивні враження від заходу.

54. Сливка Р. Новий виступ у “Варієте” / Роман Сливка // Львівські вісті. — 1941. — 1 листопада, чис. 73, рік I. — С. 3. — (3 театру).

Про театр “Варієте”, створений при Краєвому Інституті Народної Творчості, його репрезентацію нової програми. Відзначено балетні виступи виконавців, а саме, балетного терцету Козярських, пари Бруке–Вандали, Королевої та ін.

55. [Сливка Р.]. Прем’єра “Варієте” / Р. Сл. // Львівські вісті. — 1941. — 18 листопада, чис. 87, рік I. — С. 3. — (3 театру).

Описано враження від прем’єри ревієвого театру “Варієте”. Закцентовано на оригінальності танцю “Жінка на диску” у виконанні Вандали за участі Т. Бурке і квартету ревелерсів.

56. Сливка Р. “Скупар” / Роман Сливка // Львівські вісті. — 1941. — 31 жовтня, чис. 72, рік I. — С. 3. — (3 театру).

Проаналізовано постановку Українського Театру у Львові комедії “Скупар” Ж. Б. Мольєра. Особливу увагу приділено майстерній грі Йосипа Стадника в головній ролі Гарпагона, а також його партнерів по сцені: Стефанії Стадниківни (в ролі Елізи), Лесі Кривицької (в ролі Фрозини), Івана Гірняка (в ролі Жака).

57. Сливка Р. “Циганський барон”: Оперета на 3 дії Штрауса (змінена обсада) / Р. Сливка // Львівські вісті. — 1941. — 17 жовтня, чис. 60, рік I. — С. 3. — (3 театру).

Про другу виставу відомої шекспірівської оперети “Циганський барон” (постановник – Й. Стадник, диригент – Я. Барнич, хормейстер – Н. Горницький) на сцені Львівського Оперного Театру, що мала не менший успіх, аніж її прем’єра. Йдеться про незначні зміни в акторському складі. Відзначено успішне голосове виконання партій артистів О. Кальченко (в ролі Сафі) та Л. Сobotівни (в ролі Арсени).

58. [Східний Г.?]. Виступ артиста-читця А. Бендерського / Г. С. // Львівські вісті. — 1941. — 9 жовтня, чис. 53, рік I. — С. 3. — (З естради).

Про вечір мистецького слова львівського артиста Андрія Бендерського, що відбувся на сцені Будинку Народної Творчості 7 жовтня 1941 р. Коротко розглянуто програму заходу, під час якого артист з успіхом прочитав поезії Т. Шевченка, І. Франка, М. Вороного, Й. В. Гете та дві майстерно виконані новели М. Коцюбинського.

59. [Гарнавський О.] Нова програма “Варієте” / (от) // Львівські вісті. — 1941. — 23 грудня, чис. 117, рік I. — С. 3. — (З театральної зали).

Про потребу театру легкого жанру, що даруватиме глядачам яскраві враження й естетичну насолоду. Розглянуто програму театру “Варієте”, наголошено на необхідності її оновлення. Відзначено виступи Л. Німцівної, О. Голіцинської, ревелерсів під керівництвом О. Курочки і танцювальної пари Бурке–Вандалі.

60. Театр ім. Затиркевич-Карпинської у Києві // Львівські вісті. — 1941. — 4 грудня, чис. 101, рік I. — С. 5. — (По містах, містечках і селах України).

Про діяльність новоствореного театру, синтетичність його репертуару, зокрема включення п’єс західноєвропейської класики, а також п’єс, що репрезентують старий український побутовий театр. Згадано постановки “Про що тирса шелестіла” С. Черкасенка, “Сорочинський ярмарок” М. Старицького, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, представлені киянам за півтора місяці існування театру.

61. “Театр розваг” // Львівські вісті. — 1941. — 6 листопада, чис. 77, рік I. — С. 3.

Про започаткування у Києві “Театру розваг”. Коротко розглянуто першу програму мюзик-холу. Йдеться про організацію й виступ джаз-оркестру, а також виступ державного українського лялькового театру.

62. тп. Зарядження про відвідування театру / тп // Львівські вісті. — 1941. — 28 листопада, чис. 96, рік I. — С. 3.

Подано розклад відвідування театру у Львові для німців і українців.

63. (тп). Український театр для дітей та молоді у Львові / (тп) // Львівські вісті. — 1941. — 31 грудня / 1 січня, чис. 124, рік I. — С. 7.

Про значення театру у вихованні дітей та школярів. Згадано мистецькі та освітньо-виховні заходи Краєвого Інституту Української Народної Творчості у Львові, який за сприяння Театру для дітей та молоді організував вистави до Святого Миколая. Йдеться про формування складу театру, його репертуар, співпрацю молодих акторів з досвідченими митцями, перспективи подальшого розвитку й продуктивної праці.

64. Український балет // Львівські вісті. — 1941. — 26/27 жовтня, чис. 68, рік I. — С. 6. — (В краю).

Про виступ 12 жовтня 1941 р. в Коломиї Українського Театру ім. Івана Франка зі Станіславова (нині – Івано-Франківськ) з балетною виставою українських

танків (керівник – Іван Козуляк). Відзначено виступи окремих виконавців, особливо виступ Ярослава Чуперчука, який виконав інсценізації “Гонта в Умані” та “Пастушок”. Згадано також виконання гуцульських коломийок.

65. Український балет // Львівські вісті. — 1941. — 11 листопада, чис. 81, рік I. — С. 3. — (З життя краю).

Про завдання молодого українського балету, створеного при Театрі ім. Івана Франка у Станіславові (нині – Івано-Франківськ), його виступ з новою програмою (балетмейстер – Ярослав Чуперчук), що містила 20 народних і гуцульських танців, інсценізацій та хореографічних картин.

66. Український Окружний Театр // Львівські вісті. — 1941. — 3 жовтня, чис. 48, рік I. — С. 5. — (Вісті з краю).

Про заснування Українського Окружного Театру в Коломиї (директор – Іван Козуляк). Йдеться про підготовку до показу циклу історичних п'єс, першими серед яких заплановано вистави “Маруся Богуславка” М. Старицького і “Батурин” Б. Лепкого.

67. Український театр ім. Лисенка // Львівські вісті. — 1941. — 28 жовтня, чис. 69, рік I. — С. 3. — (З життя краю).

Про драматичний гурток, створений при Музичному Товаристві ім. Лисенка, його успішну постановку “Наталка Полтавка” І. Котляревського, що відбулася 18 жовтня 1941 р. в Самборі.

68. Український театр у Житомирі // Львівські вісті. — 1941. — 28/29 вересня, чис. 44, рік I. — С. 4. — (В Україні сходить сонце волі).

Про показ у Житомирському “Українському Слові” вистав “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці” М. Старицького (постановник – І. Клепаченко).

69. У 73-ті роковини “Просвіти” // Львівські вісті. — 1941. — 20 грудня, чис. 115, рік I. — С. 3.

Про заходи, що відбулися 21 грудня 1941 р. у Львівському Оперному Театрі з нагоди Дня культури, приуроченого 73-м роковинам товариства “Просвіта”. Подано огляд програми, у другій частині якої розглянуто виставу “Купальська справа” за М. Старицьким в музичному оформленні Б. Кудрика (режисер – В. Блавацький).

70. Японський народний театр // Львівські вісті. — 1941. — 18 грудня, чис. 113, рік I. — С. 5. — (Літературно-мистецькі вісті).

Про багатосотрічну історію японського театру “Кабукі”, актуальність його постановок, у яких відтворюється жива традиція народу через розмаїті стилізовані картини, віртуозне виконання акторами ролей. Коротко окреслено специфіку японського сценічного мистецтва, що вимагає особливого опанування рухів і характеристичних форм вислову. Йдеться про формування акторських династій, що відтворюють певні стилі японського народного театру.

71. (—). Величний храм театрального мистецтва. 100-а вистава Українського Львівського Театру / (—) // Львівські вісті. — 1941. — 10 грудня, чис. 106, рік I. — С. 3.

Про відновлення діяльності у Львові драматичного театру ім. Лесі Українки, перейменованого на “Український Театр міста Львова”. Згадано виставу “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського (постановник – Й. Стадник), прем'єра якої відбулася 19 липня 1941 р. Йдеться про 12 п'єс, поставлених на сцені львівського театру 99 разів упродовж 19 липня – 30 вересня 1941 р., та соту постановку “Мадам Батерфляй” Дж. Пуччіні, що продемонструвала високий професійний рівень театру.

72. (—). [Рецензія] / (—) // Львівські вісті. — 1941. — 26 грудня, чис. 120, рік I. — С. 3. — (З театру).

Проаналізовано постановку “Ніч під Івана Купала” М. Старицького (режисер – О. Яковлів). Відзначено артистизм і високий рівень мистецької гри акторів другого складу Українського театру м. Львова: М. Степової, І. Лісненка, О. Горницької, Б. Копестинської, О. Бенцаль-Карп'як, В. Шашаровського та ін. Закцентовано на вдало підібраному народному одязі, мальовничих декораціях, відзначено естетичність хорових і танцювальних номерів.

(Продовження в наступному номері)

ЗМІСТ

ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦВ

<i>Світлана САЛДАН</i> Зміст і форма – музикознавчий контекст.....	3
<i>Оксана ВЕЛИЧКО</i> Музичне мистецтво у дзеркалі ідей просвітництва.....	11

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Наталія ЮЗЮК</i> Станіслав Людкевич – видатний український композитор, прогресивний суспільний діяч, організатор музичного життя в Західній Україні.....	16
<i>Анастасія ПАТЕР</i> Діяльність українських диригентів ХХ ст. у контексті формування національного стилю хорового виконавства.....	30

ТЕАТРОЗНАВСТВО

<i>Богдан КОЗАК</i> Рецепція діяльності Миколи Садовського на посаді директора народного театру товариства “Руська Бесіда” (1905–1906).....	44
<i>Оксана ПАЛІЙ</i> Сценічне втілення образів національної драматургії в акторській практиці Олександра Корольчука на сцені Київського театру Миколи Садовського (1907–1919).....	53

ХОРЕОЛОГІЯ

<i>Віктор СІТКАР</i> Кінезіологія “Травітаційного нахилу” Майкла Джексона.....	72
<i>Олександр ПЛАХОТНЮК, Анастасія ГРИНЕНКО, Андрій ЯЦЕЛЕНКО</i> Хореографічно-музичний аналіз–супровід танцювальної культури Лемківщини.....	81

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

<i>Людмила БЕЛІНСЬКА</i> Рецензія на книгу “Ремель. Урок історії”, що вийшла у 2018 році з ініціативи Народного артиста України Святослава Максимчука.....	91
<i>Галина БІЛОВУС</i> Сценічне мистецтво в бібліографічному прочитанні (за матеріалами газети “Львівські вісті” (1941–1944)).....	94

CONTENTS

PHILOSOPHY OF ARTS

<i>Svitlana SALDAN</i> Content and form - musicological context.....	3
<i>Oksana VELYCHKO</i> Musical art in mirror of Enlightenment ideas.....	11

MUSICOLOGY

<i>Nataliya YUZYUK</i> Stanislav Liudkevych – creat ukrainian composer, progressive public activist, o ganizer of the musical life in the West rn Ukraine.....	16
<i>Anastasiia PATER</i> Activitiy of ukrainian conductors of the 20th century. in the context of formation national st le of choral performance.....	30

THEATER SCIENCE

<i>Bohdan KOZAK</i> Reception of Mykola Sadovsky’s directing at the People’s Theater of the "Rus’ka Besida" Society (1905–1906).....	44
<i>Oxana PALIJ</i> The Stage embodiment of the images of national drama in the acting practice of Oleksandr Korolchuk on the Stage of Mykola Sadovsky’s Kyiv Theater (1907–1919).....	53

CHOREOLOGY

<i>Viktor SITKAR</i> Kinesiology of Michael Jackson’s “Gravitational Tilt”	72
<i>Oleksandr PLAKHOTNIUK, Anastasiya HRYNENKO, Andriy YATSELENKO</i> Choreographic and musical analysis of dance culture accompaniment of Lemkiv region.....	81

MATERIALS. REVIEWS

<i>Lyudmila BELINSKA</i> Review of the book “Remel. History lesson”, which came out in 2018 at the initiative of the People’s Artist of Ukraine Svyatoslav Maksymchuk.....	91
<i>Halyna BILOVUS</i> Performing Art in a bibliographical reading (based on materials from the newspaper “Lvivski ViSti” (1941–1944).....	94

