

**VISNYK
OF THE LVIV
UNIVERSITY**

Series Art Studies

Issue 23

Published since 2001

**ВІСНИК
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія мистецтвознавство

Випуск 23

Видається з 2001

Ivan Franko National
University of Lviv

Львівський національний
університет імені Івана Франка

2022

Друкується за ухвалою Вченої ради
Львівського національного університету
імені Івана Франка

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:
Рішення Національної ради України з питань
телебачення і радіомовлення №1877 від 30.05.2024 р.
Ідентифікатор медіа R30-04899

(Протокол № 65/4 від 30 квітня 2024 р.)

Двадцять третій 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-third 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:

доц., канд. філологічних наук М. Циганик (головний редактор); проф., д-р мистецтвознавства Н. Сиротинська (заступник головного редактора); доц., канд. філологічних наук Г. Біловус (відповідальний секретар); доц., канд. педагогічних наук Л. Андрощук; доц., д-р історичних наук Л. Белінська; проф., д-р історичних наук Р. Берест; проф., д-р мистецтвознавства І. Бермес; проф., д-р педагогічних наук Т. Благова; ст. наук. співроб., канд. мистецтвознавства Т. Бойко; проф., д-р економічних наук О. Гнаткович; доц., канд. мистецтвознавства А. Дем'ячук; доц., канд. мистецтвознавства Т. Дубровний; доц., канд. мистецтвознавства Н. Дядюх-Богатько; д-р мистецтвознавства Н. Корнієнко; ст. наук. співроб., д-р економічних наук М. Максимчук; доц., канд. наук із соціальної комунікації В. Мудроха; доц., канд. мистецтвознавства О. Плахотнюк; доц., д-р мистецтвознавства М. Погребняк; проф., д-р архітектури В. Проскураков; доц., канд. мистецтвознавства С. Салдан; д-р мистецтвознавства Ю. Чекан; д-р габ. Piotr Rudzki (Вроцлав, Польща), д-р габ., проф. надзвич. Magdalena Gołaczyńska (Вроцлав, Польща), д-р Mayhill Fowler (США), д-р Pavlo Bosyy (Онтаріо, Канада).

*Associate Professor Myroslava Tsyhanyk - Responsible for production,
Associate Professor Myroslava Tsyhanyk – Editor-in-Chief,
Professor Natalia Syrotynska – 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

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: visnyk.mystetstvoznavstvo@lnu.edu.ua

URL : <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies>

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

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

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

© Львівський національний університет імені Івана Франка, 2022

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 75.03:355.413(477): [7.037.2/3].

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12188>

МОНТАЖ ЯК ФОРМА ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

Інна ПРОКОПЧУК

<https://orcid.org/0000-0001-9353-2169>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
e-mail: inna.prokopchuk@ukr.net*

Дослідження покликане висвітлити питання розуміння категорії монтажу як феномену культури, що реалізує себе формотворчим принципом морфології культури і є художнім втіленням світоглядних та соціокультурних настанов модернізму. Не претендуючи на всеохопність, дослідницька увага зосереджується на художньо-технологічній універсальності монтажу як засобу мистецького сприйняття і віддзеркалення дійсності у різних видах мистецтв українського авангарду першої третини ХХ ст. На підставі наукових праць визначено репрезентативність монтажу у видових варіантах, носіями якого є художні твори, сконструйовані з елементів з різною просторовою, часовою, іконографічною, стилістичною природою. Зазначено, що монтаж у побудові творів художньої культури використовували з найдавніших часів до появи самого терміна, одним з основних творчих прийомів і самостійним художнім феноменом він став лише в культурі ХХ ст., в добу модернізму та постмодернізму, що слідував за ним. Перспективним автору вбачається подальше дослідження категорії монтажу як одного із смислоутворювальних принципів в художньо-естетичній системі постмодернізму з тяжінням до злиття не лише різних видів мистецтв, стилів, жанрів та форм, а й загальною інтелектуалізацією мистецтва.

Ключові слова: візуальне мистецтво, український авангард, митець, творчість, образ, ритм, монтаж, монтажне мислення, колаж, бріколаж, часова багатшаровість.

Постановка наукової проблеми. У сучасному мистецтвознавстві дедалі частіше феномен монтажу розуміють не лише як один з найважливіших засобів кінематографічної виразності, а й подекуди розглядають у художній культурі поза межами кіномистецтва у “чистому вигляді”, адже принципи монтажування притаманні для різних видів мистецтв. Наочність монтажу сприяє втіленню в модерністському мистецтві театральності світу, де він слугує принципам новітньої риторики, є інструментом пошуку гармонії та засобом вираження нового ставлення до глядача як до активного суб’єкта, що перетворює реальність. Репрезентативність монтажу

як особливого творчого механізму в культурі ґрунтується на його функціональних можливостях побудови неміметичного образу світу, що реалізує специфічну концентрацію структури і смислу, пластики і логіки, форми і змісту.

Наукова новизна обраної теми полягає у розгляді сутності категорії монтажу в спектрі візуального мистецтва українського авангарду з точки зору нових теоретичних підходів. Пропоноване дослідження асимілює у собі як культурно-історичні, так і художньо-естетичні питання, висвітлення яких дає змогу сформулювати загальні принципи функціонування феномену монтажу як особливої форми художнього мислення.

Мета публікації: теоретично обґрунтувати й концептуалізувати сутність категорії монтаж як форму художнього мислення, яку потрібно вивчати як універсальний принцип побудови композиції в художньо-естетичній системі модернізму.

Зв'язок із науковими чи практичними завданнями. Стаття виконана згідно з перспективним тематичним планом науково-дослідницької діяльності Львівського національного університету імені Івана Франка в межах комплексної теми наукової роботи кафедри театрознавства та акторської майстерності “Мистецька культура України і європейський контекст: джерелознавчі та порівняльні дослідження”. Представлені результати можуть бути використані у спеціальних міждисциплінарних курсах, присвячених питанням взаємодії та взаємовпливу різних видів мистецтв.

Методологічна основа має комплексний характер і спирається на системно-історичний підхід до вивчення предмета дослідження. Поставлені в роботі завдання визначили сукупність традиційних дослідницьких методів і підходів: комплексний підхід дозволяє розглянути феномен монтажу з точки зору його міждисциплінарного розуміння; дедуктивно-індуктивний підхід надає можливість досліджувати наукову проблему в аспекті універсальності й водночас у аспекті конкретного емпіричного буття; метод мистецтвознавчого образно-стилістичного аналізу та аналогій; синтезу.

Аналіз останніх досліджень. У фокусі окресленої проблематики виникла необхідність вивчення предмета дослідження у широкому теоретичному контексті гуманітаристики: мистецтвознавчі, культурологічні та філософські дослідження мистецтва авангарду (Л. Наумова [10], Т. Павлова [12], В. Чечик [11]); праці теоретиків театрального та кіномистецтва (Л. Госейко [5], Н. Корнієнко [6], Т. Котович [7], Б. Пікон-Валлен [3]); дослідження принципів кінематографічного монтажу у ранньорадянській драматургії (Т. Свєрбілова [16]); літературознавчі дослідження, у яких висвітлюються засади монтажу як виражального засобу в літературі і кіномистецтві (А. Мазурак [9], О. Пуніна [15], В. Хоміченко [19], Я. Цимбал [20]). У працях цих науковців висвітлено елементи монтажних прийомів і елементів синтезу мистецтв у кінематографі, театрі, літературі, фотографії, зачіпаються питання психофізіологічних засад монтажу, вони є актуальними й науково цінними. Водночас аналіз джерел виявив недостатню кількість наукових розвідок, присвячених концептуалізації категорії монтаж, актуалізації його змісту як смислоутворювального типу організації образів та композиційних структур у візуальних та образотворчих продуктах культури українського авангарду.

Виклад основного матеріалу. Як особливий художній прийом, монтаж передусім асоціюється з мистецтвом кінематографу, яке відкрило нові засоби та принципи побудови реальності і простору. З появою кінематографу монтаж виник як технічний термін, започаткували його кінематографісти-практики (Девід

Гріффіт, Сергій Ейзенштейн, Всеволод Пудовкін) для поділу (“різання”) попередньо сфільмованих планів-послідовностей на частини, які, будучи “склеєними”, давали остаточний варіант кінострічки. Сутність і практичне пояснення самих принципів монтажу було детально висвітлено в теоретичних розвідках режисера-новатора, теоретика і практика радянського кіномистецтва 20-х–40-х років ХХ ст. С. Ейзенштейна. Вперше слово “монтаж” він вжив у заголовку до свого нотатку “Монтаж атракцій” у часописі “ЛЕФ” (1923), у якому виклав метод нового прийому. Під цим поняттям розумілося компонування елементів народних видовищних форм (цирк, мюзикл, ярмарок, балаган) та довільних асоціацій візуальних мотивів за методом гіперболи, фокусу, пародії, що розраховане на чуттєвий або психологічний вплив на глядача. Можливість монтажу – доносити до глядачів сенс твору не тільки через характери, і сюжет дає змогу говорити про монтаж як про спосіб ємного подання інформації, що підвищує механізми впливу на глядачів й здатного викликати у них певне емоційне та інтелектуальне навантаження (інакше кажучи, “інтелектуальний монтаж”) [13, с. 262].

З суто технічного прийому склеювання кадрів С. Ейзенштейн висунув фундаментальне поняття для мистецтвознавчої термінології. Він виведе монтажний принцип за межі кінематографа і трактуватиме поняття монтажу як цілісну побудову будь-яких текстів культури – штучно створених повідомлень, визначатиме монтаж як художнє мислення і як спосіб людського бачення світу.

Грунтуючись на теорії Ейзенштейна¹, В’ячеслав Іванов визначає монтаж як принцип побудови будь-яких повідомлень (знаків, символів, текстів, тощо) культури, який полягає у поєднанні в гранично близькому просторі-часі (хронотопі – за М. М. Бахтініним) хоча б двох (або ж скільки завгодно більшого числа) зображень, які відрізняються один від одного по денотатам або структурі, самих предметів (або їх назв, описів чи будь-яких інших словесних та знакових відповідностей) або ж цілих сцен (у даному випадку зазвичай таких, що опредметнюються) [19, с. 157]. Загалом, В’ячеслав Іванов називатиме метод монтажу принципом побудови в культурі. Отже, вже на початку 1920-х років визначення поняття монтаж виходить за межі технічного терміну, що містить у собі обґрунтування як особливої форми художнього мислення в мистецтві, літературі, науці.

В теоретичній праці “Монтаж” (1938) С. Ейзенштейн, прагне довести неминучість звернення до засобів монтажу в усіх видах мистецтва з метою створення повноцінного образу. Відтак, поняття монтаж С. Ейзенштейн трактує як вище загальномистецтвознавчого порядку.

Відомому українському критику і теоретику кіно, теоретику мистецтва, прозаїку і публіцисту Леоніду Скрипнику належить одна з найважливіших теоретичних праць з теорії кіно періоду 20-х років ХХ ст. “Нариси з теорії мистецтва кіно” (1928) [5, с. 57]. У цьому ґрунтовному дослідженні з кінотеорії Л. Скрипник важливе місце відводить теорії монтажу, основою якого виступає ритмічна складова². “Монтаж

¹ С. Ейзенштейн у теорії монтажу визначав попередників цього методу в інших видах мистецтва, таких як живопис, поезія, теорія біомеханіки Всеволода Мейерхольда та ієрогліфи. Застосування прийомів “монтажу” режисер вбачав у романі Гі де Мопассана “Любий друг”, у китайському пейзажі, в архітектурних фантазіях Джованні Піранезі, в живописі Ель Греко, Вінсента Ван Гога.

² Л. Скрипник у своєму дослідженні посилається на теоретичні розвідки одного з теоретиків і лідерів конструктивізму, архітектора Мойсея Гінзбурга, автора теоретичної праці “Ритм в архітектурі” (1923).

є організація заготовленого під час здійснення матеріалу зорового впливу на глядача (зорових атракціонів), яка за мету має примушення глядача шляхом переживання бажаних емоцій певного змісту та сили в певному порядку протягом певних відрізків часу прийняти до свідомості весь фільм у цілому і створити в результаті цілком певну концепцію всього побаченого” [17, с. 65]. Автор запевняв, що одним з головних засобів, яким повинен користуватися монтаж для емоційного впливу на глядача має бути ритм: “Через ритм – найкоротший шлях до свідомості глядача, цебто ритм – річ абсолютно доцільна, а тому й обов’язкова” [17, с. 53]. “Ритм – основа всього монтажу. Неритмічний монтаж – не монтаж” – доводив теоретик кіно [17, с. 67].

Головними елементами монтажу Л. Скрипник називає: літературний зміст; гру акторів; рухи акторів та речей; темп; ритм; композиція кадру; написи. Кожний з елементів являє собою окрему “монтажну лінію”, яка в свою чергу теж розбивається по кількох напрямках відповідно до різних ролей, що їх відіграє в фільмі певний елемент.

На думку дослідниці Лариси Наумової здійснені Л. Скрипником “кроки” у напрямку вивчення теорії монтажу були надзвичайно важливими на той історичний момент, коли відбулося визнання кінематографа як мистецтва і велися пошуки його своєрідної мови. Окремі висновки, зроблені Л. Скрипником, збігаються з твердженнями провідних тогочасних теоретиків монтажу, зокрема Лева Кулешова [10, с. 181].

Більш детальне вивчення наукової проблеми спонукає розглядати монтаж як один із проявів загального естетичного принципу, який активно застосовувався в різних видах мистецтвах. Присутність монтажу можна простежити в мистецтві будь-якої доби, і в результаті, скрізь (на рівні тканини твору мистецтва: художньої, словесної, музичної, тощо) він слугуватиме створенню архітектоніки, композиції, картини світу, залежно від сфери його застосування.

Перші теорії монтажу вказували на те, що можна розрізнити монтаж у його конкретному значенні як процес компонування окремих фрагментів сцен вистави або відеоряду, заснованого на процедурі складання цілісної форми з просторових частин у смисловій послідовності режисерського задуму і монтаж у його більш широкому, загальному значенні. В останньому випадку виявилось, що монтаж існував задовго до винаходу кінематографа і застосовувався у різних видах мистецтва. Видатний кінорежисер В. Пудовкін вважав, що природа монтажу властива всім мистецтвам, і в кінематографі вона лише отримала досконаліші форми. Наприклад: в архітектурі монтаж упорядковує конструктивні елементи; у побудові первісних орнаментальних композицій в печерному живописі можна простежити елементи монтажу, схожі на кінематографічні, у якому були присутні свого роду візуалізація рухів, певних фаз дії для розповіді про подію; у зображенні житій святих у клеймах ікон, які покликані одночасно показати в одній картині події, що відбуваються у різних часових відрізках і в різних просторах: реальному і містичному; античних фресках віллі Містерій на околицях Помпеї де композиційні сюжети вибудовуються наче сцени з кіно; “монтажних” композиціях Ієроніма Босха, В. ван Гога; кубістичних колажах; композиційних принципах монтажу у сюрреалістичному живописі, зокрема у композиціях Сальвадора Далі які будуються з грою оптико-геометричних

ефектів і нагадують конструкти зі з'єднаних у квантовому континуумі цитат без внутрішньої логіки; футуристичних текстах³; монтажних структурах світлопису і мистецтві книги доби конструктивізму; театральних лабораторіях 1920-х років, тощо.

Монтаж це не лише універсальний метод організації композиції а сукупність художніх засобів у різних видах мистецтв: твір або образ роздроблений на фрагменти, які яскраво різняться за фактурою або масштабом зображення. Приклади такої гетерогенності – фотоколажі; асамбляжі; навмисне дискретні композиції в поезії або прозі, що свідчать про фрагментарність дії або розірваність індивідуального сприйняття; чергування в літературному творі коротких уривків з істотно різною стилістикою; візуальне або словесне зображення дій що одночасно відбуваються, синхронність яких демонструється за допомогою чергування коротких фрагментів, що репрезентують ці дії; побудова світоглядних структур які утворюються з зорових образів, так звані, бриколажі за термінологією Клода Леві-Стросса.

Ба більше, прийом складання єдиного цілого з окремих частин, що підбираються за певною темою або планом, тобто прийоми монтажування “використовувала” природа, створюючи у ході еволюції складні кристалічні утворення і не менш складні організми. У зв'язку з цим, видатний історик мистецтва Ернст Гомбріх розглядав термін “геометричний монтаж”, під яким розумів природну організацію простору в природі та штучну організацію простору в природі та мистецтві, засновану на принципі ієрархічної єдності малих і великих груп геометричних елементів [1, с. 263].

Можна провести паралель між способом побудови органічного і художнього світу. Найпростіші “цеглинка” – зачатки, вже несуть у собі композицію майбутнього організму. Різниця лише у тому, що мистецтво збирає, а природа організовує. Тобто продукти природи – цілісні, а продукти мистецтва являють собою різні прояви монтажу. Відтак монтаж становив цілісну картину, що описує конкретну дію.

Відштовхуючись від ролі монтажу в кіно, літературі і навіть науці прискіплива увага приділялася вивченню часово-просторової організації реальної дійсності, а відповідно монтажної природи. У першій третині ХХ століття засоби монтажу активно перейдуть з часових мистецтв у просторові.

Так у художній практиці кубістів монтаж складався у колажному нашаруванні ліній, площин і об'ємів, у конструюванні композиції з геометричних клаптиків. Колаж у кубістів був додатковим елементом живописних та графічних творів. Монтаж, який часто проявлявся у формі колажу, демонструє не принцип поступального розвитку мистецтва, а принцип розсіювання, який починає діяти в культурі ХХ століття. Саме з винаходом колажу філософське ядро модернізму отримало чітке і конкретне вираження. Естетика колажу передбачає складне, плюралістичне прочитання досвіду і передбачає твір мистецтва як сцену для мінливої серії організації поширення інформаційного та емоційного змісту [2, с. 5].

Під впливом кубізму процес пошуку нових форм торкнувся й інших видів мистецтва: літературу, музику, театр. Втім свою естетичну завершеність ідея кубізму знайшла у кінематографі (де напрямок пошуку нового простору і руху перетнулися) і в архітектурі (коли реальним простором руху почало осмислюватися місто). З цими видами мистецтв пов'язаний новий період творчості колишніх кубістів – звернення

³ Про монтаж деталей і фактів як своєрідну ознаку “лівого” роману наголошував Ґео Шкурупій у зверненні до російських “колег” “Нового Лефу” [21, с. 327–334].

живописця Фернана Леже та поета Блеза Сандрара до кінематографу й художника Шарля-Едуара Жаннере-Грі (Ле Корбюзье) – до архітектури та містобудування [18, с. 55].

Звернення до теоретичних праць початку ХХ ст. надає очевидного відчуття підвищеної динаміки буття як однієї з головних властивості сучасності. А активне застосування прийомів монтажу виражало цю динаміку у візуальному мистецтві. За часів античності вважалася, що чистим ідеалом краси і гармонії може бути лише статичний об'єкт, у стані спокою. Але з моменту винаходу фотографії митці ХІХ ст. за будь що прагнули заставити статичну картину рухатися, аби передати навколишню реальність максимально правдиво. Жага нової істини лягла в основу перших маніфестів італійських футуристів. Швидкість і рух – категорії, які сприйняли футуристи з техніки та кінематографу, і які вперше поставили питання про вирішення живописними засобами концепції “простір-час”. Основою своєї живописної системи футуристи проголосили передання руху, що було квінтесенцією сучасного відчуття життя. Динамізм стає головною темою їхніх мистецьких пошуків. На думку футуристів, домогтися передачі динамізму у художньому творі можна лише через повторення форм, або, як говорив сам Філіппо Томмазо Марінетті, принципом “симультанності”. Типовими прикладами цього є картини Джіно Северіні “Динамічні ієрогліфи балу Табарен” (1912) або Умберто Боччоні “Динамізм гравця у футбол” (1913). В обох творах художники прагнули передати на полотні невлесимий простим оком рух, що розпадається на величезну кількість крихітних, розмитих деталей.

Цікаво, що, надихаючись кінематографом як найточнішою репрезентацією швидкості та динамізму доби, футуристи дещо швидше прийшли до радикальних форм членування та дроблення реальності, ніж кінематографісти. На момент створення програмних творів футуристів (1910-ті) кіно тільки-но навчилася використовувати великий план і паралельний монтаж. У більшості випадків картинка залишалася статичною, насамперед через технічні обмеження кіноапарату. У той час як живописці авангарду прагнули “очистити” мову від академізму та зайвої раціональності, кіно цю мову лише намагалося вигадати. Все це говорить про те, що тогочасний монтаж в кіно ще не був вповні реалізований. І власне, вплив художнього авангарду та його формальних відкриттів залишило у цьому процесі істотний відбиток.

Тому подальші відкриття художників авангарду, включаючи і “абсолютне кіно” щоріхських дадаїстів, які насамперед прагнули вдихнути у кіномистецтво чуттєвість, яке на їхню думку воно було позбавлене. Художники усвідомили, що монтаж, подібно до “розумної поезії” (сюди можемо віднести “Каліграми” (1913–1916) Гійома Аполлінера; симультанну звукову поезію дадаїста Трістана Тцара; або ж “поезюмалярство” Михайля Семенка⁴), здатний поєднати не пов'язані на перший погляд логікою традиційної розповіді сцени та фрагменти, або ж режисер може взагалі відмовитися від сюжету, насолоджуючись чистим рухом форм і об'єктів. Наприклад, так звана симфонія монтажу “Людина з кіноапаратом” Дзиги Вертова, або ж його фільм “Одинадцятий”, який він сам називав “безпредметним живописом”). Звільнившись від традиційних нарративних рамок, кінострічки

⁴ У цьому контексті варто згадати два цикли візуальної поезії Михайля Семенка: “Каблепоема за океан” (1922 р.) і “Моя мозаїка” (1922 р., опубліковану у 1924 р.), що було монтажем слова. Крім візуальної поезії у М. Семенка є ще одна кубопоезія і три футуропоезії.

апелювали до незвіданого досвіду, який сюрреалісти порівнювали з досвідом сновидіння. І вже на межі 10–20-х років ХХ ст. монтаж став бачитися інструментом “життебудування”: де з уламків так би мовити “старого світу” режисери, художники на свій розсуд склали новий.

Звернемося до проявів монтажу у творчості митців українського авангарду першої третини ХХ ст. Слід наголосити, що термін “монтаж” розглядатиметься як загальний принцип організації образотворчої інформації, а колаж – як його окремих спосіб.

Образотворче мистецтво пов’язане з монтажем зображення шляхом накладання об’єктів, нагромадження уривчастих, так би мовити, об’єктів-вражень коли художник застосовує монтажний принцип симультанності, що об’єднує в одному зображенні декілька різноманітних точок зору на об’єкт. Наочно простежимо це в живописі Казимира Малевича “Точильник” (1912–1913), “Портрет І. Ключа” (1913), “Дама на трамвайній зупинці” (1913), “Дама біля афішного стовпа” (1914); у композиціях Давида Бурлюка “Кінь блискавка”, “Час” (1910-ті), “Міст. Пейзаж з чотирьох точок зору” (1911), “Сибірська флотилія” (1911). У картині “Сибірська флотилія” Д. Бурлюк зображає обличчя матроса репортажним фіксуванням, одночасно під кількома кутами зору, у трьох і чотирьох обертах, тобто розкриваючи проблему позірного руху художника навколо моделі. Художник акцентує увагу на русі, сполучивши кубістичне розкладання форми на площині з футуристичним прийомом послідовного передання окремих фаз руху голови.

Рецепція сучасного міста в картинах Олександри Екстер “Місто в ночі” (1913), “Генуя” (1913–1914), “Флоренція” (1914) виникає з парадоксальних поєднань різних фрагментів явищ міського хаосу. Кубофутуристичні твори О. Богомазава “Хрещатик” (1914), “Київ. Львівська вулиця. Трамвай” (1914), “Поїзд” (1915), за рахунок динамізму, зближується з мовою кіно і цілком можуть сприйматися як кадри з фільму.

Багатопланове тлумачення принципів монтажу виявилось в книжковій графіці, плакаті та декоративному оформленні 1920-х років у творчості Святослава Гординського, Павля Ковжуна, Василя Кричевського, Анатолія Петрицького, Вадима Меллера, Георгія Цапка, Георгія Фішера, Василя Єрмилова [14]. В художньому оформленні книжково-журнальної обкладинки монтажно об’єдналися геометричні абстракції, афішні шрифти й кольорові площини з яких конструювався простір. Цікаво обігране по формі і стилістиці оформлення “Жовтневого збірника панфутуристів” (1923) Ніни Генке-Меллер, монтаж виконали Гео Шкурупій та Микола Бажан. Збірник складається з не підписаних віршів (імена авторів є лише у змісті), з плакатів-гасел, віршів-плакатів, де увагу читача насамперед привертає лозунг, гасло, а вже в другу чергу – малюнок.

Інтенсивне застосування шрифто-текстових форм найбільш логічно проявилось в агітаційному мистецтві, плакаті, кінорекламі. Наприклад у кіноплакатах Йосипа Кузьковського до фільму “Син Зеро”, “Джалма” (1928), “Вибухлі дні”, Михайла Длугача “Каламуть”, Костянтина Болотова “Мітля” (1927), А (?). Фіногенова “Сумка Дипкур’ера” (1927) “Спиніть подих” (1927), М (?). Чеповського “Людина з кінокамерою” (1929).

Невдовзі формування нових художніх засад кіномови та стрімкий розвиток художньої фотографії призвели до того, що у царину прикладної графіки, в класичну графічну плакатну техніку інтегрується фото- та кінозображення як знак самого

себе. Згодом вся семантична структура плаката підпорядковується принципу фото (на рівні зображальності) та кіномонтажу (на рівні сюжету). Відтак оптичні можливості фото та кінокамери стали визначати стилістичні риси української оформлювальної графіки, книжково-журнальної обкладинки, плакату, кіноплакату другої половини 20-х років ХХ ст.

Фаховий світляр Дан Сотник разом із теоретиком панфутуризму Олексієм Полторацьким зробили перші спроби синтезувати фотографію і текст. У 1930 році вони видають книжку “Герой нашого часу”, в якій фотознімка передовсім ілюструє текст. Оскільки часопис “Нова генерація”, представниками якої були автори, пропагував репортаж як літературу факту, то Д. Сотник і О. Полторацький стають співавторами тексту і світлин, які не можна відокремити, вони є одним цілісним явищем, тобто один репортаж, представлений двома різними способами.

Активно використовував фотографію Борис Косарев у колажах, зокрема фотоплакаті “Ленін та електрофікація”, експонованому на виставці 1927 р., “Художник сьогодні”. За монтажним принципом використовує фотографію В. Єрмилов в книжкових ілюстраціях: “Поїзди підуть на Париж” Гро Вокара, “Ні п’яді” Миколи Шеремета, “До Арктики через тропіки” Миколи Трубляїні, “Чернозем” Остапа Демчука, “Береги дванадцяти вод” Олександра Мар’ямова тощо.

В. Єрмилов в оригінальний спосіб використовує світліну у колажі конструктивістського зразка в двочастинній композиції “На пляжі. Ранок. Вечір” (1936). В обидві частини вмонтовано одну й ту саму світліну: жінки на пляжі. Водночас твір містить в собі абстрактну репрезентацію часу, що знаходить предметну асоціацію з циферблатом годинника (ранок/вечір). Світлина, що за визначенням виступає чинником максимальної конкретики, ілюструє тут закони кіномонтажу, коли той самий кадр, залишаючись незмінним, у різних контекстах знаходить інші змістові й емоційні якості. Ймовірно, цей приклад демонструє перемогу художньої сугестії над світлописом у власному експерименті Єрмилова. На відміну від Олександра Родченка, який 1921 р. остаточно полишив малярство заради фотографії, звертання В. Єрмилова й Б. Косарева до світлопису було епізодичним у їх творчих біографіях – зазначає дослідниця Тетяна Павлова [12, с. 315]. Природа фотомонтажу є наслідком подолання просторово-часової локалізованості кіно. Таким чином, фотомонтаж є органічним втіленням кіномонтажу у двомірній площині зображення.

Прикладам використання техніки монтажу в декорації слугують ескізи до вистав “Моб” (1924), “Хобо” (1925), до опери “Джонні-ігрок” (1929) Олександра Хвостенка-Хвостова; вистави “Газ” В. Єрмилова; вистави “Хубеане” (1923) Б. Косарева; вистави “Фауст” (1927) О. Екстер.

Нові грані сценічного формотворення з засвоєнням технік монтажу викристалізувалися у першому українському джаз-ревю “Алло, на хвилі 477!” (назва хвиля, на якій виходили передачі харківського радіо). Прем’єра музичної вистави відбулася 9 січня 1929 р. на сцені театру “Березіль”, і спеціально для цього мюзиклу все було зроблено з нуля. Музику написав Юлій Мейтус, режисерами були Володимир Складенко (1 дія), Борис Балабан (2 дія), Леонтій Дубовик та Кузьма Діхтяренко (3 дія), Лесь Курбас керував загальною постановкою. Тексти для вистави писали режисери разом із акторами, віршовані тексти належали Майку Йогансену. Художнім оформленням займався В. Меллер. Наслідком мав стати

симбіоз постановчих рішень у межах єдиного естетико-художнього формату. Митці “Березоля” створили калейдоскоп актуальних образів-масок, які розважали публіку елементами імпровізації, веселими куплетами та критикою сучасного життя [4].

Одним із найбільш уживаних способів монтажної побудови оповіді художнього твору в широкому значенні (відтворення словом стабільного, стійкого чи непорушного в часі) – слід визнати такий засвоєний із кіно прийом ведення оповіді, як паралельний монтаж. Беззаперечним прикладом такого прояву є представлена українському читачеві 1925 року з “пластично монтажного світу” [20, с. 15] М. Йогансена (під псевдонімом Віллі Вецеліус), чи не перша спроба українського пригодницького роману, що приховує багато елементів фільмової техніки та позначена суто йогансенівським почерком літературного експерименту – “Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших” [15, с. 164].

Лесь Курбас активно застосовував режисерський прийом “склейки” епізодів в театральних постановках. Як в театрі так і в кінематографі Л. Курбас постійно і наполегливо експериментував з технічними та зображальними можливостями, Його авангардний досвід виходить далеко за межі театру і кіно.

Неллі Корнієнко зазначає, що потужним внеском Л. Курбаса в практику і теорію європейського авангарду був принципово новий тип використання кіно. Він будував виставу за принципом кіномонтажу, використовуючи естетику експресіонізму німого кіно. Монтаж, особлива постановка світла, використання “напливів”, “великих планів”, зрештою, музика як низка монтажних фрагментів, на які накладалися конкретні функціональні шуми [6, с. 149].

Л. Курбас так само як і С. Ейзенштейн вибудовує монтаж атракцій як програму для розгортання емоцій глядача. Тоді сам твір розглядається як система, що викликає чітко визначену естетичну реакцію. Вельми важливим є й те, що монтаж є технологією моделювання вистави в її темпоральності, в часовій сутності явищ.

В складній і багатоплановій інсценізації Л. Курбаса “Джیمмі Гіггінз” за романом Елтона Сінклера (1923) нараховується близько двадцяти драматичних жанри [8, с. 109], вони переплітаються, зіштовхуються й набувають нових сенсів, що свідчить про застосування режисером обертоного монтажу, який за висловом С. Ейзенштейна, дозволяє майже фізіологічно сприймати емоційну забарвленість епізодів. Курбас робив виставу (за його висловлюванням, “монтажний театр”), поєднуючи різні епізоди, які між іншим, несли єдність стилю, методу, зображення. Він повністю інтегрував фільм у сценічну дію, так, як це робив Ервін Піскатор, стверджує дослідниця Беатріс Пікон-Валлен [3, с. 11].

Не менш важливою технологією моделювання виступає колаж, який є монтажем у просторі. У сучасному трактуванні колаж являє собою принцип контрасту у зіткненні фрагментів. Наприклад, епізод тортур візуально представляють собою колажну конструкцію в межах рами порталу.

Взаємодія обох технологій – монтажу і колажу – проявляється таким чином: усередині епізоду за допомогою колажу будується неоднорідне складне співвіднесення елементів, але коли епізоди монтується режисером у єдиний ланцюг, нібито відкривається новий спільний сенс конструкції, і тоді кожен епізод начебто змінюється, бо весь ланцюг надає йому нового звучання [7, с. 28].

У “Джиммі Гіггінзі” реалізовано принцип рваного й аритмічного монтажу епізодів, коли дія протягом однієї хвилини могла поперемінно відбуватися на різних майданчиках або спалахувати одночасно “тут і там”, чим досягався особливий ефект

достовірності. Введення екрана посилювало його ще більше. “Живі” й “екранні” сцени були взаємно врегульовані. У виставі Курбаса химерно поєдналися “диктатура факту” і елементи ігрового кіно: ігровий фільм, відзнятий з Амвросієм Бучмою в ролі Джіммі, прочитувався глядачем як хронікальне свідчення, посилюючи психологічну достовірність того, що відбувалося. “Курбасівський «Джіммі Гітінз» в українському театрі став взірцем нового синтезу, синтезу жанрових структур” [6, с. 147]. Вс. Мейерхольд високо оцінив сценічну адаптацію Л. Курбасом “Джіммі Гітінз” й у листі просив надіслати йому текст інсценізації аби поставити цей же роман на сцені Театру Революції. Український режисер дав згоду, але проєкт залишився не здійснений [3, с. 10–11].

Основою поєднання технологій моделювання цілісного спектаклю є ритм, який визначає якість і кількість колажних елементів (внутрішньоепізодний ритм), а також властивості та тип монтажу (тобто ритм вистави). Саме ритм становить сенс твору, а пошук ритму означає пошук і виявлення сенсу вистави.

Відомий режисер, теоретик театру, учень Курбаса Михайло Верхацький ульсвоїх спогадах писав, що закон конструкції вистави Л. Курбас співвідносить з музичними законами. Дія, слово та решта партитур сценічного твору будувалися як музична партитура: “При цьому основним елементом організації має стати ритм” [8, с. 152–153]. Також для Курбаса був надзвичайно важливим математичний розрахунок усієї сценічної структури простору: усі мізансцени, й навіть складні масові будувалися як чеканна ритмопластична композиція. М. Верхацький визначав постановку “Гайдамаків” як спектакль-поліфонію, де дія і текст були розбиті на такти, встановлені точні ритми сцен, тривалість пауз, створено виразний мелодійний малюнок [8, с. 153]. За допомогою монтажу досягається не відтворення існуючих у природі зв’язків явищ, а встановлення власної логіки твору. Місце епізоду у структурі вистави, довжина епізоду, його емоційна тональність – усе визначено логікою монтажу.

Висновки. Монтаж як форма художнього мислення апелює до асоціативної, комбінуючої здатності глядача, що дає змогу окремі фрагменти організувати в одне ціле, яке має нову смислову якість.

Художні експерименти митців українського авангарду з одного боку, були безпосередньо натхненні народженням і поширенням кінематографа, з іншого – відіграли ключову роль його еволюції як нового виду мистецтва. Радикальні відкриття художників у репрезентації сучасності, особливостей міста, людної вулиці стали поштовхом для теорій монтажу, побудованих на принципах контрапунктних зчіпок кадрів відображеної реальності. Ба більше, монтажна мова, як стихія художнього мислення доби стає провідним способом розуміння організації дії в характері нового життя, і найкращі митці звертаються до неї у своїх радикальних пошуках нових форм та змісту.

Перспективи подальшого дослідження. Матеріали цієї статті дають підставу для того, щоб вести подальші культурологічні, мистецтвознавчі розвідки, присвячені вивченню феномена “монтаж” як одного із смислоутворювальних принципів в художньо-естетичній системі постмодернізму.

Список використаної літератури

1. Gombrich E. *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art.* New York, 1979. 411 p.
2. Hopkins B. *Modernism and the Collage Aesthetic. New England Review.* Vol. 18, No. 2, Middlebury College Publications, Vermont (Spring, 1997). P. 5–12.
3. Picon-Vallin B. *Kurbas et Meyerhold (Fragments). Матеріали наукової конференції в рамках міжнародного мультимедійного проекту “Леся Курбас і світовий театральний контекст”, присвяченої 125-річчю від Дня народження Леся Курбаса, Київ, Центр Курбаса, 30–31 березня 2012 року: [зб. наук. статей] / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; редкол.: Н. Корнієнко (голова) [та ін.] ; керівник проекту Г. Веселовська ; випуск. ред. І. Чужинова. Київ : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2012. 96 с.*
4. Алло, на хвилі 477! URL: <https://openkurbas.org/performances/allo-na-hvyli-477> (дата звернення: 07.09.2022).
5. Госейко Л. *Історія українського кінематографа 1896–1995 = Histoire du cinema Ukrainien / пер. з фр. С. Довганюк, Л. Госейко. Київ : КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.*
6. Корниенко Н. *Режиссерское искусство Леся Курбаса. Реконструкция (1887–1937).* Киев : Государственный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, 2005. 408 с.
7. Котович Т. Структурные аналогии в спектаклях Л. Курбаса, Е. Вахтангова и А. Грановского : *Матеріали наук. конф. в рамках міжнар. мультимедійного проекту “Леся Курбас і світовий театральний контекст”, присвяченої 125-річчю від Дня народження Леся Курбаса, Київ, Центр Курбаса, 30–31 березня 2012 р. : [зб. наук. статей] / Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса ; редкол. : Н. Корнієнко (голова) [та ін.] ; керівник проекту Г. Веселовська ; випуск. ред. І. Чужинова. Київ : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2012. 96 с.*
8. *Леся Курбас. Статті та спогади про Леся Курбаса. Літературна спадщина / упоряд. М. Г. Лабинський, Л. А. Танюк. Мистецтво, 1987. 307 с.*
9. Мазурак А. Психологічні засади монтажу як засобу художнього впливу в літературі й кіно. *Слово і Час.* 2012. № 6. С. 9–18.
10. Наумова Л. *Монтаж у теорії Леоніда Скрипника. Материк українського авангарду на мапі світу : наук. збірник матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., присвяченої 95-річчю від заснування МТМК України. Київ, 2019. С. 175–181.*
11. Павлова Т. В. *Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.05. / Львів. нац. акад. мистецтв. Львів, 2018. 645 с. URL : <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf> (дата звернення 20.07.2022).*
12. Павлова Т., Чечик, В. *Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до театро-кіно-фото.* Київ : Родовід, 2009. 285 с.
13. Паві П. *Словник театру.* Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
14. Прокопчук І. Ю. *Мистецтво Василя Єрмилова у контексті “радянського культурного експерименту”.* Вісник Львівської національної академії мистецтв. Львів : ЛНАМ, 2012. Вип. 23. С. 344–355.

15. Пуніна О. Кінофікація українського літературного дискурсу (20–30-ті роки ХХ століття) : монографія. Донецьк : ДонНУ, 2012. 332 с.
16. Свербілова Т. Монтажний код і елементи синтезу мистецтв у ранньорадянській драматургії і німому кіно. Література на полі медій : колективна монографія на пошану 90-річчя академіка НАН України Д. С. Наливайка. Дніпро, 2019. С. 255–273.
17. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків : Державне видавництво України, 1928. 93 с.
18. Степанова А. А. Монтаж как гештальт-идея города-лабиринта в романе Дж. Дос Пассоса “Манхэттен”. Від барокко до постмодернізму : зб. наук. праць. Дніпро : Ліра, 2013. Т. 17, № 2. С. 53–64.
19. Хоміченко В. Жанрова та стилістична гетерогенність як передумова поліфонізації тексту (на матеріалі роману Дж. Дос Пассоса “Манхеттен”). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2016. № 6. С. 155–160.
20. Цимбал Я. Творчість Майка Йогансена в контексті українського авангарду 20–30-х років : автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література” / Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Київ, 2003. 20 с.
21. Шкурупій Гео. Сигнал на сполох друзям – фальшива тривога. *Нова Генерація*. 1928. № 11. С. 327–334.

References

- Gombrich, E. (1979). The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. [in English].
- Hopkins, B. (1997). Modernism and the Collage Aesthetic. *New England Review*. 18, 2, Middlebury College Publications, Vermont [in English].
- Picon-Vallin, B. (2012). Kurbas et Meyerhold (Fragments). *Materialy naukovoï konferentsii v ramkakh mizhnarodnoho multymediinoho proektu “Les Kurbas i svitovyi teatralnyi kontekst”*. [in Ukrainian].
- Allo, na khvyli 477! URL : <https://openkurbas.org/performances/allo-nahvyli-477> [in Ukrainian].
- Hoseiko, L. (2005). *Istoriia ukrainskoho kinematohrafa 1896-1995 = Histoire du cinema Ukrainien*, per. z fr. S. Dovhaniuk, L. Hoseiko. 464. [in Ukrainian].
- Kornyenko N. (2005). *Rezhyserskoe iskusstvo Lesia Kurbasa. Rekonstruktsiya (1887–1937)* 408 [in Ukrainian].
- Kotovych, T. (2012). Strukturnue analohyy v spektakliakh L. Kurbas, E. Vakhtanhova i A. Hranovskoho. *Materialy naukovoï konferentsii v ramkakh mizhnarodnoho multymediinoho proektu “Les Kurbas i svitovyi teatralnyi kontekst”*, 96 [in Ukrainian].
- Les Kurbas: Statti ta spogady pro Lesia Kurbas. (1987). *Lyteraturne nadbannia*, 307.
- Mazurak, A. (2012). Psykhofiziologichni zasady montazhu yak zasobu khudozhnoho vplyvu v literaturi i kino. *Slovo i Chas*, 6, 9–18 [in Ukrainian].
- Naumova, L. (2019). Montazh u teorii Leonida Skrypnyka. *Materyk ukrainskoho avanhardu na mapi svitu* : naukovyi zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi nauково-praktychnoi konferentsii, 175–181 [in Ukrainian].

11. Pavlova, T. V. (2018). *Avanhard v obrazotvorchomu mystetstvi Kharkova XX stolittia : dys... d-ra mystetstvoznavstva : 17.00.05. / LNAM. 645. URL : <https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/specrada/Rozklad/26.03/Pavlova%20Dissertation%20Text%20%20Albom.pdf> [in Ukrainian].*
12. Pavlova, T., Chechyk, V. (2009). *Borys Kosarev: 1920-ti roky. Vid maliarStva do tea-kino-foto, 285 [in Ukrainian].*
13. Patris Pavi (2006). *Slovnyk teatru, 640 [in Ukrainian].*
14. Prokopchuk, I. (2012). *Mystetstvo Vasylia Yermylova u konteksti "radianskoho kulturnoho eksperymentu". Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, 23, 344–355 [in Ukrainian].*
15. Punina, O. (2012). *Kinofikatsiya ukrainskoho literaturnoho dyskursu (20–30-ti roky XX Stolittya, 332 s. [in Ukrainian].*
16. Sverbilova, T. (2019). *Montazhnyi kod i elementy syntezy mystetstv u rannoradianskii dramaturhii i nimomu kino. Literatura na poli medii: kolektyvna monohrafiia na poshanu 90-richchia akademika NAN Ukrainy D. S. Nalyvaika. 255–273 [in Ukrainian].*
17. Skrypnyk, L. (1928). *Narysy z teorii mystetstva kino, 93 [in Ukrainian].*
18. Stepanova, A. A. (2013). *Montazh kak heshtalt-ydeia horoda-labyrynta v romane Dzh. Dos Passosa "Mankhetten". Vid barokko do postmodernizmu; zbirnyk naukovykh prats, 17, 2, 53–64 [in Ukrainian].*
19. Khomichenko, V. (2016). *Zhanrova ta stylistychna heterohennist yak peredumova polifonizatsii tekstu (na materialy romanu Dzh. Dos Passosa "Mankhetten"). Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnogo universytetu imeni Lesi Ukrainky, 6, 155–160 [in Ukrainian].*
20. Tsybal, Ya. (2003). *Tvorchist Maika Yohansena v konteksti ukrainskoho avanhardu 20–30-kh rokiv : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. filol. nauk : spets. 10.01.01 "Ukrainska literatura", 20 [in Ukrainian].*
21. Shkurupii, Geo. (1928). *Syhnal na spolokh druziam – falshyva tryvoha. Nova Generatsiia, 11. 327–334 [in Ukrainian].*

MONTAGE AS A FORM OF ARTISTIC THINKING IN THE WORKS OF UKRAINIAN AVANT-GARDE ARTISTS

Inna PROKOPCHUK

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Theatre Studies and Acting,
Valova Str., 18, L'viv, Ukraine, 79000
e-mail: inna.prokopchuk@ukr.net*

The study aims to highlight the concept of understanding the category of montage as a cultural phenomenon that realizes itself as a formative principle of cultural morphology and represents the artistic embodiment of the worldview and socio-cultural attitudes of modernism. Without pretending to be comprehensive, the research focuses on the artistic and technological universality of montage as a tool of artistic perception and reflection of reality in various types of art of the Ukrainian avant-garde of the first third of the twentieth century. On the basis of scientific works,

the author determines the representativeness of montage in its species variants, the carriers of which are artistic works designed from elements with different spatial, temporal, iconographic, and stylistic nature. It is noted that montage in the building of works of art has been used since ancient times, before the appearance of the term itself, one of the main creative techniques and an independent artistic phenomenon it became only in the culture of the twentieth century, in the era of modernism and postmodernism that followed. The author sees further study of montage as one of the meaning-forming principles in the artistic and aesthetic system of postmodernism with a tendency to merge not only different types of art, styles, genres and forms, but also the general intellectualisation of art.

The artistic experiments of the Ukrainian avant-garde artists were directly inspired by the birth and spread of cinema, on the one hand, and played a key role in its evolution as a new art form, on the other. The artists' radical discoveries in the representation of modernity, the peculiarities of the city, and the crowded street gave rise to montage theories based on the principles of counterpointing the frames of the reflected reality. Moreover, the montage language, as an element of artistic thinking of the era, became a leading way of understanding the organization of action in the nature of the new life, and the best artists turned to it in their radical search for new forms and content.

Keywords: visual art, Ukrainian avant-garde, artist, creativity, image, rhythm, montage, montage thinking, collage, bricolage, temporal multilayering.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022

Прийнята до друку 30.12.2022

УДК 792.071.1:37.01](477)*19*

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12190>

ФУНКЦІОНУВАННЯ СЦЕНОГРАФІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ПРОТОТЕАТРИ

Наталія РУДЕНКО-КРАЄВСЬКА

<https://orcid.org/0000-0001-6554-5325>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: mytsa.lv@gmail.com*

У період повномасштабної війни активізувався процес самоідентифікації українців як нації, тому невпинно зростає цікавість до власного культурного коріння та духовного спадку. Водночас сучасне українське мистецтво, зокрема мистецтво сценографії, характеризується пошуком нових перспектив та оригінальних методів втілення синтезу мистецтв, що, почасти, проявляється як відгомін первинної цілності всіх форм свідомості, всіх форм самовираження українського прототеатру. Джерелом натхнення для сучасних сценографів стають матеріальні атрибути прототеатральних дійств і обрядів. Адже саме в ті давні часи закладались основи сценографії як окремого виду образотворчого мистецтва та формувались її основні функції: ігрова, створення місця дії та персонажна. Тому доречно розглянути характерні особливості візуально-образної складової прадавніх українських дійств у контексті їх змісту, синкретичного характеру та впливу на сучасне мистецтво сценографії.

Ключові слова: прототеатр, синкретизм, ігрова сценографія, сценографічні персонажі, ритуальні ігри та обряди.

Прототеатр був явищем, яке історично передувало виникненню театру як окремого виду мистецтва – релігійні обряди, ритуали, ігри тощо. Він став коліскою театрального мистецтва в Україні, першоджерелом формування філософських та естетичних театральних принципів. На думку театрознавця О. Клековкіна: “... у первісних (та й не тільки) формах релігійного життя театр і релігія існували невіддільно, власне, вистава й була обрядом” [3, с. 678].

Перші відомі нам витвори прототеатрального мистецтва (ритуали, обряди, ігри) були синтетичні. Слово було зображенням, а зображення – словом. Довгий шлях розвитку синтезу мистецтв проявляється зараз як відгомін первісної цілності всіх форм свідомості, всіх форм самовираження, через поєднання ритму, музики, руху, слова, лінії, кольору.

Дослідження прототеатрального українського мистецтва відбувалися паралельно із більш широкими дослідженнями культури стародавньої України як такої. У фундаментальних працях істориків та культурологів видатних дослідників української етнографії та етнології: Н. Яковенко “Нарис історії

України з найдавніших часів до кінця XVIII ст.”, М. Поповича “Нарис історії культури України”, В. Скуратівського “Дідух: Свята українського народу”, Н. Матвієвої “Сонцеворот: свята, звичаї, перекази”, С. Килимника, “Український рік у народних звичаях в історичному освітленні”, О. Воропая “Звичаї нашого народу” – розкривається унікальність духовної культури нашого народу. Ці унікальні енциклопедичні праці, що охоплюють річний календарно-обрядовий цикл життєдіяльності українців, традиції народного одягу, його обрядовості, фольклору, дають можливість заглянути в далекі віки і таким способом пізнати самого себе, відчутти себе нацією, що з правків належала до європейської цивілізації.

Мистецтво українського прототеатру висвітлено у дослідженнях Івана Франка, присвячених історії театрального мистецтва. Франко пропонував починати вивчення українського театру з розгляду прототеатральних дійств і вбачав витoki народного театру та його драми в давніх обрядах й звичаях. На його думку, прадавні форми театру стали взірцем для творців перших літературних українських драматичних творів – інтермедій, вертепної драми тощо.

Історії становлення та розвитку українського театру торкався у своїх дослідженнях український літературознавець та фольклорист, автор багатьох наукових праць, присвячених українському фольклору й театру, М. Возняк. Характерні особливості творів прототеатрального мистецтва виявив у своїй праці “Історія української культури, Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку XX ст.” український театрознавець, історик культури Р. Пилипчук. Докладно охарактеризував сценічні майданчики прототеатральних дійств у книзі “Архітектура українського театру” дослідник театрального простору українських театрів В. Проскураков. З метою сформувати необхідну наукову базу для розуміння процесів і явищ у сучасному українському театрі, усвідомлення вагомого історичного значення театральної культури для становлення України та збереження культурно-національної ідентичності театрознавець Р. Лаврентій у своїй навчальній програмі “Історія українського театру” на факультеті культури і мистецтв ЛНУ ім. Івана Франка пропонував розпочинати ознайомлення студентів зі складними процесами становлення та історичного розвитку українського театру, головню, з мистецтва прототеатру в межах ритуалу.

Незважаючи на ґрунтовні дослідження в царині етнографії та культурології та непоодинокі звернення до мистецтва українського прототеатру загалом, не дослідженим залишається сценографічна складова первинного театрального синтезу. Проте візуальні образи давньоукраїнських ритуалів та обрядів не тільки великою мірою формували глядацьке сприйняття, а й лягли в основу подальшого розвитку мистецтва сценографії. Закономірності ігрового використання предметів, сформовані у прототеатрі, були перейняті та розвинуті у театрі скоморохів, а метафоричні візуальні персонажі прототеатральних дійств стають окрасою сучасних театральних постанов, демонструючи національне світобачення сучасних українців та нерозривну наступність поколінь української нації.

Мета цієї статті – з’ясувати характерні особливості та закономірності функціонування сценографії українського прототеатру в контексті змістовного наповнення давніх ритуалів та обрядів, а також продемонструвати цікавість до цієї теми на прикладах вистав сучасних театрів.

Ритуальні ігри та обряди були невід’ємною частиною життя давніх українців. Про це свідчать як дослідження літературних джерел, так і деякі артефакти

прототеатральних дійств. Відомі нам витвори прототеатрального мистецтва України – так само, як і європейські ритуали, обряди, ігри – були синтетичні з характерними рисами ритуальності, монологічності, музикальності та відсутністю дієвого компонента гри [6].

Театральна мистецька діяльність в Україні з'явилася дуже рано. Дослідник архітектури українських театрів В. Проскураков зазначав, що "...ще задовго до скоморохів, зображених на фресках XI ст. у Софії Київській, Україна знала прототеатральні мистецькі явища. Давні городища мали спеціально облаштовані місцевості, де публіка могла не лише спостерігати обряди й ритуали, магичні дії, ігри та свята, але й брати в них участь. Давні греки будували справжні театри в своїх містах-колоніях на території сучасної України" [7, с. 41].

Витоки українського прототеатру треба шукати у давніх народних дійствах та обрядових традиціях, які міцно вкоренилися в культуру, духовність та світогляд українців. Це, насамперед, народні ігри: веснянки, гаївки, хороводи, переодягання та рядження. Ситуативність застосування образних, метафоричних костюмів, масок, предметів у грі свідчило про формування зародків мистецтва сценографії.

Найдавнішими на території України можна вважати ритуали двох основних циклів:

- календарного циклу;
- родинного циклу.

В Україні календарна обрядовість була щільно пов'язана з аграрним побутом. Своім корінням вона сягала первісних, поганських вірувань та освячувала перехідні або етапні моменти в житті природи. Свята й обряди календарного циклу регламентували всі сфери життя давнього українця – виробничу, суспільну, сімейну, а головна їхня мета була – відвернути стихійні лиха та вплинути на врожайність. В аграрному календарі українців не було різкого розмежування між сезонами. Кожне традиційне свято, насичене безліччю ритуалів і прикмет, приурочувалося до відповідних видів сільськогосподарської діяльності. Українські календарні обряди умовно можна поділити на чотири основні цикли.

Літній – був найрізноманітнішим, тривав від Русалій (кінець травня), Зелених свят (Трійці) до перших свят на пошану нового урожаю Маковея (Спаса). Важливе місце літнього календаря займала купальська обрядовість, яка поєднувала в собі мотив поклоніння основним стихіям природи – сонцю, воді, рослинам – та мотив поєднання чоловічого та жіночого начал, продовження роду.

Осінній – не становив цілісної системи, залежав від завершення польових робіт та переносився у приміщення у формі вечорниць. Основним святом осіннього циклу можна вважати Калиту – Андріївські вечорниці, як свято на пошану сонця, що йшло на відпочинок до весни. Осінні обряди календарного циклу перепліталися з обрядами родинного циклу, адже від Покрови починалися весілля. Інші осінні свята, які досі популярні в Україні: Дмитра, Введення, Катерини, також були пов'язані з одруженням чи ворожінням на обранців.

Зимовий – починався від Введення, коли, за народними віруваннями, "вводилося літо в зиму". Саме від цього дня у розумінні хлібороба починала спочивати земля, до якої не можна було торкатися лопатою аж до Благовіщення. Проте найголовнішим узимку був Різдвяний цикл свят (від Святвечора до Водохреща), пов'язаний із космогонічними віруваннями та відродженням нового сонця. Всі обряди цього

періоду були покликані забезпечити здоров'я, щастя, достаток. У цей час українці колядували – співали ритуальних пісень, якими сповіщали про народження світу (у християнських колядках – про народження Христа), та щедрували – бажали господарям осель та їхнім родинам багатого життя та щедрого врожаю. Календарний зимовий цикл також поєднувався із родинним циклом: чимало обрядів було спрямовано на вшанування роду, у Святвечір дітей виряджали до родичів і близьких з дарунками й кутею, поминали душі померлих. Тривав зимовий цикл аж до свята Стрітіння, яке сповіщало про близький прихід весни.

Весняний – спрямовувався на забезпечення майбутнього врожаю, тому важливими були ритуально-магічні дії, пов'язані із закликанням весни, тепла, птахів, дощу на таких святах, як Стрітіння, Обретіння, Явдохи, Теплою Олекси, Благовіщення та ін. Головним же весняним святом в Україні завжди вважався Великдень (Воскресіння Христове), який поєднував давні поганські та християнські ритуали. Свято Великодня припадало на весняне рівнодення та символізувало перемогу Світла над Темрявою, Дня над Ніччю, Тепла над Холодом. Великодній обрядовий цикл складався зі Страсного тижня: Вербної неділі, Чистого четверга, Великодня (Пасхи) та Світлого (Великоднього) тижня: Радуниці (шанування предків) і Світлого понеділка. Весняний цикл відрізнявся яскраво вираженими ігровими характеристиками ритуальних дійств: розваги молоді – ігри, ворожіння, оберегові дії, ритуальні співи веснянок, гаївок, водіння хороводів, обдаровування дівчатами хлопців писанками, в яких простежувалися любовно-шлюбні мотиви – залицяння, сватання, заклики одружитися.

Ритуали родинного циклу охоплювали звичаї та обряди, що мали забезпечити щастя, багатство та благополуччя сім'ї, захистити її членів від злих сил. До традиційної сімейної обрядовості належали обряди, пов'язані з біологічним циклом існування людини: народженням, одруженням, смертю. Відповідно, сімейна обрядовість – пологова, весільна, поховально-поминальна – освячувала перехідні чи етапні моменти в житті громади та окремої людини (вікові ініціації).

Поява дитини на світ супроводжувалася обрядами, які склалися з трьох тісно пов'язаних циклів: передпологовий, власне пологовий і післяпологовий. Пологовий обрядовості українців властиві залишки поганських вірувань із системою символів: води, вогню, землі, виробів з металу та ін. До прикладу, в ритуалі перерізання пуповини на сокирі чи ткацькому гребені; ритуалі “зливок” (очищення водою баби-повитухи і породіллі); першій купелі дитини (куди додавали свячене зілля, мед, молоко, корінь диво-силу, монети) та ін. Важливу соціалізуючу роль для дитини мали обряди – ім'янаречення (мало магічне значення, пророкувало долю людини), народини (свято прилучення новонародженого до свого роду), хрестини (прилучення новонародженого до церкви), та обряди першого року життя – пострижини (для хлопчиків), перше заплітання кісок (для дівчаток).

Весільна традиція була розгалуженою системою обрядів, що супроводжувала створення нової сім'ї, та становила три цикли: передвесільний (сватання, заручини, оглядини, домовини), власне весілля та післявесільний. Обрядові дії передвесільного циклу розтягувалися в часі, від декількох місяців до пів року, і мали на меті познайомити між собою родини сватів, добре підготувати утворення нової господарської одиниці, ввести її в громаду, підготувати саму молоду подружню пару до нових суспільних і сімейних обов'язків. Велика кількість обрядів безпосередньо передувала весіллю. Основними тут були: дівич-вечір, випікання головного

обрядового хліба – короваю, запросини гостей та ін. Після цього розпочиналося власне весілля – драматичне дійство, що супроводжувалося музикою, співами, танцями, іграми, набуваючи характеру народного свята.

До архаїчних елементів весілля належав ритуал “комора” – цикл обрядів шлюбної ночі, який простежувався навіть до середини ХХ ст. Він мав на меті демонстрацію цнотливості молодої (перезву). Важливими елементами весілля були покривання молодої, розподіл короваю та обдарування гостей (“перепій”). Усі ці етапи весілля були обрядами приєднання молодиці до громади жінок та невістки – до родини чоловіка. Важливою складовою весільної обрядовості було також вінчання – церковне освячення шлюбу, яке залишається актуальним досі. Весільні обряди були своєрідним “посвяченням” молодят у повноправні дорослі члени громади.

Поховально-поминальна обрядовість складалася з похорону та поминок, які спрямовувалися як на забезпечення незворотного переходу душі небіжчика у світ предків, так і на охорону живих від шкідливого впливу духу померлого. В українців було заведено допомагати родині небіжчика усією громадою. Коли помирала людина, про це оповіщали всіх родичів та односельців. Після закінчення похорону для всіх присутніх влаштовували поминки з обов’язковими ритуальними стравами, ложкою, склянкою води та їжею для небіжчика. Жертвна “їжа померлих предків” готувалася також на поминальні дні: три, дев’ять, сорок днів та протягом року у календарні свята (Свявечір, Радуниця) й спеціальні поминальні “батьківські суботи”. Поминальні звичаї, що дотепер зберігаються на більшій території України, були яскравим проявом поганського минулого українців [6].

Можна виокремити два види прототеатральних народних дійств: обряд і гру. Для народних українських обрядів характерними рисами є ритуальність, монологічність за великої кількості слів, яскраво виражена музична складова, зокрема вокальна відсутність дієвого компонента гри та метафоричність предметів, що брали участь у дійстві. Прикладом таких обрядових дійств є весільні та поховальні обряди.

Другим видом прототеатру були забарвлені народним колоритом різноманітні ігри: завезені з античних колоній півдня України давньогрецькі міми та пантоміми, сценки з побутового життя, рольові ігри під час сезонних святкування тощо. Предмети, які брали участь у цих іграх, мали суто ігрову функцію.

Ці два види народних дійств давали поштовх до подальшого розвитку українського театру, виникненню мистецтва скоморохів, балаганів, фарсових та комедійних вистав. Український прототеатр характеризувався синтезом візуальних образів, слова, музики, танцю та, навіть, вимогами до певної акторської майстерності. Традиційним сценічним простором для народних театралізованих дійств ставали сільська вулиця, міська базарна площа, заїжджий двір чи, навіть, міст через річку.

Візуально-образний ряд прототеатральних дійств можна характеризувати декількома особливостями. Першою характерною особливістю перших проявів театрального мистецтва – обряду або гри – був первісний синкретизм (нерозчленованість), відсутність поділу на види та жанри, рівноправність усіх його складових: предметного світу, слова, дії. В уяві давньої людини об’єкт та суб’єкт були одним цілим, людина не виокремлювала себе від навколишнього світу.

Другою особливістю перших театралізованих дійств-ритуалів була функціональність усіх його складових частин: предметної, дієвої та словесної.

Функціональність застосування в ритуалах предметів, елементів костюма, масок проявлялася у ситуаційності появи цих елементів у певний визначений момент дійства, в тісному зв'язку з його змістом. Цю властивість зображення предмета протягом дійства можна віднести до характерних особливостей мистецтва сценографії прототеатру.

Третьою особливістю застосування предмета в обряді або грі був його виключно метафоричний зміст. Свої уявлення про навколишній світ наші предки виражали, застосовуючи у ритуальному дійстві речі-персонажі, як матеріалізоване метафоричне втілення образу.

Отож, першою і головною функцією предметного світу, залученого до прототеатрального дійства, власне, давньої сценографії, була персонажна функція. З часом, у ритуально-обрядових дійствах з'явилися натяки на означення місця дії, і, зрештою, оформлення дійств набуло рис ігрового функціонування предметів. Цей перехід до ігрової функції як домінуючої в оформленні прототеатральних дійств можна вважати визначальним у зародженні нового виду образотворчого мистецтва – сценографії.

Можна виділити три типи ігрової сценографії ритуально-обрядових дійств прототеатру:

1. Застосування костюма, маски для перетворення виконавця в іншу істоту або іншу людину. Проте в прототеатрі і костюм, і маска виконували функцію самостійного ритуального образу, який розігрувався виконавцем. Таким способом персонажне та ігрове функціонування переходили один в одного й одночасно були персонажно-ігровими атрибутами дійства.

2. Ігрове визначення місця дії за допомогою переміщення виконавців з одної частини сценічного майданчика до іншої, або за допомогою різноманітних ігрових прийомів.

3. Перетворення матеріально-речових або природних елементів на костюмні, масково-гримувальні або реквізитні засоби сценографії, які слугували б переутіленню виконавця у персонажа та його дії в цьому образі.

Загальним принципом ігрових сценографічних форм прототеатру був їх жартівливий характер. Основою ігрової частини ритуалів було не так священнодійство, як радість творчості вільної, розкутої, іноді сороміцької народної культури. До прикладу, було значно акцентовано на статевих характеристиках як атрибутів костюма учасників дійства. В традиції українських зимових ігор, переберії, було пародіювання один одного, підкреслюючи дітородні властивості статі, так само, як у давньогрецьких обрядах, присвячених родючості та виноробству, Діонісіях традиційно використовували фалічні символи. Українські чоловіки перебиралися на жінок, гротескно підкреслюючи жіночі груди та інші частини тіла. У кожного регіону України були свої способи гротескного перебирання, які проявляли, насамперед, індивідуальну творчість.

Гра з речовими атрибутами також передбачала необмежену свободу творчої фантазії. Як свій партнер, чи атрибут своєї ролі, виконавець міг обіграти будь-який предмет: палка могла перетворитися на зброю, дровина – на дитину, вили, кочерга, мітла – на засіб пересування, хустка – на постіль, тирса – на насіння тощо.

З ослабленням ритуальної значимості ігрова функція речей у обрядах витісняє персонажну і стає домінуючою, а протосценографія ритуально-обрядового прототеатру переходить у, власне, сценографію як специфічний вид художньої

творчості. Ігрові елементи народних дійств стають джерелом формування першої сценографічної системи – ігрової сценографії.

Прадавні дійства та обряди у різноманітних формах збережені нашим народом до сьогодні. Прикладами наслідування унікальних традицій українського прототеатру можна вважати: поширене у всіх регіонах сучасної України колядування та щедрування під час Різдвяних свят; різноманітні ритуали укладання шлюбу; численні фестивалі різдвяних вертепів; чернівецький фестиваль “Переберія”, що регулярно відбувається на Буковині; веселі забави, веснянки, гаївки, якими досі розважається молодь під час Великодніх свят, зокрема в Галичині, та багато інших прадавніх театральних традицій, що дісталися у спадок сучасним українцям. “Наш народ унікальний у своєму прагненні збереження національних традицій, зокрема театральних, і ми по праву маємо цим пишатися” [8, с. 48].

Коли з первісного синкретизму людського існування виокремилося театральне мистецтво, учасників ритуально-обрядових дійств було розділено на акторів-виконавців та глядачів. Народне дійство перетворилося на розіграну на сцені історію, виставу, видовище, яке почали сприймати естетично. Натомість сценографія давнього театру зберегла синкретичну структуру. Основні функції візуально-образного оформлення дійства: ігрова, персонажна та функція створення місця дії – лишилися нероздільні. Проте домінуючою функцією стала ігрова. Виразність кожного зі сценографічних елементів вистави (маски, костюма, реквізиту) могла реалізуватися виключно в процесі акторської гри. Якщо маска, костюм або річ були самодостатніми носіями метафоричного образу, можна було говорити про персонажно-ігровий вид сценографії.

Сучасні сценографи та режисери використовують семантику, метафоричний предметний світ та ігрові традиції українського прототеатру в театральних поставах української драматургії. Так, 1993 р. сценограф О. Семенюк та режисер І. Борис використали гуцульські різдвяні обряди для створення містичної атмосфери карпатського регіону у виставі “Украдене щастя” І. Франка в Харківському театрі ім. Т. Шевченка “Березіль”. 2009 р. сценограф Н. Руденко-Краєвська через традиційні семантичні орнаменти українських вишиванок розкрила національну природу персонажів Лесі Українки у виставі “Бояриня” в Національному академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, а режисер Ф. Стригун 2013 р. у тому самому театрі побудував масові пластичні та вокальні сцени народних гулянь у виставі “Назар Стодоля” Т. Шевченка, збагачуючи таким способом ігровий елемент вистави.

Яскравим прикладом використання елементів персонажної сценографії українського прототеатру було створення сценографом Т. Медвідь 1984 р. у Харківському театрі ім. Т. Шевченка “Березіль” велетенських метафоричних масок у виставі “Шлях” за п’єсою О. Біляцького та З. Сагалова, завдяки яким розкривався потворний та агресивний світ, у якому жив і творив кобзар. Цей прийом повторила львівська художниця Н. Тарасенко у виставі Чернівецького театру імені Ольги Кобилянської “Ніч на полонині” О. Олесья вже 2021 р.

Таким способом мистецтво сценографії українського прототеатру, ретрансльоване в сьогодення, плідно використовують сучасні сценографи в системі образотворчої режисури. Воно виконує всі три функції: ігрову, означення місця дії та персонажну в системі сучасного театрального синтезу.

Отже, в українському прототеатрі існувало два види народних дійств: обряд і гра, які супроводжували наших предків упродовж усього життя у вигляді ритуалів двох основних циклів: календарного та родинного. Прототеатральні дійства були синтетичні, і візуально-образний ряд був їх невід’ємною частиною поряд із словом, музикою, танцем тощо. Візуально-образний ряд прототеатральних дійств можна характеризувати як: синкретичний (нерозділений з іншими складовими), функціональний та метафоричний. Основною функцією предметно-костюмного світу прадавніх ритуалів була персонажна функція, яка з часом поступилася ігрової функції. Прототеатр сформував першу в історії театру сценографічну систему – ігрову сценографію, – яка надалі домінувала в театрі скоморохів та частково у шкільному театрі.

Список використаної літератури

1. Воропай О. Звичаї нашого народу. Київ : Пульсари, 2012. 630 с.
2. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Київ : Обереги, 1993–1994. 658 с.
3. Клековкін О. THEATRICA: Лексикон / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
4. Матвеева Н. Сонцеворот: свята, звичаї, предання. Київ : Укр. центр духовної культури, 1995. 240 с.
5. Патон Б. Історія української культури : у 5 т. Київ : Наукова думка, 2001–2011.
6. Пилипчук Р. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ ст. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2016. 280 с.
7. Проскуряков В. Архітектура українського театру. Простір і дія. Львів : Вид-во Нац. ун-ту “Львівська політехніка” ; Вид-во “Срібне слово”, 2004. 584 с.
8. Руденко-Краєвська Н. В. Творчість Тетяни Медвідь в контексті розвитку української сценографії 1970–2000 рр. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2021. 300 с.
9. Скурагівський В. Дідух: Свята українського народу. Київ : Освіта, 1995. 272 с.
10. Попович М. Нарис історії культури України. Київ : АртЕк, 1999. 728 с.
11. Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця ХVІІІ ст. Київ : АртЕк, 1999. С. 168–176.

References

1. Voropai, O. (2012). Customs of our people. Kyiv : Pulsary, 630 p.
2. Kylymnyk, S. (1993–1994). Ukrainian year in folk customs in historical light. Kyiv : Oberegy.
3. Klekovkin, O. (2012). THEATRICA: Lexicon. Institute of Problems of Contemporary Art of National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv : Phoenix, 800 p.
4. Matveeva, N. (1995). Solstice: holidays, customs, traditions. Kyiv : Ukr. Center of spiritual culture.
5. Paton, B. (2001–2011). History of Ukrainian culture : in the 5th vol. Kyiv : Scientific thought.
6. Pylypchuk, R. (2016). Materials for the history of Ukrainian theater. From the origins to the beginning of the 20th century. Kyiv : IMFE Publishing House.

7. Popovych, M. (1999). Essay on the history of culture of Ukraine. Kyiv : ArtEk.
8. Proskuryakov, V. (2004). Architecture of the Ukrainian theater. Space and action. Lviv Polytechnic National University Publishing House. Lviv : Silver Word Publishing House.
9. Rudenko-Kraevska, N. (2021). Creativity of Tetyana Medvid in the context of the development of Ukrainian scenography 1970–2000 : dis. for obtaining a scientific degree. Lviv.
10. Skurativskiy, V. (1995). Didukh: Holidays of the Ukrainian people. Kyiv : Education.
11. Yakovenko, N. (1999). An outline of the history of Ukraine from the earliest times to the end of the 18th century. Kyiv : ArtEk, 168–176.

THE FUNCTIONING OF SCENOGRAPHY IN THE UKRAINIAN PROTOTHEATER

Natalia RUDENKO-KRAYEVSKA

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Theatre Studies and Acting,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: mytsa.lv@gmail.com*

During the period of the full-scale war, the process of self-identification of Ukrainians as a nation intensified, therefore interest in one's own cultural roots and spiritual heritage is constantly growing. At the same time, modern Ukrainian art, in particular the art of scenography, is characterized by the search for new perspectives and original methods of embodying the synthesis of arts, which in part manifests itself as an echo of the original integrity of all forms of consciousness, all forms of self-expression of the Ukrainian proto-theatre. Material attributes of proto-theatrical actions and rites become a source of inspiration for modern scenographers. After all, it was in those ancient times that the foundations of scenography, as a separate type of fine art, were laid and its main functions were formed. Therefore, it is appropriate to consider the characteristic features of the visual-figurative component of ancient Ukrainian actions in the context of their content, syncretic character and influence on the modern art of scenography.

The author of the article claims that there were two types of folk performances in the Ukrainian proto-theatre: ritual and game. Proto-theatrical actions were synthetic and the visual-figurative series was an integral part of them along with speech, music, dance, etc. The visual-figurative series of proto-theatrical actions can be characterized as: not separated from other components, functional and metaphorical. The main function of the object-costume world of ancient rituals was the character function, which over time gave way to the game function. The proto-theatre formed the first scenographic system in the history of the theatre – game scenography, which later dominated the buffoon theatre and partially the Ukrainian school theatre.

Keywords: proto-theatre, syncretism, game scenography, scenographic characters, ritual games and rites.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022
Прийнята до друку 30.12.2022

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 378.4.016.784.9

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12191>

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ

Галина БЕНЬ

<https://orcid.org/0009-0009-5502-7589>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: galben@ukr.net*

Розглянуто проблему професійної підготовки майбутнього вчителя музики на уроках постановки голосу та запропоновано вокально-технічні прийоми, які застосовуються автором дослідження у практичній роботі зі студентами. Зазначено, що головним завданням цієї статті є висвітлення деяких вокально-технічних прийомів, які у своїй сукупності утворюють методи постановки голосу майбутнього вчителя музики. Оскільки процес формування елементів педагогічної майстерності вчителя музики відбувається поступово та з урахуванням індивідуального підходу до конкретного студента, то і прийоми повинні підбиратися як такі, які можуть принести найбільше користі на кожному етапі навчання та виховання студента. Основну увагу зосереджено на розкритті прийомів, які можна рекомендувати для роботи на початковому етапі побудови голосового апарату учня.

Ключові слова: вчитель музики, артикуляція, дикція, темп, вправи, скоромовка.

Постановка проблеми. Музично-педагогічна освіта як самостійна система, яка є елементом професійно-педагогічної освіти майбутнього вчителя музики, має свої особливості та специфіку. Головним питанням підготовки педагога-музиканта є підвищення його культурного рівня, художнього смаку, розширення музичного світогляду, ерудиції. Тому суттєвими напрямками в системі музично-педагогічної освіти стають: індивідуалізація навчання, формування власного стилю педагогічної діяльності. Одним із профілюючих у системі підготовки вчителя музики є навчальна дисципліна “Постановка голосу”, основною формою навчання якої є індивідуальне навчання. Саме така форма покликана більш повно взяти до уваги особливості розвитку студента – майбутнього вчителя музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемам вокальної підготовки вчителя музики присвячено чимало посібників, методичних розробок та статей. Це праці Д. Огороднова, Р. Скульського, М. Сливоцького, В. Доронюка та ін. Формуються цілі збірки статей, присвячених питанням виховання професійних

кадрів викладачів музики та співу, зокрема: “Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі” [9], “Культура – мистецтво – освіта”, “Естетика і практика мистецької освіти” [4] тощо. Частина статей, які входять до збірок, висвітлюють питання підготовки вчителя музики до вокально-педагогічної роботи в умовах загальноосвітніх шкіл та навчальних закладів музичного профілю; розкривають шляхи активізації навчально-пізнавальної діяльності майбутніх вчителів у процесі їх вокальної підготовки. У численних наукових розробках висвітлюються питання творчої активності викладача (Ю. Бабанський, С. Сисоєва, М. Никандров), музично-психологічні аспекти педагогічної діяльності (О. Костюк, Б. Теплов, Т. Цигульська, С. Науменко), теоретико-методичні аспекти (А. Падалка, О. Ростовський, О. Рудницька, А. Ковальов).

Усе це свідчить про підвищений інтерес до питань формування вокально-педагогічної творчості майбутнього вчителя музики, яка розвивається впродовж його дитячого, юнацького віку і вдосконалюється під час навчання у середньому та вищому навчальних закладах музичного профілю.

Основи вокально-педагогічного вміння майбутнього вчителя музики закладаються у процесі оволодіння власним голосом. Це питання потребує особливої уваги, оскільки, незважаючи на те, що діяльність учителя-вокаліста відрізняється від діяльності професійного співака рівнем підготовки до подальшої роботи, все ж вокальне вишколення дає можливість вчителю музики застосувати це вміння у його професійній діяльності з виховання підростаючого покоління.

Мета статті – висвітлення деяких вокально-технічних прийомів, які у своїй сукупності утворюють методи формування співацького звука і сприяють розвитку педагогічної майстерності майбутнього вчителя музики.

Виклад основного матеріалу. Формування вчителя музики відбувається протягом багатьох років. Це копітка праця. Дати поштовх цьому процесу повинен викладач постановки голосу. Складність навчального процесу полягає у тому, що не кожен майбутній учитель музики має природні співацькі здібності, не кожен володіє комплексом відповідних якостей для професійної співацької діяльності. Іноді доводиться мати справу з дуже „сирим” голосовим матеріалом. Проте, як відомо, основне навантаження у вчителя музики в загальноосвітній школі припадає на голосовий апарат. Він повинен ілюструвати та вивчати твори (пісні) програмного матеріалу, влаштовувати музично-вокальні вечори, вести вокальні гуртки, працювати з хоровими колективами. Тому надзвичайно важливим для студента – майбутнього вчителя – є оволодіння вокальним мистецтвом, правилами режиму роботи та гігієни голосового апарату для того, щоб у майбутньому зберегти свій голос у робочій формі на тривалий час.

У процесі навчання великого значення набуває організація уроку постановки голосу, який повинен мати певну структуру. В понятті “структура” містяться три ознаки:

- з яких елементів (етапів) складається урок;
- послідовність, у якій ці етапи включаються в урок;
- взаємозв’язок цих елементів.

Відомо, що до загальних структурних елементів уроку входять:

- організація початку уроку;
- перевірка засвоєння вивченого;

- постановка мети і завдань нового уроку;
- пояснення;
- закріплення;
- повторення.

Отже, насамперед організуємо студента для заняття. Цікавимося його самопочуттям, спрямовуємо його увагу на роботу, нагадуємо про необхідність активного та бадьорого стану, намагаємося викликати психологічну готовність та бажання співати. Розпочинаючи роботу над вправами, визначаємо рівень їх засвоєння. Це стосується і виконання творів. На основі такого визначення вибудовується мета і завдання кожного конкретного уроку. Вкрай важливо, щоб усі завдання, які ставляться перед студентом, ніколи не перевищували його співацьких можливостей [5, с. 7, 8].

На уроках з постановки голосу поряд із формуванням співацьких навичок потрібно приділити належну увагу мовній діяльності майбутнього вчителя музики, яка займає більшу частину уроку. Слово вчителя повинно звучати виразно. Якщо слово “звучить”, то учні в класі його розуміють і переживають почуте. Оволодіння технікою мовлення потребує усвідомлення суті логічного мовлення, знання будови мовного апарату, особливостей звукотворення, опанування технікою фонаційного дихання, формування артикуляційної вимови, правильної дикції тощо. Щоб надати емоційно образному звучанню голосу на уроках музики, треба уміти розпоряджатися всім комплексом звукових компонентів живої музики мови: ритмомелодикою інтонації, градаціями темпу, ритму, різноманітністю тембрових барв голосу.

Оволодінню технікою мовлення сприяє систематичне виконання вправ з “артикуляційної гімнастики”, яку ми пропонуємо своїм студентам. Рухи активних органів мовлення – язика, губ, нижньої щелепи м’якого піднебіння – піддаються контролю. “Артикуляційна гімнастика” виконується без участі голосу й має на меті перевірку тих рухів, які необхідні за утворення голосних і приголосних. Артикуляційні вправи потрібно виконувати ритмічно, під мислену команду – на “один”, “два”, “три” ... Рухи артикуляційних органів можна контролювати за допомогою дзеркалаця.

1. Опущання і піднімання нижньої щелепи. Голову тримати прямо. Щелепа опускається вниз без жодного напруження м’яко і плавно, ніби відходить сама собою. Рот відкривається як при беззвучній вимові “а”. Язик лежить вільно, торкаючись нижніх передніх зубів. Темп не швидкий, дихання довольне. На рахунок “один” – рот розкривається, “два” – пауза, “три” – рот закривається. Повторити три–чотири рази.

2. Прикус. Поперемінно перекривати нижніми передніми зубами верхні зуби і, навпаки, верхніми – нижні.

3. Рух нижньої щелепи вперед і назад. Рот напіввідкритий. Щелепа поштовхом висувається вперед і плавно відтягається назад. При рухові щелепи вперед – вдих, при рухові назад – видих. Темп повільний. Повторити два–три рази.

4. Рух щелепи убік. При розкритому роті повільно, обережно повертати нижню щелепу спершу назад, а відтак поперемінно ліворуч і праворуч. Уникати різких рухів. Повороти щелепи повторювати два–три рази.

5. Кругові рухи щелепи. Опущеною нижньою щелепою відтворити кругообертальні рухи праворуч і ліворуч. Вправу повторити два–три рази.

6. Поперемінне піднімання і опускання куточків стуленого рота. Дихання через ніс. Щелепи зімкнуті. Вдих – губи розтягуються у боки, куточки рота піднімаються вгору, стуленими губами формується усмішка. Видих – усмішка зникає. Вдих – куточки рота опускаються вниз, як під час плачу.

7. Рухи язика при замкненому роті. Зуби трохи розімкнені. Кінчик язика загнути вгору і назад аж до м'якого піднебіння. Тим же шляхом повільно притягувати кінчик язика вперед і вниз до дна рота під нижніми зубами. Вправу повторити два–три рази.

8. Бічні рухи язика всередині рота. Не розтягуючи губ, зуби трохи розімкнуті. Енергійно повертаючи в роті язик то ліворуч, то праворуч, кінчиком випинати зсередини по черзі ліву і праву щоки. Вправу повторити три–чотири рази.

9. Піднімання і опускання м'якого піднебіння. Рот широко розкрити, ненапружений язик укласти плоско, торкаючись його кінчиком нижніх зубів. Корінь язика опущений, як при позіханні. Затримати подих і напруженням та розслабленням м'язів піднімати вгору й опускати вниз м'яке піднебіння з маленьким язичком. Рухів м'якого піднебіння можна досягти іншим способом. Повільно й глибоко вдихнути повітря через ніс при розкритому роті. М'яке піднебіння в цей час розслаблюється і опускається вниз. Видихнути повітря через ніс. Повторити вправу, затуливши пальцями ніздрі й вдихнувши повітря через рот. М'яке піднебіння при цьому, напружившись, піднімається вгору. Видихнути повітря через рот. Вправу повторити два–три рази.

10. Вдих через рот, видих через ніс. Затуливши пальцями ніздрі, повільно вдихнути повітря через широко розкритий рот. М'яке піднебіння при цьому піднято вгору. Вдихнувши, рота закрити й видихнути повітря через ніс. М'яке піднебіння з маленьким язичком, розслабившись, опуститься донизу. Повторити вдих і видих два–три рази.

11. Рухи м'якого піднебіння при відкритому роті. Рот широко відкрити, нижню щелепу опустити. Вдихнути і видихнути повітря через ніс. М'яке піднебіння при цьому опущене, м'язи його не напружені. Не затуляючи ніздрі, вдихнути і видихнути повітря через рот. М'язи м'якого піднебіння напружившись, піднімуть завіску м'яким язичком угору. Рухи м'язового піднебіння у цій вправі можна спостерігати в дзеркальці. Вправу повторити два–три рази.

Вище наведені вправи автор статті успішно використовує в індивідуальній роботі зі студентами свого класу.

Дикція – ввічливість того, хто виступає, – говорять французи. Дикційна чіткість є водночас необхідним технічним засобом і художнім компонентом словесної дії. Адже разом із зовнішністю, одягом, манерами характеризує вчителя ще й спосіб мовлення: недбала чи карбована мова; млява чи енергійність артикуляції; уповільнений чи пришвидшений темп мови; плавний чи строкатий ритм; дзвінкий чи глухий голос.

Чіткість дикції залежить від точності артикуляції кожного звука та виразності звукосполучень у словах та фразах. Потрібна певна тренуваність мовного слуху, щоб правильно оцінювати і контролювати окремі звукові елементи живої усної мови. У живій мові артикуляційні рухи повністю автоматизовані. В процесі мовлення положення мовних органів змінюється з великою швидкістю.

Виробленню чіткої дикції сприяє праця над скоромовками. Як жанр народної творчості – це жартівливі народні примовки, при мовленні яких у швидкому темпі

язик плутається і слова мимоволі кумедно перекручуються. Це можуть бути фрази з повторенням якихось важких для вимовляння словосполучень, нісенітниць тощо.

Чіткість дикції досягається тільки у тому разі, коли швидкий темп мовлення не знижує виразності й розбірливості, правильного звучання кожного слова. Тому скоромовка водночас повинна бути і “чистомовкою”. Працюючи над певними словесними послідовностями, не варто намагатися одразу проказувати текст у швидкому темпі. Для того, щоб жартівливі фрази звучали невимушено, весело й легко, спершу треба усвідомити їх зміст, відчутти органічну природу їх гумору, розібратися в характері кумедного висловлювання (часом навмисне безглуздо покрученого, як у нісенітницях), яскраво уявити собі, ким, кому, з якою метою і в яких обставинах можуть бути сказані ці слова. Текст повинен мати досконале технічне опрацювання.

Потрібно розпочинати з дуже повільного темпу, в разі потреби вдатися до скандування, чіткого відтворення кожного слова. Незручні для вимови словосполучення на стику приголосних вимовляти особливо старанно. Коли всі артикуляційні труднощі вимови будуть подолані в уповільненому темпі, можна поступово пришвидшувати темп, аж до найшвидшого промовляння.

Пропонуємо такі скоромовки (подаються в порядку ускладнення):

- *Наша верба найрозлоговіша, найкорчоломакуватіша.*
- *Ходить перепел між переполукітками зі своїми перепеленятами.*
- *Був собі Карпо Карпович Полікарпович та розполукарпився на маленькі полукарпенята.*
- *Був собі цебр та переполуцеберився на маленькі полуцеберенята.*
- *Була собі макітра та переполумакітрилася на маленькі переполумакітреньята.*
- *Стоїть піп на копі, ковпак на попі, копа під попом, піп під ковпаком.*
- *Прійшов Прокіп – кипить окріп, пішов Прокіп – кипить окріп; як при Прокопові кипить окріп, так і без Прокопа кипить окріп.*
- *Прійшов хтось, та взяв щось, та пішов туди, не знаю куди, а я за ним, та не знаю за ким.*
- *Микито, чи це ти, чи це не ти?*
- *Наш полковник полковникував, поки виполковникувався.*
- *Кріт кротові говорив: „Вчора я зробив добро – для братів кротів прорив попід річкою метро”.*
- *Це було за царя Горошка, як було землі трошка, як пічки салом топили, а соломою вогонь тушили.*
- *Єва – малює, Єва – співає, Єва – танцює і вишиває, страви готує, брата годує, підлогу мие, – все Єва вміє.*
- *Сорока пісеньку стрекоче і сорочки синочку строчить, а син сидить на скатертині і сорочки складає в скрині.*
- *Курличі курличуть, курличаток кличуть: „Курли-курли, курличенька, до річеньки, до річеньки”.*
- *Наша перепеличка мала й невеличка, під полукіпком розніпадьомкалася.*
- *Курка скакала – тин поламала, сусіди почули – попові сказали, а піп з печі побив плечі, попадає з груби – побила груди, дитина з колиски – побила стиски, а баран з-під лави – дитину рогами – цить, не плач, спече мати калач, медом помаже, тобі покаже, а сама з’їсть.*

• *Не той, товариші, товаришу товариш, хто при товаришах товаришу товариш, а той товариш, товаришу товариш, хто й без товаришів, товаришу товариш.*

• *Наш паламар усіх паламарів перепаламарив, нашого паламаря ні один паламар не перепаламарить, не перевипаламарить.*

Сповідуючи вокально-педагогічні принципи професора Львівської вокальної школи Остапа Дарчука, в якого навчалась, використовуючи його поради, автор статті у своїй роботі надає великого значення музично-вокальному читанню на мовній опорі, на “характері звука” в резонансовому пункті та в певному ритмі й темпі. Таке читання виробляє у співака – майбутнього вчителя музики – чітку, ясну дикцію, сприяє однорідності звучання голосу, доброму випромінюванню, летючості звука. При цьому необхідно прагнути найбільш повного передання значення кожного слова, змісту твору загалом. Також застосовується музично-вокальна декламація – технічний прийом вокально-творчої вимови слів з усіма їхніми граматичними та логічними акцентами, виявленням емоцій, які містяться в них.

Для постановки голосу важливо усвідомлювати роль дихання, опановуючи основні різновиди його управління (розмовляти, читати вірші, доповіді та ін.). У роботі запропоновано низку вправ для “дихальної гімнастики”.

Вправи на оволодіння беззвучним вдихом і видихом у положенні стоячи проробляють так:

1. Спокійно, повільно вдихнути через ніс, стежачи за розширенням нижньої частини грудної клітки і одночасно скороченням діафрагми; верхня стінка живота трохи випинається. Не слід вдихати повітря до крайньої можливості – повинна залишатися змога додаткового добирання резервного повітря.

2. Вдихнувши, на мить затримати грудну клітку розширеною.

3. Плавно, повільно видихати повітря, не допускаючи різкого спадання ребер і швидкого розслаблення діафрагми.

4. Після засвоєння беззвучних дихальних вправ потрібно переходити до сполучення видиху зі словом. Зручним переходом до голосних вправ стає лічба в голос на продовженому видиху. Проробляють вправу так: вдихання таке саме, як і в попередній вправі, затримка на мить перед видихом, і на видиху – неголосне і неквапне рахування: один, два, три, і т. д. Голос має звучати виразно і чисто. Спершу контролем є лічба до 10-ти, надалі тривалість видиху поступово продовжується до 15–20-ти.

5. Продовженням дихальної гімнастики є лічба вголос, а потім і промовляння приказок, прислів'їв, скоромовок, віршів – у різних комбінаціях, у поєднанні з рухом, бігом, грою з м'ячем. Тренуванню плавного видиху сприяє гра різного звуконаслідування: “джміль”, “бджола”, “комар” і т. д.

Засвоєння правильного мовного дихання згодом дедалі ширше сполучається з працею над постановкою голосу.

Висновки. Отже, підсумовуючи викладений вище матеріал, варто зазначити, що головним завданням цієї статті є висвітлення деяких вокально-технічних прийомів, які у своїй сукупності утворюють методи постановки голосу майбутнього вчителя музики. Оскільки процес формування елементів педагогічної майстерності вчителя музики відбувається поступово та з урахуванням індивідуального підходу до конкретного студента, то і прийоми повинні підбиратися як такі, які можуть

принести найбільше користі на кожному етапі навчання та виховання студента. Тому у дослідженні основну увагу зосереджено на розкритті прийомів, які можна рекомендувати для роботи на початковому етапі побудови голосового апарату учня.

Запропоновані прийоми автор статті широко застосовує у її педагогічній роботі з виховання майбутнього вчителя музики.

Список використаної літератури

1. Бабич М. Д. Основи культури мовлення. Львів : Світ, 1990. 232 с.
2. Волкова Н. П. Педагогіка. Київ : Академвидав, 2001. 576 с.
3. Жишкович М. Основи вокально-педагогічних навиків : методичні рекомендації. Львів, 2007. 44 с.
4. Жишкович М. Особливості формування педагогічних навичок у студента-вокаліста. Естетика і практика мистецької освіти : зб. статей. Київ ; Львів : Сполом, 2008. С. 152–161.
5. Жишкович М. А., Бень Г. Л. Вокально-педагогічні принципи та виконавські поради Остапа Дарчука і Марії Сіверіної : метод. рекомендації для викладачів та студентів музично-педагогічних закладів. Львів, 2008. 30 с.
6. Лабунець В. Музично-естетичне виховання і сучасні вимоги до майбутнього вчителя музики. Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі : зб. статей. Київ : НМАУ, 2004. Вип. 35. С. 92–100.
7. Педагогічна майстерність : підручник / за ред. І. А. Зязюна. Київ : Вища школа, 1997. 349 с.
8. Рудницька О. П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти : навч. посібник. Київ : ІЗМН, 1998. 248 с.
9. Шуневич Є. Проблема формування самостійності майбутнього вчителя музики у класі сольного співу. Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі : зб. статей. Київ : НМАУ, 2004. Вип. 35. С. 124–134.

References

1. Babich, M. D. (1990). Fundamentals of speech culture. Lviv : Svit.
2. Volkova, N. P. (2001). Pedagogy. Kyiv : Akademvydav.
3. Zhyshkovich, M. (2007). Fundamentals of vocal-pedagogical skills : methodical recommendations. Lviv.
4. Zhyshkovich, M. (2008). Peculiarities of the formation of pedagogical skills in a student-vocalist. Aesthetics and practice of art education : coll. articles. Kyiv ; Lviv : Spolom, 152–161.
5. Zhyshkovich, M. A., Ben, G. L. (2008). Vocal-pedagogical principles and performance advice of Ostap Darchuk and Maria Siverina: methodological recommendations for teachers and students of music-pedagogical institutions. Lviv.
6. Labunets, V. (2004). Musical and aesthetic education and modern requirements for the future music teacher. Actual problems of teaching musical disciplines in higher education: coll. articles. Kyiv : NMAU, 35, 92–100.
7. Pedagogical skill : a textbook / ed. by I. A. Zyazyuna. (1997). Kyiv : Higher School.

8. Rudnytska, O. P. (1998). Music and personality culture: problems of modern pedagogical education : ed. manual. Kyiv : IZMN.

9. Shunevych, E. (2004). The problem of forming the independence of the future music teacher in the class of solo singing. Actual problems of teaching musical disciplines in higher education : coll. articles. Kyiv : NMAU, 35, 124–134.

FORMATION OF VOCAL-PEDAGOGICAL CULTURE OF THE FUTURE MUSIC TEACHER

Halyna BEN'

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Musical Arts,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: galben@ukr.net*

The problem of professional training of the future music teacher in the lessons of voice production is considered and vocal and technical techniques are proposed, which are used by the author of the study in practical work with students.

Adhering to the vocal-pedagogical principles of Professor Ostap Darchuk from the Lviv Vocal School, where the author received training, and utilizing his advice, the article emphasizes the significance of musical-vocal reading based on linguistic support, on the “character of sound” in the resonance point, and in a specific rhythm and tempo. Such reading helps develop a clear, articulate diction in the singer – the future music teacher – promoting uniformity in voice production, good projection, and the agility of sound. In doing so, the aim is to strive for the most complete conveyance of the meaning of each word and the overall content of the piece. Musical-vocal declamation is also employed – a technical approach to the vocal-creative pronunciation of words with all their grammatical and logical accents, expressing the emotions contained in them.

The article emphasizes the importance of understanding the role of breathing in voice production, mastering basic types of breathing exercises (speaking, reciting poems, delivering speeches, etc.). A series of exercises for “breathing gymnastics” is proposed in the work.

Therefore, summarizing the material presented above, it is worth noting that the main goal of this article is to highlight certain vocal-technical techniques that collectively form the methodology for developing the voice of future music teachers. Since the process of shaping the elements of pedagogical mastery in a music teacher occurs gradually and takes into account the individual approach to each student, the techniques should be selected based on what can be most beneficial at each stage of the student’s education and upbringing. Therefore, the research focuses on revealing techniques that can be recommended for work at the initial stage of building the vocal apparatus of the student.

The proposed techniques, as described by the article’s author, are widely applied in her pedagogical work in educating future music teachers.

Keywords: music teacher, articulation, diction, pace, exercises, tongue twister.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2022

Прийнята до друку 23.10.2022

УДК 784:37.016

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12192>

МЕТОД ВІДНОСНОЇ СОЛЬМІЗАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Зоряна ЖИГАЛЬ

<https://orcid.org/0000-0003-3744-6367>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: zoryana.zhyhal@lnu.edu.ua*

Зроблено історичний огляд використання найефективнішого на початковому етапі розвитку музичних здібностей дітей методу відносної сольмізації в українській та зарубіжній музичній педагогіці. Доведено, що метод відносної сольмізації в різних варіантах та поєднанні з абсолютним методом широко застосовують у практиці масової та спеціальної музичної освіти.

Ключові слова: метод, відносна сольмізація, музична педагогіка, музична освіта, музичні здібності дітей.

Постановка проблеми. Музична педагогіка, як синтез мистецьких та педагогічних теорій, висуває перед загальноосвітньою школою щоразу нові завдання. Без глибокого аналізу попереднього досвіду в цій галузі розв'язання їх неможливе. Адже метою музично-педагогічної науки на сучасному етапі є збагачення знань музикантів цінними історичними здобутками у галузі викладання мистецьких дисциплін.

Мета статті – висвітлити розвиток і використання методу відносної сольмізації у світовій музичній педагогіці та розкрити шляхи відродження й використання цього методу в сучасній музично-естетичній практиці загальноосвітніх шкіл України.

У багатьох країнах світу розроблено та успішно введено в практику методу розвитку музичних здібностей на ґрунті адаптації методу відносної сольмізації. Над цією проблемою працюють учені, педагоги-методисти: Х. Кальюсте (Естонія), Е. Балчитіс (Литва), А. Сіліньш (Латвія), А. Попов (Молдова), Ю. Юзбашян (Вірменія), С. Людкевич, В. Ковалів, З. Жофчак, А. Верещагіна, Л. Білас, Е. Тайнел (Україна).

Формування цілей статті. Одним із кроків у цьому напрямі стала спроба системного аналізу відносної системи сольмізації, яка була одним із чинників підвищення рівня шкільної музичної освіти України у другій половині ХХ ст.

Аналіз досліджень та публікацій. У кінці ХХ ст. питання відносної системи сольмізації в Україні висвітлювали: Л. Білас, Г. Васильєва, А. Верещагіна,

З. Жофчак, В. Ковалів, Е. Сіліньш, О. Раввінов, Л. Хлебникова; на початку ХХІ ст. – Е. Тайнель, С. Човрій та ін. Зокрема, генезу релятивної системи розглядають у своїх працях В. Ковалів, Е. Тайнель, С. Човрій. Питання структури уроку музики із застосуванням відносного методу сольмізації розкривають Е. Сіліньш, Л. Хлебникова та ін. Методику музичного виховання на релятивній основі висвітлюють Л. Білас, А. Верещагіна, З. Жофчак і подають розробки уроків, де запропоновано різноманітні форми роботи для вдосконалення необхідних вокально-хорових та метро-ритмічних навичок із застосуванням методу ладової сольмізації.

Виклад основного матеріалу. “Esztetikai ABC” – це угорський естетичний словник, дає таке пояснення цього терміна: Сольмізація (*szolmizálás*) – один із методів сольфеджування, спів музичних звуків (увів у ХІ ст. Гвідо д’Ареццо) за допомогою складових назв. Наприклад, C-dur записують так: dó, re, mi, fa, szo, lá, szi, dó.

У словнику-довіднику Музика, упорядкованого Ю. Є. Юцевич, знаходимо пояснення, що сольмізація (італ. *solmizzazione* – від назв соль і мі) – перехід з одного умовного звукоряду в інший. Спів із складовими назвами звуків: а) абсолютна сольмізація – спів із називання нот (сольфеджіо); б) відносна сольмізація – спів із називання умовних складів, що закріплюються за кожним ступенем звукоряду, незалежно від його абсолютної висоти [4, с. 48].

Відносна сольмізація – релятивна сольмізація – метод, що розвиває вміння сольмізувати завдяки перенесенню (транспозиції) складових назв щаблів ладу, які зберігають свої ладові функції незалежно від абсолютної висоти звуків.

Сучасну сольмізацію започаткував музикант-теоретик і педагог Гвідо д’Ареццо. У теоретичних працях він наголошував, що виробляв у своїх учнів уміння співати з аркуша незнайомі мелодії, і досягнув у цій царині – за його власними словами і за свідченнями сучасників – значних успіхів [6].

Але деякі ієрогліфічні зображення свідчать про те, що вже в Стародавньому Єгипті застосовували елементи сольмізації. Відомими є сольмізаційні системи Стародавнього Китаю, Греції, Індії, використовували їх араби та перси. Можна вважати, що народи, які створили достатньо точне музичне письмо, створили також і свою сольмізацію. Хоч би як відрізнялись ці системи, важливо, що спочатку всі вони були переважно відносними: проспівані склади означали не абсолютну висоту звуків, а певні щаблі ладу незалежно від їхньої абсолютної висоти.

Стрижнем прийнятої у світовій музичній педагогіці сольмізації стали шість щаблів (гексахорд), діатонічний звукоряд якого вміщував півтон між ІІІ і ІV щаблями, від звуку Соль великої октави до звуку Мі другої октави. Цей звукоряд можна було починати з будь-якого звуку, залишаючи незмінними півтон між ІІІ і ІV щаблями (сім послідовних гексахордів). Саме цим пояснюється утворення терміна сольмізація (щаблі ладу не були закріплені за звуками визначеної “абсолютної” висоти, що й надало методу назву відносної, або релятивної сольмізації). Зокрема у Франції близько 1700 р. це вже була ладова сольмізація у сучасному значенні: склади позначали ладові щаблі із властивими їм функціями мажоро-мінорної системи.

На межі ХVІІІ–ХІХ ст. абсолютна сольмізація витіснила відносну із практики загальної музичної освіти. “Але відносна сольмізація ніколи не сходила «зі сцени» остаточно. Природно, що вона ожила, почала розвиватися й розповсюджуватись,

щойно суспільний розвиток поставив завдання демократизації музичної освіти і, водночас, вдосконалення методів музичного виховання, насамперед – шкільного співу” [1, с. 85].

Відродження відносної сольмізації, почалося у Франції, ініціатором якого був Жан-Жак Руссо (1712–1778), у цей період у Франції Сара Гловер, а в Англії – Джон Кьорвен створили так званий Тонік Соль-фа метод навчання музики, від якого беруть початок найкращі музично-педагогічні системи та концепції загального музичного виховання сучасності.

До оригінальних та найцінніших навчально-наочних засобів тонік-сольфаїстів належать ручні знаки ладових щаблів, які винайшов і ввів у практику у XIX ст. згаданий вище англійський педагог Джон Кьорвен і які майже без змін дійшли до нас. Ручні знаки – символи щаблів ладу, “розумові ефекти” (*mental effects*) є найпопулярнішими складовими відносного методу, що виражають функції щаблів ладу: I – стійкий; II – тяжіє як догори, так і донизу; III – “ніби підвищений”; IV – зображає напрямом “тяжіння”; V – яскравий; VI – “висить”; VII – також зображає напрямом “тяжіння”. Ручні знаки виконують на різній висоті відповідно до звучання щаблів ладу. Так само наочно зображається за допомогою ручних знаків і звуковисотний рух мелодії.

У кінці XIX – на початку XX ст. у Німеччині виникають дві сольмізаційні системи. У 1891 р. Карл Ейтц створив систему “Tonwortmethode”, яка відображала хроматику, діатонику та енгармонізм європейської звукової системи. Її хроматичні щаблі від С до С’ позначаються дванадцятьма приголосними, дзвінками й глухими поперемінно.

Творцем іншої системи стала Агнеса Хундеггер, яка 1897 р. пристосувала англійський Тонік Соль-фа метод до особливостей німецької мови і німецької народної пісні.

Застосувавши позитивні моменти обох названих систем, Ріхард Мюнніх у 1930 р. опублікував нову систему відносної сольмізації – “YALE”. Кожному щаблеві мажорного ладу присвоювалась певна приголосна, а голосні змінювалися залежно від того, яким був заданий щабель – натуральним чи альтерованим.

Історія появи та розвитку відносної сольмізації в українській музичній культурі сягає давніх часів. У Київській Русі в XI–XVII ст., поряд з іншими предметами, навчали також співу. Згадки про це збереглися в пам’ятках писемності та в давньоруських билинах. Навчання співу в Київській Русі ґрунтувалось на відносному методі, співаки спирались найперше на лад (глас) і щаблі ладу. “Хоровий спів із нот на Русі входив до числа навчальних предметів у школах, училищах. Центрами освіти були княжі двори, монастирі, церковні собори” [6, 7].

Київська нотація, пристосована до релятивної системи співу, стала основою навчання співу у братських школах і була тісно пов’язаною зі східнослов’янським мелосом загалом та українською пісенністю зокрема.

Для дослідників методу відносної сольмізації цікавим є досвід і діяльність Миколи Дилецького (бл. 1630 – бл. 1680) [5, с. 16]. Український композитор, музичний теоретик і педагог Микола Дилецький був автором низки партесних творів і однієї з найцінніших пам’яток слов’янської музичної культури “Граматики мусікійської” 1677 р. У цій фундаментальній праці, що була основним посібником для навчання кількох поколінь музикантів на східнослов’янських землях,

М. Дилецький опрацював досвід майже сторічного розвитку українського партесного співу та дав методичне узагальнення музичної теорії і практики Середньої та Східної Європи XVII ст.

За змістом та особливостями викладу “Граматику музикальну” можна назвати музичним практикумом, тобто посібником для опанування сольмізацією та технікою композиції партесної музики. До нас дійшло чимало (близько 20) рукописних варіантів “Граматики” та її фрагментів, у більшості яких зберігається той самий основний зміст і розділи.

Перш ніж приступити до навчання дітей за нотним записом, М. Дилецький пропонує спочатку вчити співати за рукою, “...понеже рука имаєть пять пальцов, якоже и мусикия пять линий, сиречь струн, и паки показует, много ли есть мусикийських слов. И тако да научать, где стоит на руце а, где в, где с, где е, где f, где g” [5, 7].

У сучасній музичній педагогіці цей спосіб називають “живим нотним станом”. Після того, як учні засвоїли спів за рукою, М. Дилецький переходить до вивчення п’ятилінійного нотного стану.

Як бачимо, Микола Дилецький уперше в педагогічній практиці застосував пальці руки як наочність для полегшеного засвоєння музичної грамоти. Тобто цей прийом не є запозиченим з інших систем, а традиційним для нас, і використовувався він ще з другої половини XVII ст.

Педагогічну діяльність на наддніпрянській Україні вели композитори: Микола Лисенко (1842–1912), Микола Леонтович (1877–1921), Кирило Стеценко (1882–1922), Яків Степовий (1883–1921). І дотепер укладені і видані збірники та посібники, авторами яких вони були, можуть бути цікавими й потрібними вчителю співів у викладанні предмета. Варто згадати такі найпопулярніші за життя композиторів збірники: “Молодощі” М. Лисенка, “Нотна грамота” М. Леонтовича, “Проліски” Я. Степового, науково-методичні праці К. Стеценка – “Методика шкільного співу”, “Шкільний співаник”, “Початковий курс навчання дітей нотного співу”, збірка пісень “Луна”.

На землях Західної України розвиток музичної освіти в другій половині XIX ст. пов’язаний з діяльністю багатьох хорів під керуванням Михайла Вербицького (1815–1870), Івана Лаврівського (1822–1873), Йосипа Вітошинського (1838–1901), Анатолія Вахнянина (1841–1908), Остапа Нижанківського (1862–1919), Філарета Колесси (1871–1947). “Їхня активна творчо-педагогічна діяльність включала в себе боротьбу за музичну освіту на національно-пісенному ґрунті з урахуванням усього найціннішого з педагогічного досвіду сусідніх народів” [10, с. 43].

Західноукраїнські композитори неодноразово зверталися у своїх збірках для дітей до народних пісень. Віктор Матюк (1852–1912) використав західноукраїнський фольклор у збірці “Руський співаник для шкіл народних” (1884), в підручнику з музичної грамоти “Малий катехизм із музики”. Значну увагу народній музиці надавав Сидір Воробкевич (1886–1903) в педагогічному посібнику “Співаники” (у чотирьох частинах). Денис Січинський (1865–1947) створив збірки народних пісень, які широко використовували вчителі у шкільній практиці. Філарет Колесса також уклав “Шкільний співаник” (1925), посібник “Співаймо” (1926), “Збірку народних пісень” (1927).

Реформу музичного виховання запропонував композитор, фольклорист, музикознавець Станіслав Людкевич (1879–1979). Він уважав корисним вплив

сольфеджіо на музичне виховання учнів. Але С. Людкевича передусім цікавив окремий розділ сольфеджіо, а саме – сольмізація. На підставі історичного огляду генези і розвитку сольмізації Людкевич робить висновок, "... що стан і практика абсолютної сольмізації, яка закріпилася у нас, є шкідливою для цілої науки сольфеджіо та для вироблення слуху (як абсолютного, так і релятивного) і для підняття музичної орієнтації" [8, с. 36]. Композитор піддає гострій критиці авторів підручників, які схилиються до тенденції "вироблення" так званого абсолютного слуху в учнів. Він стверджує, що вироблення абсолютного слуху вправами в усіх, навіть музично здібних учнів, є неможливим, навіть, непотрібним, тому що "... абсолютний слух є явищем вродженим лише деяким феноменам, – явищем не конче потрібним (а навіть деколи некорисним)..." [8, с. 27].

Композитор доходить висновку, що "... основою цілої музичної освіти був і буде слух релятивний: не «попадання» поодиноких тонів чи відірваних інтервалів, але можливо повний розвій релятивного слуху в напрямі органічного розуміння й відчуття цілої системи гармонічних зв'язків мусить бути головною й поодинокую ціллю раціонального сольфеджіо..." [8, с. 27]. Керуючись цим, Людкевич радить при співі за допомогою методу релятивної сольмізації не користуватись музичним інструментом, а саме фортепіано.

На початку ХХ ст. у світі не існувало такої музично-педагогічної системи, яка могла б забезпечити повноцінний розвиток усіх видів музичного слуху дітей. Українські музиканти-педагоги намагалися розробити свій метод навчання співу, основою якого повинна була стати українська народна пісня. У 20-х роках ХХ ст. угорський композитор, педагог Золтан Кодай, розглядаючи народну пісню як рідну музичну мову дитини, головним принципом музичної педагогіки висуває концепцію розвитку музичних здібностей на основі традицій рідного народу з використанням для цього найефективнішого методу відносної сольмізації під час активної співочої діяльності дітей на музичних заняттях.

Дослідження історії світової музичної педагогіки переконує, що за складовими назвами Гвідо д'Ареццо, які правильно відображають співвідношення між щаблями ладу у відносному значенні, будь-яку мелодію можна читати з однаковими назвами, виявляючи співвідношення між звуками в різних тональностях, що значно полегшує роботу на початковому етапі розвитку музичних здібностей дітей. Розвиток ладового відчуття, яке відкриває шлях до музичної грамотності, у ХХ ст. повернули до використання методу відносної сольмізації у музично-педагогічних концепціях З. Кодая (Угорщина), К. Орфа (Австрія), Є. Ліпської (Польща) та в багатьох інших національних музично-педагогічних системах і програмах, створених для ефективного музично-педагогічного виховання дітей як у загальноосвітніх школах, так і в спеціальних музично-освітніх закладах.

Висновки. Аналізуючи історію розвитку музичного виховання в Україні, можемо стверджувати, що метод відносної сольмізації в різних варіантах та поєднанні з абсолютним методом широко застосовують у практиці масової та спеціальної музичної освіти. Деякі принципи та методи знаних сьогодні у світі музично-педагогічних концепцій були відомі і розроблялися в Україні ще задовго до їхнього використання за кордоном. Популярність релятивної сольмізації залежить від об'єктивних суспільно-історичних змін та напрямів розвитку зацікавлення музичної громадськості вокальним або інструментальним музичним вихованням.

Аналіз різних варіантів адаптації методу відносної сольмізації на ґрунті національних музичних культур дає змогу зробити висновок, що більша частина світових педагогів-музикантів не уявляють процесу загального музичного виховання без використання цього методу, особливо на початковому етапі розвитку музичних здібностей дітей на основі національного дитячого фольклору.

Список використаної літератури

1. Васильєва Г. З досвіду розвитку музичного слуху дітей за релятивною системою на початковому етапі навчання. *Музика в школі : зб. статей*. Київ : Музична Україна, 1972. Вип. 1. С. 81–93.
2. Верещагіна А., Жофчак З. Методика викладання музики на релятивній основі у I класі : посібник. Київ : Музична Україна, 1977. 52 с.
3. Жофчак З. З досвіду викладання музики у початкових класах загальноосвітньої школи методом ладової сольмізації. *Музика в школі : зб. статей*. Київ : Музична Україна, 1976. Вип. 3. С. 48–64.
4. Жофчак З. На Другому міжнародному Кодаївському семінарі в Кечкеметі. *Музика в школі : зб. статей*. Київ : Музична Україна, 1974. Вип. 2. С. 136–140.
5. Ковалів В. Методика музичного виховання на релятивній основі. Київ : Музична Україна, 1973. 149 с.
6. Лужний В. Музична грамота в школі. Київ : Музична Україна, 1977. 118 с.
7. Програми середньої загальноосвітньої школи. *Музика, 1–4 класи / за ред. К. Прищепи*. Київ : Радянська школа, 1986. С. 186–210.
8. Програми середньої загальноосвітньої школи. *Музика, 1–3 класи / під ред. А. Верещагіної, Л. Плюти*. Київ : Радянська школа, 1977. 20 с.
9. Човрій С. Музично-педагогічна концепція Золтана Кодая в європейському соціокультурному просторі ХХ століття. *Гуманітарний корпус*. Вінниця, 2017. Вип. 9. С. 263–264.
10. Raffay Katalin. *Ötödik daloskönyvem: Ének-zene az általános iskola 5. osztálya és a 11 éves tanulók számára*. Celldömölk : Apáczai Kiadó, 2001. 72 с.

References

1. Vasyliieva, H. (1972). Z dosvidu rozvytku muzychnoho slukhu ditei za reliatyvnoiui systemoiui na pochatkovomu etapi navchannia. *Muzyka v shkoli : zb. statei*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1, 81–93 [in Ukrainian].
2. Vereshchahina, A., Zhofchak, Z. (1977). *Metodyka vykladannia muzyky na reliatyvniui osnovi u I klasi*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
3. Zhofchak, Z. (1976). Z dosvidu vykladannia muzyky u pochatkovykh klasakh zahalnoosvitnioi shkoly metodom ladovoi solmizatsii. *Muzyka v shkoli : zb. statei*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 3, 48–64 [in Ukrainian].
4. Zhofchak, Z. (1974). Na Druhomu mizhnarodnomu Kodaiivskomu seminaru v Kechkemeti. *Muzyka v shkoli : zb. statei*. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2, 136–140 [in Ukrainian].
5. Kovaliv, V. (1973). *Metodyka muzychnoho vykhovannia na reliatyvniui osnovi*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

6. Luzhnyi, V. (1977). *Muzychna hramota v shkoli*. Kyiv : Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

7. Pryshchepa, K. (Ed). (1986). *Prohramy serednioi zahalnoosvitnoi shkoly. Muzyka, 1–4 klasy*. Kyiv : Radianska shkola, 186–210 [in Ukrainian].

8. Vereshchagina, A., Plyuta, L. (Ed). (1977). *Programmy sredney obshcheobrazovatelnoy shkoly. 1–3 klas*. Kyiv : Radianska shkola [in Ukrainian].

9. Chovrii, S. (2017). *Muzychno-pedahohichna kontseptsiiia Zoltana Kodaia v yevropeiskomu sotsiokulturnomu prostori XX stolittia. Humanitarnyi korpus*. Vinnytsia : Nilan-LTD, 9, 263–264 [in Ukrainian].

10. Raffay Katalin. (2001). *Otodik daloshkonyvem: Enek-zene az altalanosh ishkola 5 ostalya es a 11 evesh tanulok samara*. Celldomolk : Apatsai Kiado [in Hungarian].

THE METHOD OF RELATIVE SOLMIZATION IN UKRAINIAN AND FOREIGN MUSIC PEDAGOGY: THEORETICAL ASPECT

Zoryana ZHIGAL

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Musical Arts,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: zoryana.zhyhal@lmu.edu.ua*

The article provides a historical overview of the use of the method of relative solmization, which is most effective at the initial stage of the development of children's musical abilities, in Ukrainian and foreign music pedagogy. An attempt was made to systematically analyse the relative system of solmization, which was one of the factors in raising the level of school music education in Ukraine in the second half of the 20th century. The ways of revival and use of this method in the modern musical and aesthetic practice of secondary schools of Ukraine are revealed. It has been proven that the method of relative solmization in various variants and in combination with the absolute method is widely used in the practice of mass and special music education.

Analysing the history of the music education development in Ukraine, we can assert that the method of the relative solmization, in various variations and combined with the absolute method, is widely applied in the practice of both mass and specialized music education. Some principles and methods of well-known contemporary music-educational concepts were known and developed in Ukraine long before their use abroad. The popularity of relative solmization depends on objective socio-historical changes and trends in the development of the musical community's interest in vocal or instrumental music education.

Analysing various adaptations of the relative solmization method within the context of national musical cultures allows us to conclude that the majority of the world musicians and educators cannot imagine the process of the general music education without using this method, especially in the early stages of developing children's musical abilities based on national children's folklore.

Keywords: method, relative solmization, musical pedagogy, musical education, musical abilities of children.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2022
Прийнята до друку 23.10.2022

УДК 78.2У

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12193>

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТВОРЧИХ КОЛЕКТИВІВ У М. СТРИЙ ТА РЕГІОНІ СТРИЙЩИНИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: МИСТЕЦЬКО-КУЛЬТУРНИЙ ВИМІР

Оксана КОРОЛЬ

<https://orcid.org/0000-0001-6003-5887>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79000
e-mail: fkultart@lnu.edu.ua*

Статтю присвячено дослідженню музичної культури Галичини, зокрема Стрийщини, у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. Розглянуто проблеми формування українських творчих колективів м. Стрий та регіону Стрийщини у складних суспільно-політичних умовах початку ХХ ст. У зрізі загального розвитку музичної культури Галичини подано аналіз концертного життя одного конкретного регіону – духовного спадкоємця Львова, як Культурної столиці. В цей період простежувалося значне поживлення музичного життя, зокрема через активну діяльність хорових товариств “Боян”.

Стаття висвітлює роль цих товариств у пропагуванні народної пісні та досягнень української професійної музики. Особливу увагу приділено впливу концертів, присвячених пам’яті Т. Г. Шевченка, на розвиток музичної культури Західної України.

Ключові слова: музична культура, творчі колективи, полікультурне середовище, Галичина, м. Стрий, регіон Стрийщини, концертне життя.

Актуальність дослідження. Для останньої третини ХХ ст. домінуючою тенденцією у наукових дослідженнях стало зростання інтересу до культурної спадщини українського народу. Особливу увагу мистецтвознавців привертають процеси формування та розвитку української музики у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст.

Цей період для Галичини характерний значним поживленням музичного життя, яке настало на західноукраїнських землях у 60-х роках ХІХ ст. Це поставило перед громадськістю питання про тісніше згуртування місцевих музичних сил, передусім хорових колективів, які б могли обслуговувати ті або інші музичні заходи.

Уже на початку ХХ ст. в Галичині активно діяла сітка хорових товариств “Боян”, утворювалися аматорські театральні гуртки, силами педагогів та учнів Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та його філій відбувались концерти тощо.

Серед авторів, які звертались до цієї проблематики: Л. Кияновська, Л. Ярославич, С. Стельмашук, О. Яцків, Р. Сов’як, Ю. Булка, Й. Волинський, Л. Мазепа,

С. Павлишин, Л. Ханик, Н. Костюк та ін. Однак дослідження, присвячене українській концертній музичній культурі окремого регіону, такого як Стрийщина, досі не було зроблено. Ця стаття є спробою висвітлення деяких аспектів мистецько-культурного життя українського населення певного регіону у контексті їх значення для розвитку мистецтва Галичини.

Об'єктом дослідження є музична культура в Галичині, що розкривається через призму мистецько-культурницьких процесів у одному з регіонів – Стрийщині.

Предметом дослідження у цій статті є концертно-музичне життя м. Стрий та Стрийщини.

Мета статті – простежити становлення музичного професіоналізму в окремому регіоні, свідченням чого було саме музично-концертне життя.

Виклад основного матеріалу. Протягом XIX ст. у Галичині викристалізувались дві основні форми публічних концертів: ювілейні свята, які проводили для вшанування видатних громадських діячів чи установ, відзначення знаменних дат, а також концерти розважального характеру, які часто пов'язували з танцювальними вечірками. Така ситуація практично без змін залишалася і на початку XX ст.

Програма концертів була синтетичною, в неї входили вокальні (соло, хор) та інструментальні номери (фортепіано, скрипка, цитра), а також виголошування віршів і доповідей на науково-популярні теми.

Звідси походить традиція називати артистичні вечори “музично-декламаційними”. Їх організаторами та учасниками були найчастіше виконавці-аматори, тому зміст концертної програми визначався репертуаром конкретних виконавців. Це іноді приводило до строкатості програм, відсутності у них єдиної мистецької цілеспрямованості.

Більшою цільністю і довершеністю програми відзначалися урочисті концерти, присвячені знаменним датам і ювілеям.

Важливою віхою у розвитку концертного життя Західної України стали вечори, присвячені пам'яті Т. Г. Шевченка. Вони дали поштовх композиторській творчості, стимулюючи різні форми мистецького виконавства. Їх значення для розвитку музичної культури Західної України важко переоцінити.

Наприкінці XIX ст. у містечках та селах Галичини почали масово організовуватись хори, а отже, світське хорове виконавство набуло всенародного розмаху і потребувало створення координаційного центру.

Такою організацією стає охарактеризоване вище музично-співацьке товариство “Львівський Боян”, засноване 02.02.1891 р. у Львові, і його філії в інших містах. Діяльність цих музично-співацьких товариств спрямовувалась передусім на пропаганду народної пісні та досягнень української професійної музики. Чільне місце у репертуарі хорів “Бояна” належало творам М. Лисенка, П. Ніщинського, а також західноукраїнських композиторів – М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахнянина, Д. Січинського, О. Нижанківського та ін.

Хорове об'єднання “Боян” із його диригентом О. Нижанківським завершило етап формування засад української національної музики, її професійного становлення, що вплинуло на піднесення рівня хорового виконавства, композиторської творчості в публікаціях музичних творів, які вже сягають професійного рівня. Саме на базі діяльності “Бояна” засновано у 1903 р. “Союз співацьких і музичних товариств”, який дав початок відкриттю у Львові Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та його численних філій у містах Галичини.

Усе це створювало широкі можливості для активного розвитку концертного життя по всій Галичині. У становленні музичної культури Стрийщини 20–30-х років ХХ ст. особливу роль відіграло хорове виконавство, яке було улюбленою сферою мистецького спілкування й органічно поєднувало традиції селянського пісенного побуту, культової музики і концертної хорової практики. З відкриттям філій “Просвіти” та хат-читалень при них творились і хорові гуртки по селах.

Важливо відмітити й те, що у той час, як в інших регіонах України професійне музичне життя тільки починало формуватися (наприклад, у Підкарпатській Русі – Закарпатті), на Стрийщині ще наприкінці ХІХ ст. діяли регентські курси, для учнів гімназії було організовано курси теорії музики в Стрию. Про це пише Філарет Колесса у “Спогадах про Миколу Лисенка”: “На протязі кількох місяців (це було, мабуть, в 1886 р.) Остап Нижанківський zorganizував тут навіть елементарний курс музичної теорії, з якого ми, учні гімназії, українці, користали тим охотніше, що Остап Нижанківський мав уже тоді славу композитора як автор хорового твору «Гуляли»” [3, с. 510].

Таким способом виховувалась генерація молодих здібних музикантів, яка виявила неабиякі організаторські здібності і, створюючи хори в різних населених пунктах, спричинилася до розвитку хорової культури краю і піднесення загального культурного рівня.

Одним з найстаріших колективів на Стрийщині після Стрийського “Бояна” був хоровий колектив с. Конюхів. Його засновником у 1908 р. був сільський писар Ярослав Голуб. З 1910 по 1915 рр. хором керував Глушевський. Світова війна припинила роботу хору до 1918 р. У 1918 р. до села приїжджає диригент О. Гимчій. Він керує колективом до 1920 р., пізніше хором диригує Теодор Боднар. На той час хор зріс кількісно і якісно. Було підготовлено програму до Шевченківського концерту з таких творів: С. Людкевич – “Кавказ”, М. Вербицький – “Заповіт”, М. Лисенко – “Вічний революціонер” та ін.

У 1922 р. повертається в село Я. Голуб і до кінця свого життя, тобто до 1955 р., керує хором.

За прикладом конюхівчан на Стрийщині почали створюватися інші хорові колективи. 1917 р. Григорій Трух, в минулому випускник духовної семінарії, засновує хор народного дому с. Гірне. На початку це був жіночий хор. 1920 р. утворився мішаний хор, було підготовлено програму з творів на честь Т. Шевченка.

З 1920 р. Г. Трух продовжує освіту у Львові, а керівником хору стає Іван Яремко, який керує цим колективом майже 50 років. Він – випускник Сокальської семирічної (виділової) школи, яка готувала учительські кадри, де і навчався музики, гри на музичних інструментах. З 1920 р. до 1949 р. працює в Гірному то сільським, то волосним писарем, керує хором до 1963 р. (після цього в 1963–1964 рр. організовує і керує ансамблем пісні і танцю “Бойківщина”).

У репертуарі хору від 1921 р. були: “Заповіт” Кирила Стеценка, “Сонце заходить” Осипа Роздольського, “Ой, умер старий батько” Генріха Топольницького та ін. Тоді в складі хору було 25 осіб. У цьому ж році в с. Гірному на площі була поставлена вокально-хореографічна картина “Женці і косарі”. В той час хор влаштовував обмінні концерти з хором с. Конюхів, який був на доброму виконавському рівні.

До 1928 р. у хорі співало вже близько 50 осіб, у репертуарі були твори “Вулиця” Ф. Колесси, “Бандура” Г. Давидовського. З часом високого рівня досягає і хор с. Добрян (в цьому селі діяло чотири хори: жіночий, чоловічий, мішаний та

дитячий з окремими диригентами та хористами [1, с. 58, 59]). Ці хори поряд з міським хором “Боян” визначали на довгі роки високий рівень хорового співу в Стрию та селах Стрийщини.

Хор с. Добряни (не вдалося встановити, котрий із чотирьох) посів перше місце на одному з конкурсів хорів Стрийщини серед 40 колективів. Крім грамоти, хор нагородили грошовою премією в сумі 50 злотих.

У ті часи з гірнянським хором співпрацював студент стрийської гімназії Ярослав Пігута, який підготував з колективом “Золоті зорі” О. Нижанківського, “Огні горять” С. Воробкевича. Солістами хору були: Розалія Нагірна, сестри Іваницькі, Василь Яцків. Присутність цих голосів у хорі давала можливість мати в репертуарі такі твори, як “Якби мені черевики” Ф. Колесси.

Гірнянський хор – учасник зведеного хору Стрийщини, який організовувався в 1937–1938 рр. Зведений хор налічував 300 сопрано, 400 альтів, 400 тенорів, 600 басів. У виконанні цього хору прозвучали: “Вічний революціонер” М. Лисенка, “Шалійте, шалійте” А. Вахнянина, “Їхав козак на війноньку” М. Гайворонського. Диригував хором Семен Масний.

У 1939 р. в репертуарі хору с. Гірне були “Пташиний хор” Іполітова-Іванова (аранжування Д. Котка), “Бандура” Давидовського, “Туман яром котиться”, “Сусідка” Я. Яциневича та ін. Цей хор діє до сьогодні.

Гортаючи тогочасну періодику Стрийщини, знаходимо неодноразові згадки про хори сіл: Фалиш (жіночий), Завадів, Дуліби, Розгірче, Лівчиці, Заплатин, Сіхів, Довге, Угерсько, Верчани, Кавсько, Лукавиця, Нижня Слобідка, Голобутів та багатьох ін. У кожному з перелічених сіл існував аматорський драматичний гурток.

Добрим показником діяльності хорових колективів Стрийщини стали конкурси хорових колективів, започатковані 1934 р. Стрийською “Просвітою”, яка тепер перебрала на себе кермо організації від “Бояна”. Відбулись наступні три конкурси у 1935, 1936 і 1937 роках. Ця подія надзвичайно вдало активізувала села для подальшого плекання музики. Ініціатором і організатором конкурсів був Семен Масний, талановитий диригент та учасник першого журі. Разом з Євгеном Пасікою (який вів хори і в с. Голобутів) він організував також диригентські курси, які проводив Микола Колесса.

У складі журі конкурсів “Просвіти”, крім місцевих громадян, були відомі композитори та музикознавці: д-р С. Людкевич, д-р Борис Кудрик, д-р Зіновій Лисько та Микола Колесса.

У конкурсах брало участь близько сорока хорів Стрийщини. Між хорами, які отримали перші нагороди, були хори з Добрян, Конюхова, Гірного та Ниніва Долішнього. Через два роки тримав диригентську батуту (як нагороду) Євген Пасіка. Станіслав Людкевич давав високу оцінку хоровій майстерності колективів: “Репертуар пісень, вибраний до конкурсу, свідчив уже наочно про зріст смаку і музичної культури на селі. Між творами домінували обробки народних пісень Леонтовича (6), Лисенка (3), твори Стеценка (3), Філарета Колесси (3), Кошиця (2); і тільки винятково чули ми останки ще недавно улюбленої хорової літератури в стилі Котка, Давидовського і подібних авторів”.

Виконання творів було в переважній частині хорових продукцій на висоті; варто зауважити, що рівень виконання йшов у парі з вартістю виконуваних творів. Навіть такі змістово і технічно доволі трудні твори, як К. Стеценка “Сон”, “Ой

на гороньці”, М. Леонтовича “Ой пряду” та інші були в головних рисах виконані добре, бодай з доброю інтонацією [4, с. 560, 561].

Були й критичні зауваги: “Тільки в селі Гірнім голосів вальори, очевидно, музикальних співаків були значно обнижені репертуаром, зложеним з безглузких «шлягерів» у роді «Бандури» Давидовського. Крайня вже пора, щоб село з такими голосистими і музикальними хористами придбало більш тямущого диригента, який защепив би в них більше смаку й музичної культури” [4, с. 561].

До найкращих диригентів, крім головного організатора Семена Масного, належали Євген Пасіка, Остап Каратницький та Ярослав Голуб.

Усі підготовчі статті і фахові повідомлення про перебіг та результати конкурсів подавав д-р Зіновій Лисько в газеті “Стрийська думка” та в журналі “Українська музика”.

Унаслідок щорічного проведення конкурсів хори мали добре випрацьовану програму і найкращих з них запрошено до участі у Шевченківських чи інших урочистих концертах.

Із професійних співацьких колективів Стрийщини вирізнявся ансамбль ревелерсів, очолюваний Семеном Масним. Його було організовано наприкінці 20-х років минулого століття. На той час колектив користувався надзвичайною популярністю у глядача, оскільки працював у жанрі легкої музики, представляючи так званій “модерновий” напрям музики.

Колектив складався з шести співаків, серед яких – Патола, Яцьо, Проць. “Хор ревелерсів” часто запрошували на виступи до Дрогобича, Борислава, Сколе, Болехова, інших міст та сіл. І хоча в сьогоднішньому розумінні хором маємо право називати колектив, який налічує більшу кількість учасників, стрийських ревелерсів у пресі того часу, а очевидно, й дійсності, все ж таки звали хором.

У одному з інтерв’ю, опублікованого на шпальтах газети “Стрийська думка”, керівник ревелерсів розповідав про свій колектив, зазначаючи, що таких би успіхів колектив не досягнув, якби не перебував “щоденно по дві години на пробах” [7, с. 4].

У репертуарі ансамблю були танго, фокстроти, скечі, стрілецькі пісні та романси. Місцева преса схвально відгукувалась про колектив: “З новим напрямком легкої музики запізнав громадянство Стрия гурток 7-ох співаків (при супроводі фортепіано)... Хор цей добре зіспіваний... гарні голоси, ритмічне зіспівання, інтелігентна інтерпретація музики впроваджували численно зібраних глядачів в легкий життєрадісний настрій і захоплення, на що саля греміла втішними оплесками” [8, с. 3].

Колектив просили повторити пісні “Варвара” та “В Бомбаю”. Фортепіанні композиції при хорі ревелерсів виконував Богдан Веселовський.

Концертне життя Стрия та Стрийщини урізноманітнювали та піднімали на високий мистецький рівень виступи педагогів філії ЛВМУ ім. М. Лисенка. Особливо пошавилось професійне виконавство у 30-х роках ХХ ст. Свідченням цього є відгуки не тільки у місцевій пресі, а й у Львівській газеті “Діло”. Однак і тут виконавці стикалися з проблемою порожніх залів, що змушувало декого з викладачів інституту звертатися до громадськості через пресу. Так, у статті “Голос порожньої сали” читаємо: “Відбулись у Стрию дві мистецькі імпрези: рецитаційний вечір п. Генеш-Березовського і концерт п. Лиськової і проф. Савицького. Концерт відбувся у найменш придатній рахунковій сали «Сокола»...” Далі автор розповідає

про причини такої оренди – все та ж “невиповненість концертної сали”. З огляду на це педагоги інституту виступали серед гір бухгалтерських паперів, драбин у присутності кількох учнів та їхніх батьків. Подається програма концерту: Й. С. Бах, Л. Бетховен, Ф. Шопен, Ш. Гуно, Н. Нижанківський, О. Нижанківський, М. Лисенко, В. Барвінський, С. Людкевич, К. Стеценко [6, с. 3].

На протидію цьому випадкові автор статті наводить приклад із надзвичайною зацікавленістю української громадськості польськими колективами з далеко гіршим професійним рівнем, зате з “розривковою” програмою.

Потрібно сказати, що концерти за участю викладачів філії були досить поширеним явищем. За мізерну плату, а то й без неї, виконавці високого класу пропагували національне мистецтво, виховували художній смак населення. Захоплені відгуки бачимо в тогочасній пресі: *“Піяніст проф. Р. Савицький має свою славу, знаний в краю та за кордоном, тож нового не маю що сказати. Голос п. Лиськової, це шовкова, м'яка пряжа, рівна, гладка в цілій своїй скалі. Виконання пісень культурне, субтельне. Трія, у виконанні п. Лиськової спів, д-ра Лиська фортеп'яна (?) і п. Вурма вольтончеля, лишили помітне вражіння”* [5, с. 3].

Потрібно відмітити і роль критичного аналізу Шевченківських концертів. Думки, висловлювані часом у розгромних публікаціях, мабуть, були б актуальними і сьогодні. Основні проблеми, розглянуті у статтях, торкаються шаблонності концертів з *“подиву гідною послідовністю – декламації, хор, дві–три музичні точки – невідомі твори до слів Шевченка і т. д.”* знову звернено увагу на те, щоб з великого народного Будителя лівні організатори не творили мертвого ідола, а завжди намагались відшукати у його житті і творчості новий зміст.

Про стан тогочасної музичної культури ми можемо судити із періодики досліджуваного періоду. У цьому аспекті приємно дивує стаття “Свято Крутів в Стрию”, де автор подає короткий огляд концерту пам'яті загиблих у боях під Крутами. Серед перелічених творів програми є “Суворий вітер” “естрадного композитора Зіновія Лиська”. Автор статті вважає цей твір “модерною” музикою і дає досить своєрідне пояснення почутого: *“автор цих рядків не є компетентний у музиці, тим більше модерній, та як пересічний слухач може сказати одно: не такий страшний чорт, як його малюють – модерна музика вводить багато героїчних, сильних моментів, треба мати лише трохи інтелігентне вухо”* [2, с. 3].

Висновки. Підсумовуючи вищенаведене, ще раз наголосимо, що в 20–30-х роках ХХ ст. музичне мистецтво у Стрию та регіоні розвивалося у двох сферах – аматорській та професійній. Знаменним було те, що ці ділянки взаємно доповнювали одна одну – самодіяльні колективи та виконавці прагнули до вдосконалення виконавської майстерності, натомість професіонали завжди були відкриті для діалогу зі слухачами та допомоги музикантам-аматорам.

Постійні контакти зі столицею Галичини – Львовом – вливали нові сили для новаторства, руху вперед, а виступи на провінційній сцені українських виконавців світової слави Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Модеста Менцинського свідчили про найвищі мистецькі орієнтири.

Список використаної літератури

1. Дописи з краю. *Українська музика*. 1937. Ч. 4. С. 58, 59.
2. Ко. Свято Крутів в Стрию. *Стрийська Думка*. 1934. С. 3.
3. Колесса Ф. Музикознавчі праці. Київ : Наукова думка, 1970. С. 510.
4. Людкевич С. З хорового життя Стрийщини: Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., перекл., прим. і бібліогр. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
5. М-а К-ва. Виконавство. *Стрийська Думка*. 1934. С. 3.
6. М-а К-ва. Голос порожньої салі. *Стрийська Думка*. 1934. С. 3.
7. Серед стрийських ревелерсів. *Стрийська Думка*. 1934. 8 с.
8. Хор ревелерсів. *Стрийська Думка*. 1934. С. 3.

References

1. Dopysy z krayu. (1937). *Ukrayins`ka muzy`ka*, 4, 58, 59 [in Ukrainian].
2. Ko. (1934). *Svyato Krutiv v Stry`yu, Stry`js`ka Dumka*, 3 [in Ukrainian].
3. Kolessa, F. (1970). *Muzy`koznavchi praci*. Kyiv : *Naukova dumka*, 510 [in Ukrainian].
4. Lyudkevych, S. (2000). *Z xorovogo zhy`ttya Stry`jshhy`ny` . Doslidzhennya, statyi, recenziyi, vy`stupy` . L`viv : Dy`vosvit* 2, 560, 561 [in Ukrainian].
5. M-a K-va. (1934). *Vy`konavstvo. Stry`js`ka dumka*, 3 [in Ukrainian].
6. M-a K-va. (1934). *Golos porozhn`oyi Sali. Stry`js`ka dumka*, 3 [in Ukrainian].
7. Sered stry`js`ky`x revelersiv. (1934). *Stry`js`ka dumka*, 8 [in Ukrainian].
8. Khor reveliersiv. (1934). *Stryiska dumka*, 3 [in Ukrainian].

THE FORMATION OF UKRAINIAN CREATIVE GROUPS IN STRYI AND THE STRYI REGION IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY: ARTISTIC AND CULTURAL DIMENSION

Oksana KOROL

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Musical Art
of the Faculty of Culture and Arts,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: fkultart@lnu.edu.ua*

The article discusses the evolution of public concerts in Galicia during the 19th century, which were primarily of two types: commemorative events and entertainment concerts. Concert programs were diverse, featuring vocal and instrumental performances, as well as recitations of poems and popular science lectures.

An important milestone in the development of concert life in Western Ukraine were the evenings dedicated to the memory of T. G. Shevchenko. These events stimulated various forms of artistic performance and their significance for the development of musical culture in Western Ukraine is immense.

By the end of the 19th century, choirs began to be organized en masse in the towns and villages of Galicia, leading to the widespread popularity of secular choral performance and the need for a coordinating centre. The Lviv Boyan, a music and singing society, founded on February 22, 1891 in Lviv and its branches in other cities, served this purpose.

All this created broad opportunities for the active development of the concert life throughout Galicia. In the formation of the musical culture of Stryi region in the 1920s and 1930s, choral performance played a special role, being a favourite sphere of artistic communication and organically combining the traditions of peasant song life, cult music, and concert choral practice. With the opening of branches of Prosvita and reading rooms at them, choral groups were formed in the villages.

Summing up the above, we would like to emphasise once again that in the 20s and 30s of the twentieth century, musical art in Stryi and the region developed in two spheres: amateur and professional. It was significant that these areas complemented each other: amateur groups and performers sought to improve their performing skills, while professionals were always open to dialogue with listeners and assistance to amateur musicians.

Constant contacts with the capital of Galicia, Lviv, injected new forces for innovation and forward movement, and performances on the provincial stage by world-famous Ukrainian performers Solomiia Krushelnytska, Oleksandr Myshuha, and Modest Mentsynskyi testified to the highest artistic standards.

Keywords: musical culture, creative collectives, multicultural environment, Galicia, city of Stryi, Stryi region, concert life.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022

Прийнята до друку 30.12.2022

UDC 784.4-054.57(477.8)

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12194>

**THE HISTORY AND MODERNITY OF ETHNIC MINORITIES
IN WESTERN UKRAINE: ETHNOMUSICOLOGICAL APPROACH**

Olha KOLOMYYETS

orcid.org/0000-0002-5973-3968

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Musicology and Choral Art,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
email: okolom@gmail.com*

The article, which is based on the archival materials, published works of Ukrainian and foreign scholars as well as the author's personal fieldwork, is dedicated to the study of ethnic minorities in Ukraine (specifically in its Western region), and their musical life as one of the most important means of expressing their identity. The article gives an overview of those ethnic minorities that have resided on the Ukrainian lands hundreds of years ago and that are still present on Ukrainian territory, as well as those that came to Ukraine recently. It studies the role of the festivals of ethnic minorities in Lviv, as well as the cultural centers where people from different ethnic groups get to meet and express their identity musically.

The article pays special attention to the fundamental role of the pioneers of Ukrainian ethnomusicology in the field of ethnic minority studies, among them Klyment Kvitka, Mykhaylo Hayday, Moysi Beregovskij.

Keywords: ethnic minorities, Western region of Ukraine, the integrated ethnic groups, newcomers on Western Ukrainian lands, festivals of ethnic minorities, Musical Ethnography Cabinet at the All-Ukrainian Academy of Sciences, Klyment Kvitka, Mykhaylo Hayday, Moysi Beregovskij.

In Ukrainian society, and in the western region of Ukraine in particular, there are different types of ethnic groups, a significant number of which are ethnic minorities. Roughly we can say that there are: 1. Those who have lived here for a long time, mostly integrated in local society, with tendency to dissolve in the local "space" with the passage of time. 2. New ethnic groups, which are coming from abroad or moving from other (usually Eastern) Ukrainian region and making efforts to integrate into society. 3. Non-integrated ethnic minorities, staying in the region temporarily (as nomadic Roma).

There are many ethnic minorities that have lived in Ukraine for many years. According to the latest data (before the war of Russia against Ukraine has started) only in Western Ukraine, which was always on the crossroads of different cultures, more than a 100 (hundred and six to be precise) nationalities lived for decades and interacted with each other. Among the most numerous ethnic minorities for a long time were and still are

Polish, Belarusian, Romanian, Hungarian, Armenian, Greeks and Jews. Some of them appeared on the territory of current Ukraine quite long ago.

Armenians for instance, as mentioned in many historical documents, settled down here as early as in Medieval Ages [11, p. 104]. From that time over the centuries, they were coming to different parts of current Ukraine for many reasons and usually organized themselves in strong and rich communities, that actively communicated with local population and influenced each other [1, p. 21], musically including. Nowadays they still play a significant role in social, economic, and cultural atmosphere of the country and Western region in particular. This community got my attention long time ago and resulted in the research about life, the vibrant culture and music of its members in Western Ukraine [12].

The separate chapter of ethnic history of Ukraine, including its Western region, can be dedicated to Jewish communities, who lived in different parts of current Ukrainian lands for thousands of years. In Western region of Ukraine many Jewish merchants came most probably from Western Europe where they were persecuted, namely from Poland in the middle of 14th century. During many centuries Jews in Ukraine built a chain of communities both in cities and villages of Western Ukraine, while integrating in the local society. During the past they experienced better and worse times. Thus, in 17th cent. the number of Jewish populations increased considerably. After difficulties of the community at the end of the 17th century, the next period in 18th and 19th centuries when Western Ukraine was a part of Austrian empire, they had more leverage for their life and work in the region.

It should be mentioned that it's on the territory of Ukrainian lands that the Hasidic movement arose during the 18th century in Podillia and Volyn' regions [15]. The mixture and synthesis of local Ukrainian and various kinds of Jewish music traditions created Hasidic *nigunim* (Yiddish, singular: *nign* – religious songs, performed mainly without words, by men, solo or collectively in a monophonic texture, and fulfilling various religious functions of mystical background) that constituted one of the central repertoires of eastern European Jewish traditional music [7–9].

Though, in the periods of political changes and social and economic difficulties of the region many members of local Jewish communities immigrated to another countries. The first and large immigration wave of Jews from Halychyna region happened in the beginning of the 20th century. Nearly two hundred and fifty thousand of Jewish population left to the United States during the first years of the 20th cent. The similar intense immigration of Jewish from Western Ukraine was in the years of collapse of the Soviet Union and first years after proclamation of Ukrainian Independence. Many members of this ethnic group left Ukraine to Israel and the United States of America. So, nowadays, Jewish community is not very numerous. Still due to the last census in the country the Jewish population is one percent of the inhabitants of Lviv region, that was once the most populated by members of this community part in the country.

There are few other ethnic groups, like Polish, whose ancestors settled down on the current Ukrainian territory in early Middle Ages, and through the centuries kept the large measure of their influence on the political, social, and cultural history of the country, and to the large extent of the country's Western region. There is still a significant presence of the Polish population in these lands in modern Ukraine, especially in its border areas close to Poland, which consist of more than 50 percent of ethnic Poles.

The same goes for the Romanians, Hungarians, and Slovaks that make up a significant proportion of the population in Transcarpathia region, which borders Hungary, Romania, and Slovakia. There are other ethnic groups resides in Transcarpathian region for many years, among them the Volokhy (Boyash) community which speaks archaic Romanian language [6, 14].

In the 6th century B.C. Greeks made one of the earliest appearances on the current Ukrainian lands. Many years later, when the Soviets deported a lot of Greek communities to Siberia from where they were mostly residing in the South of Ukraine, many of the Greeks still remained in Western Ukraine, especially in Lviv where they had settled back in the 16th century.

All these and few other communities due to their prolonged stay in the Ukrainian lands, and often mixed marriages, had being integrated in local social life and culture. They left notable traces in Ukrainian culture, including music.

Thus, that is why the question of cultural and musical interrelations was one of the crucial issues at the dawn of fundamental period (the first half of the 20th century) of the Ukrainian ethnomusicology to work on, besides the urgent issues in the field of studying and preserving native Ukrainian musical tradition. It was Klyment Kvitka – one of the founders of ethnomusicology in Ukraine – who was one of the first scholars who expressed the special significance of the issue of musical interrelations in his researches as well as his reports while addressing his worries to the academic community towards the lack of studies in the field of musical culture of ethnic minorities, in particular while holding the position of the head of Musical Ethnography Cabinet at the All-Ukrainian Academy of Sciences, which was established and began its multitasking activities in 1922.

In his major works besides discussing the urgent need of recording native Ukrainian music, the purposes as well as methods of their studying, Kvitka had been rising the issue of multitasking researches including field works' recordings and their analytical outputs about various peoples cultures, members of which have been residing Ukrainian ethnic lands. In such fundamental work of the scholar as “The Need In the Field of Research of Folk Music in Ukraine” published in 1925 Kvitka especially emphasizes that “... national minorities that live in Ukraine have rich and original folk music, especially Bulgarians, Moldovans, Greeks, Jews and Gypsies. Besides that, music of these people has scholarly and artistic interest, the authorities that implementing their principles as to national politics are obliged to provide the means for studying music of these ethnic groups as well.” [2, p. 2]. In the same year in the scientific journal “Музыка” (“Music”) Kvitka published a report about seven after-revolutionary years of researches in the field of musical ethnography that, despite very difficult economic situation, turned out to be quite fruitful in the area of folk music's recording and their studying in Ukraine in comparing to Russian scholarly institutions that were not in such a difficult predicament as Ukrainian scholars. In this article scholar also underlines that “the Cabinet's task is to collect and study folk music not only of Ukrainians but also of other nations, first of all those who are residents or are temporarily in Ukraine, and then also small nations of the USSR, because those peoples from the musical point of view are not studied by scientific institutions of the Russian Soviet Federative Socialist Republic” [3, p. 39]. The same issue Ukrainian scholar rises in his historical review “Musical Ethnography in Ukraine in After-Revolution Years”, which was published the next year. In that work he declares that “the Cabinet aims to study not only Ukrainian folk music, but also the music of other peoples both on the territory of Ukraine and outside it... In relation to the indigenous

population of the Union, the Cabinet includes in its area of activity to record, as much as possible, the musical materials mainly of those small peoples who are not studied or studied too little by the scientific institutions of the RSFSR, which is the richest in means and scholars and includes within its scope the largest number of small peoples [4, p. 216].

Later, in his paper-report about the goals and achievements of the Cabinet Kvitka clearly declared his intentions towards the activity of the Cabinet and summarized everything that was done by him and small circle of his colleagues as Mykola Hrinchenko, Mykhaylo Hayday, Volodymyr Kharkiv. Kvitka wrote: “The Cabinet of Musical Ethnography was founded in 1922 by the Ethnographic Commission of the All-Ukrainian Academy of Sciences. The goal of the Cabinet was to study the folk music of Ukrainians, both within and outside the Ukrainian SSR, equally ethnic minorities and, if possible, other peoples of the USSR” [5, p. 5]. The most important of course were not declarations but the achievements of this unique institution. They were made due to the incredible efforts of Kvitka himself as a head of the Cabinet and its active member (during the first years of its activity – the only member of the Cabinet) despite difficult political situation and lack of financial means.

Thus, Kvitka himself doing his field work in Podillia region in 1924 recorded songs not only from Ukrainians but also from Germans and Moldavians. Folk music of the latter ethnic group was also recorded by such colleagues of Kvitka as Volodymyr Kharkiv and M. Nieniev who was native Moldavian and collaborated with the members of the Cabinet. They recorded Moldavian folk music in village Volos’ke near Dniprelstan (Zaporizhzhia region) where many Moldavians were living as a community and for a long time didn’t have any connections with their compatriots in their motherland.

In 1930 Kvitka himself went to Bulgarian communities that were located in Ukraine in the region of the Sea of Azov. During this field work he recorded Bulgarian songs as well as Albanian repertoire from people of this ethnicity that lived in three villages of the same region. He also bought some musical instruments and elements of clothing and household items that later became a part of an exhibit of the Museum of Ethnology of All-Ukrainian Academy of Sciences named after Fedir Vovk. That was not the only one time during this period that Kvitka recorded music from people of various ethnic minorities of Ukraine. He also went to Crimea for research of music of local ethnic minorities such as Greeks, Bulgarians, Armenians, Jews and Roma. In Crimea Kvitka made his recordings in Kishlav village (now it’s Kurske village) and Karasubazar (nowadays – city of Bilohirsk).

The other mentioned above colleague of K. Kvitka – M. Hayday was also quite fruitful in making recordings from people of Greek community during his field work in Mariupol region in 1930. He recorded songs from local Greeks who spoke in Tatar (majority of them) as well as in Greek (minority of this Mariupol Greek community). The same scholar recorded melodies from non-indigenous people who occasionally stayed on the territory of Ukraine due to different circumstances. In Kyiv he recorded Assyrians, Armenians [3, p. 40] as well as Belarusians, Serbians, and also Chuvash people many of whom, as Kvitka explains in his report, were looking for work in Ukraine during the famine in Volga region [5, p. 5].

Thereby, during more than ten years of the Cabinet’s activity until its closure in 1934 and repression against its leader Klyment Kvitka in 1933 the recordings of different ethnic communities of Ukraine were made. As Kvitka emphasized, this become possible not only due to him but also because of dedicated and sacrificial work of his colleagues.

They did this work to the best of their knowledge and ability, not being experts in each and every minority case.

Among all mentioned above Kvitka's colleagues, that could be also called his disciples to some extent, who occasionally recorded music of ethnic minorities in Ukraine and abroad, the scholarly activity of one of them – Moisei Beregovsky turned out to be profound and systematic one as well as fruitful for many years ahead for both Jewish culture, to which the scholar belonged himself, and for studying important issue of the interrelations of musical traditions raised by Ukrainian scholar Klyment Kvitka in the beginning of the 20th century.

Being associated with the Cabinet of Musical Ethnography, Moisei Beregovsky systematically studied Jewish musical folklore since 1927. Besides this main task he, under supervision of his Ukrainian mentor Klyment Kvitka in the period of 1928–1933 recorded also songs of Karaims (about 100 of them) and became in 1929 a head of a separate division of Ukrainian Academy of Sciences, namely “The Cabinet of Jewish Musical Ethnography and Musical Folklore” as a department of the Institute of Jewish Culture. Like his colleague and mentor Klyment Kvitka, M. Beregovsky started to develop intensively his scholarly work in different directions: to record, to analyse and to publish musical material of Jewish musical tradition in Ukraine [10, p. 8–11].

Nowadays, since Ukraine gained its independence in 1991, the mixture of cultures and their interaction, is still typical for Ukraine, including its Western region. The sounds (in their verbal and musical terms) of different ethnic groups could be heard in different cities of the country. Before the war of Russia against Ukraine, most often they were heard at the festivals of ethnic minorities, which were organized by the Department of culture and national minorities of the regional administration. There were two main festivals in Lviv. One of them has a title “In the Circle of Friends” and the second one is dedicated to the International Mother's Day. The program of the festivals usually consists of different genres of vocal, instrumental music and dances, and according to my observations during the last decade, these performances are most often the styled folk compositions adapted to the stage performance like costumes of participants.

At the stage of these Lviv festivals besides abovementioned ethnic groups, that have resided in the region for a long time, the members of new ethnicities to the region started to appear more and more frequently. The dynamic of political and social changes since the Independence of 1991 and especially during the last decade made its adjustments in ethnic and demographic factors of Ukrainian society. The migration of members of different communities inside the country is evident. For instance, rather new for Western Ukraine is the arrival of an increasing number of Crimean Tatars, especially after the Annexation of Crimea by the Russian Federation in 2014. As a result of this movement not long ago the Spiritual Council of Crimea and the Crimean Tatar Community of Lviv opened a cultural center in Lviv. The center opened its doors to representatives of the local Muslim community as well as Lviv residents and guests. This action shows quite active position of new members of the Crimean Tatar Community in Western Ukrainian region, their need to integrate and participate in social and cultural life of the region and at the same time to signal their uniqueness.

There are also others ethnicities, that make certain actions in order to integrate themselves in local society. They are not necessarily those who move from one place to another inside the country, like Crimean Tatars, but also those who came from abroad with certain reasons to settle in Ukraine. One of the newest communities of this kind in

the Western region and Lviv including is Turkish diaspora, which before the Russian war against Ukraine consisted of more than 1000 people. Some of them settled in the region more than 15 years ago, coming here with the Turkish company to build new roads. Unlike some other Turkish tourists who were coming quite often for a holiday in Ukraine, those workers decided to stay. Many of them married local Ukrainians and started a family. Others brought their families here. In the recent years there have been more and more people from Turkey coming to Western Ukraine, especially to Lviv. They were actively developing their businesses here opening cafes and restaurants. The result of such activity and at the same time one more impetus to the following actions was establishing in Lviv Turkish-Ukrainian Business Association in 2016. One more important step forward integration and interaction of Turkish community and local inhabitants was opening in 2014 at Lviv National University at the Department of Oriental Studies a new specialty “Turkish Language and Literature”, which immediately attracted the students’ attention. In 2016 the Centre of Turkish Language and Literature was opened at the same university that made it possible to widen the activity towards interaction of cultures. All this definitely influence local social and cultural life. Every year the number of students willing to study Turkish increases. As to the ‘sounding’ of Turkish community literally you can easily enjoy Turkish atmosphere stepping in some of many Turkish restaurants in Lviv where Turkish music is played. This is one of the sounds that is currently influencing the city.

The separate paragraph in this article should be dedicated to one of the most ambiguous and at the same time numerous and vibrant Roma community or rather communities that live in Western Ukraine, and Lviv including. Unlike local Roma, newcomers (those who came in Lviv from Transcarpathia, (the local Roma call them Hungarian Roma), are easily recognizable due to their “typical” gypsies’ activity and attributes as begging or intrusive offers to tell fortune. They also usually have some musical instruments in their hands and it is interesting that precisely thanks to them one can hear some songs from Roma repertoire. What cannot be said towards local settled Roma. There is mostly Roma Servy (or Ukrainian Roma as they are called sometimes) in Lviv region that live here from the 19th century. During the interview Mykola Yurchenko, the leader of Roma community in Lviv, told that there always has been uncertain position of their inclusiveness in the local society. On one hand he affirmed that local Roma are entirely integrated in social life of the region: they are mostly all employed, their children are studying at schools and universities. They live normal life. Once he told me “We are wearing the same cloth, on the street you even will not recognize that we are Roma”. On the other hand, he said, “there always have been some need to prove somebody our equality with others: at work or at school our children had to study twice hard to be treated the same as other students, not from Roma community”. As the Roma leader stated, the great role for their self-affirmation played music. There was time when Roma community literally “sounded” thanks to music activity of its members. Nowadays you can hear Roma music mostly at the wedding parties. As many Roma stated they invite professional Roma musician from Ukraine and abroad as well to celebrate the important events. Once very active culturally Roma community organization “Ternipe” in Lviv nowadays provides activity mostly directed at the legal issues, especially after few accidents that happened during the last decade to Roma people in different places of Ukraine. Although, music is always in the heart of Roma people, as many of them stated during our interviews. Some young people, not necessarily being trained musicians, still practice music amateurishly for

different purposes. As one of the most active members of Roma among youngsin Lviv Rada Aleksandrova, the second-year student (during our interview in 2018) of Medical university in Lviv stated that music gives her a power and strength to represent and affirm herself as belonging to Roma and to struggle with stereotypes.

The period after Ukraine gained its Independence in 1991, when after a long period of anticolonial discourses new postcolonial narratives began to arise and replace them. The current war in Ukraine, and especially the ability of Ukrainians to once again resist Russian aggression, which on the one hand is a clear manifestation of anticolonialism but on the other – demonstrates the readiness of the country to develop its own postcolonial discourses, sharpened many basic principles and phenomenon of rebuilding the nation. Among the said phenomena, one of great importance (due to the historical and political circumstances in the country) had always been and still is the multifaceted ethnic question which is directly related to the *human rights* in its local and global sense, *coexistence* of the majority and minorities on national and regional levels and *the inequalities* on the transborder level.

Unfortunately, the current war put on pause solving many unresolved questions that need to be studied or reconsidered in the dynamic of the modern globalized Ukrainian society. But soon enough, we hope, after the victory of Ukraine and all the democratic world over this brutal aggression, the most urgent global transcultural issues will continue to take course in my country with an added strength while introducing new postcolonial narratives.

References

1. Isayevych, Y., Stebliy, F., Lytvyn, M. ed. (1996). Jak vynyklo misto pid nazvoyu Lviv [How the City of Lviv was Founded]. *Istorychni narysy. Lviv Historical essays*. Lviv, 14–23 [in Ukrainian].
2. Kvitka, K. (1925). Potreby v spravi doslidzhennia narodnoyi muzyky na Ukrayini [The Need In the Field of Research of Folk Music in Ukraine]. *Music*. Kyiv, 2, 3, 67–73, 115–121 [In Ukrainian].
3. Kvitka, K. (1925). Sim Rokiv Muzychnoyi Ethnografiyi (dopovid'). [Seven Years of Research in The Field of Musical Ethnography]. *Music*. Kyiv, 1, 38–42 [In Ukrainian].
4. Kvitka, K. (1926). Myzychna etnografiya v pisliarevoliutsiyni roky [Musical Ethnography in Ukraine in After-Revolution Years]. *Etnohra iya*. Kyiv, 1, 2, 211–221. URL : http://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/wp-content/uploads/sites/3/2018/03/Квітка_Климент_Прижиттєві-праці_Львів_2010.pdf [In Ukrainian].
5. Kvitka, K. (1930). Kabinet muzychnoyi etnografiyi Vseukrayinskoyi akademiyi nauk: yoho zdobutky zavdannia [The Cabinet of Musical Ethnography of the All-Ukrainian Academy of Sciences: Achievements and Tasks]. *Pobut*. Kyiv, 6, 7, 5–22 [In Ukrainian].

6. Kolomyyets, O. (2016). Muzychni perekhrestia volokhiv na Zakarpattia (pershi rezultaty projektu „Bajeshi in Transcarpatia” Avstriyskoyi Akademii nauk). Musical Crossroads of Volokhy in Transcarpathia (the First Results of the Project «Bajeshi in Transcarpatia» of Austrian Academy of Sciences). *Musicologica Wratislaviensia*. Wroclaw, 99–118 [in Ukrainian].

7. Kolomyyets, O., Lukin, M., Mazor, Ya., Serussi, E. (2020). Tish Nigun No. 3 iz zbirky “Yevreysiki narodni melodiyyi bez sliv” Moyseya Berehovskoho: vstup do vyvchennia hasyidskoyi muzyky v ukrayinskomu konteksti” [Tish Nigun No.3 From the Collection “Jewish Folk Melodies Without Words” by Moishe Beregovsky: the Introduction to the Hasidic Music Studies in the Ukrainian Context]. *Ethnomusic*. Lviv, 16, 137–153 [in Ukrainian].

8. Kolomyyets, O. (2021). Khasydski nihuny z Pravoberezhnoyi Ukrayiny ta Skhidnoyi Halychyny v doslidzhenniakh ta vydanniakh: ukrayinskyi ta svitovyi konteksty (za rezultatamy Mizhnarodnoho ukrayinsko-izrayilskoho proektu “Nihun hasydiv na Pravoberezhniy Ukrayini ta Skhidniy Halychyni: mizh pytomymy ta naplyvovymy zvukovymy landshaftamy”) [Hasidic Nigunim from Right bank Ukraine and Eastern Halychyna in the Researches and Publications: Ukrainian and World Contexts (According to the Results of the International Ukrainian-Israeli Project “Hasidic Nigun on the Right bank Ukraine and Eastern Halychyna: Between Autochthonous and Influential Soundscapes”)]. *Vydavnychyj Rukh v Ukrayini: seredovyshcha, artefakty*. Publishing Movement in Ukraine: Environments, Artifacts. Papers of the 2nd International Conference. Lviv, 166–170. [in Ukrainian].

9. Khasydy ta yikhniy muzychnyj svit u konteksti yudayiky v Ukrayini. (2020). [Hasidim and their Musical World in the Context of Jewish Studies in Ukraine]. Abstracts of the papers for the International Online Symposium (November, the 27th, 2020). Ed. O. Kolomyyets. Lviv. [in Ukrainian and English].

10. Sholokhova, L. (2001). Phonoarkhiv yevreyskoyi muzychnoyispadshchyny: kolektsiya phographichnykh zapysiv yevreyskoho folklore iz fondiv Instytutu rukopysu: anotovanyj katalog fonotsylindriv ta notnykh I tekstovykh rozshyfrovok. [Phonoarchive of Jewish Musical Heritage: The Collection of Jewish Folklore Phonograf Recordings from Institute of Manuscripts. Annotated Catalogue of Phonocylinders, Musical and Textual Decodings. Kyiv. [in Ukrainian, English].

11. Dashkevych, Y. (2001). “L’ Établissement des Arméniens en Ukraine Pendant les XI^e –XVIII^e Siecles” [“Armenian Settlements in Ukraine in the 11th–18th century”]. *Armenia and Ukraine*. Lviv–New York, 103–141.

12. Kolomyyets, O. (2009). Little Armenia in Western Ukraine. *Voices of the Weak: Music and Minorities*. Praha, 122–131 [in English].

13. Kolomyyets, O., Lukashenko, L. Ukraine: History, Culture, and Geography of Music. *The SAGE Encyclopedia of Music and Culture*. Janet L. Sturman (ed.), SAGE Publications, Inc., 5, 2258–2260 [in English].

14. Kolomyyets, O. (2021). The Transcarpathian “White Roma”: An Ethnomusicological Perspective. *Boyash Studies: Researching “Our People”*, edited by Biljana Sikimić, Annemarie Sorescu-Marinković and Thede Kahl. Berlin : Frank & Timme, 179–192 [in English].

15. Seroussi, E. (2019). Music. Studying Hasidism: Sources, Methods, Perspectives / ed. M. Wodziński. New Brunswick. [in English].

ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ ЕТНІЧНИХ МЕНШИН У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ: ЕТНОМУЗИКОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Ольга КОЛОМИЄЦЬ

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
email: okolom@gmail.com*

Статтю, яка ґрунтується на архівних матеріалах, опублікованих працях українських та іноземних учених, а також особисто проведених автором теренових дослідженнях, присвячена вивченню та перебуванню етнічних меншин в Україні, і зокрема її західному регіоні, та їхній музичній культурі як одному з найсильніших засобів вираження ідентичності. Стаття пропонує огляд тих етнічних меншин, які проживають на українських землях уже сотні років, а також тих, які прибули в Україну нещодавно. Розглянуто роль фестивалів етнічних меншин у Львові та культурних центрів, де представники різних етнічних груп мають змогу зустрітись та виявити свою ідентичність за допомогою музики.

Звернуто особливу увагу на фундаментальну роль зачинателів української етномузикології у вивченні музики етнічних меншин, серед них Климента Квітки, Михайла Гайдая, Мойсея Береговського.

Ключові слова: етнічні меншини, Західна Україна, інтегровані етнічні групи, новоприбулі спільноти на західно-українські землі, фестивалі етнічних меншин, Кабінет музичної етнографії Всеукраїнської академії наук, Михайло Гайдай, Мойсей Береговський.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022

Прийнята до друку 30.12.2022

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.041.7(477.83-25=161.2) “1842/1904”

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12195>

“З УКРАЇНИ ТУТ ПРИХОДЖУ...”: ПЕРСОНАЖІ-УКРАЇНЦІ НА ПОЛЬСЬКІЙ СЦЕНІ У ЛЬВОВІ (1842–1900)

Майя ГАРБУЗІЮК

<https://orcid.org/0000-0002-6215-9477>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 74008
e-mail: harbuziuk.maya16@gmail.com*

У статті комплексно подано інформацію про театральні образи українців на польській сцені у Львові 1842–1900 рр. Зазначено, що упродовж XIX ст. на польській львівській сцені переважали персонажі-українці у виставах різного жанру, а засади романтизму стали тлом, у якому діяли козаки й козачки, гетьмани, опришки, селяни й селянки. У дослідженні детально проаналізовано корпус польських п'єс у Львові з українцями-персонажами та поділено за стратегіями репрезентацій на чотири групи: аркадійська, пекельна (гайдамацька), історико-героїчна (козацька) та побутово-фольклорна (селянська). Окреслено внесок польської сцени у Львові у розвиток українського дискурсу в національній культурі. Подано перелік акторського складу польського театру у Львові того часу. Наголошено на значенні Театру Графа Скарбека для формування сценічних образів персонажів-українців у 1842–1900 рр. Простежено реакцію польської публіки, яка прагнула бачити в них “братів на межах”, романтичних вільнолюбних героїв, воїнів, екзотичних етнічних сусідів, вірних, надійних, кмітливих слуг та української публіки, коли в Галичині ще не було українського професійного театру. Детально зацентровано увагу на драматургії, що ґрунтувалася на подіях спільного польсько-українського минулого. Доведено, що у репрезентованих образах українців були захоплення, любов, відчуття небезпеки і надія спільного майбутнього. Виведено вплив польського театру на формування українського професійного театру в Галичині XIX ст.

Ключові слова: театр, сцена, персонажі-українці, романтизм, дискурс, національна культура, Театр Графа Скарбека.

Від своїх перших днів відновлення стаціонарної діяльності у Львові 1809 р. польський театр ніколи не залишався осторонь української теми, обираючи різні стратегії репрезентацій образу України та українців та – за великим рахунком – впливаючи на ідеї та форми зображення українського світу у всій “Речі Посполитій театральній” (К. Естрайхер).

Упродовж усього XIX ст. на польській львівській сцені переважає шерега персонажів-українців у виставах різного жанру – від комедіоопер та кротохвиль до героїчних, історичних драм чи військових мелодрам. Парадигма романтизму від ранніх, перших її проявів і до пізньоромантичних візій стала тим мистецьким простором, у якому замешкали театральні козаки й козачки, гетьмани, опришки, селяни й селянки. Вони розмовляли як польською, так і українською (руською) мовою, співали українських пісень, грали на торбанах і кобзах, танцювали, володіли шаблею, від'їжджали на Січ, цитували Шевченка. Вочевидь, їх би не було, якби не збігалися пропозиції від авторів п'єс та творців вистав, з одного боку, та бажання глядачів – з іншого. Ця спільність можливостей та бажань живилася актуальними суспільно-політичними, соціальними, культурно-мистецькими процесами, спільним історичним польсько-українським минулим та одночасно випрацюванням спільних візій майбутнього.

У найзагальніших рисах весь чималий корпус польських п'єс у Львові з українцями-персонажами можемо поділити на чотири групи за стратегіями репрезентацій: аркадійська, пекельна (гайдамацька), історико-героїчна (козацька) та побутово-фольклорна (селянська). Вони поставали у зазначеній послідовності і були присутні у діяльності Театру графа Станіслава Скарбека у 1842–1900 рр.

Відкривши свій новий сезон на новій сцені Театру графа Скарбека, польська трупа зберегла у своєму репертуарі ті перевірені часом вистави, що забезпечували незмінний успіх у глядача упродовж десятиліть. До таких належали комедіоопери за участю персонажів-українців: “Сирена Дністра” (переробка Я. Н. Камінського з музикою К. Ліпінського відомої австрійської опери “Діва Дунаю” Ф. Кауера, К. Генслера; прем'єра 1813–1814 рр.); “Твардовський на Кшемьонках” (автор – Я. Н. Камінський, прем'єра 1825 р.); “Обвал вежі на Ратуші, або Коминар та Млинар” (Л. Рудкевича, Я. Н. Камінського, прем'єра 1827 р.); “Львів'янка, королева Голконди” (Я. Н. Камінського, прем'єра 1829 р.).

Вистави цього жанру відображали аркадійський образ України та її мешканців. Козак Гарастко та дівчина Параска у відомій Руській сцені з другої частини “Сирени Дністра” були носіями головних рис національного характеру, якими їх бачили польські митці: життєствердність, рішучість, дотепність, мистецька обдарованість. Сцену було написано українською (руською) мовою, мала інтермедійний характер і складалась з кількох частин. Спершу герої віталися, потім йшов дотепний жартівливий діалог. Розмовний діалог переходив у вокальний: “З України тут приходжу...”, – співала Параска. “І я родом з України/де довольно всього...”, – продовжував Гарастко. Дует завершувався парним танцем [13].

Упродовж тривалого часу роль Гарастка виконував відомий актор Ян Непомуцен Новаковський. У ролі Параски виступала спершу актриса Аполонія Камінська, дружина керівника театру, згодом актриси змінювалися. Уся “Scena ruská” мала великий успіх у львівського глядача. Її часто обирали львівські актори для виступів у збірних концертах [2]. Тексти й ноти до пісень і танцю були у рукописних списках, їх використовували під час домашнього музикування, поширювали серед львівської аристократії й освіченої публіки.

Дует Гарастка й Параски увійшов також до відомої збірки “Пісні польські й руські галицького люду” Вацлава Залеського, що вийшла друком 1833 р. у Львові (ноти до пісень уклав Кароль Ліпінський) [16]. Мабуть, саме на це видання

В. Залеського орієнтувався М. Костомаров, коли – вже кирилицею – цитував ті ж дві строфи як суто козацькі у своїй праці “Слов’янський фольклор” [19].

Вистава зберегла своє місце у репертуарі польської сцени на багато десятиліть. Так, зі скарбківського репертуару 40–50-х років XIX ст. знаємо, що у 1845 р. “Руська сцена” увійшла до збірного концерту з улюблених театральних епізодів. А 1851 р. виставу було зіграно повністю з певними змінами: додався козак Поспейко (актор Францішек Ксаверій Урбанський), а в II дії Корнелій Щепанський виконав танець “Козак” [10]. Усі ці роки незмінним Гарастком на львівській сцені був відомий актор Ян Непомуцен Новаковський. На момент прем’єри – тобто 1813 р. – йому виповнилося сімнадцять років, на час останнього відомого нам виступу у цій ролі – сорок сім. Подібно до італійської комедії дель арте, де амплу закріплювалось за акторами на все життя, роль Козака пройшла крізь усе сценічне життя актора.

У виставі “Твардовський на Кшемьонках” [5] також застосовано прийом перевдягання головної героїні Вісляни на Українку – так уперше на польській сцені у Львові з’явилася Козачка. В окремій сцені також інтермедійного характеру вона не лише говорила руською мовою, а й співала перші строфи української пісні “Козак коня напував/Дзюба воду брала...”. У певний момент за сценою звучав інструментальний мотив пісні “Ой, не ходи, Грицю”.

У “Коминярі та Млинарі” [6], крім образу дотепної та меткої служниці Парашки, що розмовляла упродовж всієї вистави руською мовою, у фіналі вистави звучав відомий хор Юліана Добриловського “Дай нам, Боже, в добрий час”, у якому об’єднувались усі персонажі вистави.

Попри всю популярність інтермедійних руських сцен та персонажів на польській сцені у Львові в середині XIX ст. помітним є згортання, своєрідне вигорання такого характеру образів українства. Нова хвиля інтересу до ідилічної картини світу за участю персонажів-українців виникла у 60-х роках XIX ст., коли на польській сцені у Львові відбулись дві прем’єри: чародійська мелодрама “Папороть” Ю. Старкеля (1862) та комедія “Приблуда” Вл. Лозинського (1865). Проте у цих творах, позначених бідермайєрівськими рисами згладженості, дидактичності, спрощеності, відчувалось більше відчуження та іншування персонажів-українців, ніж у виставах, створених у першій третині XIX ст. Вони мали коротке життя та не отримали схвальних відгуків ані критики, ані глядачів.

В основу чародійської мелодрами “Папороть” [12] покладено відомий у польській драматургії сюжет “з хлопа король” (його використав згодом і І. Карпенко-Карий у “Паливоді XVIII ст.”), поєднаний із русальською темою (вочевидь, нав’язною тривалим успіхом “Сирени Дністра”), а також злободенними питаннями: появою на суспільній арені капіталістів, критикою австрійської влади та ідеології народництва тощо. Проте, хоч головним героєм твору і був карпатський селянин Роман, якого доля випробовувала несподіваним перетворенням на пана, у підсумку відбувалося символічне “перезатвердження” вже усталеного ієрархічного порядку суспільства: позитивно змальовані польські пани, негативно – австрійські урядники, підпорядковані обом, бідні й убогі – українські селяни. Вистава пройшла лише один раз і не мала успіху.

Автором п’єси “Приблуда” [8] був відомий історик культури, мистецтвознавець, письменник, журналіст, політичний діяч Владислав Лозинський (1843–1913). Він у полегшеному варіанті поєднав сюжетні мотиви відомих польських

та українських комедій, а саму дію помістив у Самбірські Карпати. Студент Львівського університету приїжджає до села і там дотепно й легко допомагає дівчині Ганці одружитися із коханим Василем, подолавши заборону батьків та підступи інших персонажів. Хоч дія відбувається в українському селі, однак усі персонажі розмовляли польською мовою, а пісні – за винятком популярної на той час пісні “Гандзя” – були авторською стилізацією, далекою від питомо української культури. Зрештою, авторові на той час було лише 18 років.

Для українського професійного театру в Галичині, який тільки постав 1864 р., ця комедія польського драматурга була потрібною. У перекладі Подусівського вона вийшла на українську галицьку сцену під назвою “Школяр на мандрівці”. Окрему увагу приділив цьому факту Р. Пилипчук [21]. Зокрема, він уважав, що успіх українській версії цього твору забезпечила музика М. Вербицького, створена спеціально до української вистави. На українській сцені ця вистава протривала значно довше та мала неабиякий успіх у глядача – попри всю умовність та схематичність сюжету й персонажів.

Хронологічно іншим і кардинально протилежним дискурсом, у якому поставали персонажі-українці на польській сцені у Львові, був пекельний дискурс України. Пов’язаний з історичними подіями Коліївщини, він оприявнював колективну травму польського суспільства не лише у зв’язку із цими історичними подіями, а й наступними подіями Польщі й кінцем Речі Посполитої як держави.

Як і у випадку з аркадійським, перші персонажі-представники пекельного дискурсу України у польському театрі виникли саме у Львові. Першою публічною подією, що започаткувала пекельний дискурс Коліївщини у польській культурі, стала прем’єра вистави “Гелена, або Гайдамаки в Україні” 1819 р. [9] Був це переклад-переробка п’єси німецького драматурга-романтика “Ядвіга, наречена бандита” Теодора Кернера, яку виконав для потреб польської сцени Ян Непомуцен Камінський. Романтичний сюжет про розбійника, що стає на службу до двору пана, аби здобути кохання його вихованки, перетворюється на історію гайдамаки Тименка, який, назвавшись Горейком, прислужував при дворі Старости та прагнув одружитися з його вихованкою Геленою. Відмова Гелени штовхає героя назад, у лави гайдамаків, і вистава закінчується сценою спалення маєтку старости та убивством Тименка.

Окрім Тименка/Горейка, у цій виставі діяли ватажок гайдамаків Гонта, а також Харко, Залізник, Данилко. Простором гайдамаків слугував ліс, а напад на садибу Старости подано у виставі як вражаючу пекельну картину. У вилловлюванні Горейка/Тименка наявна “вогняна” лексика, світлові ефекти вистави також слугували створенню максимально ефектних картин: чи то в сцені освячення гайдамацьких ножів у нічному лісі, чи у фіналі, коли “палала” садиба Старости.

Вистава протривала на львівській сцені до 60-х років XIX ст. і значною мірою долучилась до формування дискурсу гайдамаччини у польській культурі загалом, оскільки із львівської сцени перейшла на інші сцени: у Кракові, Варшаві, Вільному, Києві, Кам’янці (нині – Кам’янці-Подільському). У Львові незмінним виконавцем головної ролі Горейка/Тименка був актор Віталіс Смоховський, родом із Бережан на Тернопільщині. Роль Гонти у перші десятиліття виконував сам автор переробки, Ян Непомуцен Камінський. Саме його зображено на гравюрі 1820 р.

Відомо, що на сцені театру Скарбека покази цієї вистави відбулися 17 жовтня 1842, 12 травня 1843, 14 жовтня 1844, 12 грудня 1847, 27 грудня 1850, 11 березня

та 13 травня 1857 років. На скарбківській сцені роль Гонти виконував актор Адам Реймерс (1842), Ігнацій Каліцінський (1857). Незмінними були Харко – Максиміліян Крупіцький та Данилко – Щасни Стажевський.

Про те, що вистава мала неабиякий вплив і на українську аудиторію, засвідчує критична репліка пізнішого її дослідника, літературознавця Івана Брика: “Польська суспільність довгий час вчилася в Кернера пізнавати коліївщину і ті погляди передавала з покоління в покоління. Що італійський розбишака Тименько був довгий час побіч Гонти популярним типовим представником коліїв, показує записка Михайла Куземського з 1860 року, де Тименько з Гонтою названі ватажками гайдамаків...” [17]. Зауважимо, що відбувалося це в часи, коли в Галичині ще не було українського професійного театру.

Пекельний гайдамацький дискурс було реанімовано та продовжено у пізньоромантичній виставі 1893 р. на сцені театру Скарбека: “Ватажок” Аурелія Урбанського [14]. Аврелій Урбанський (1844–1901) – польський поет, драматург, перекладач. Народився у сім’ї директора бібліотеки, професора Львівського університету, закінчив гімназію, вступив на юридичний факультет Львівського університету. Студентом взяв участь у повстанні 1863 р., продовжив навчання як майбутній лікар, потім – як філософ. Після закінчення університету чиновницьку роботу у Крайовому Виділі вдало поєднував із активною творчістю.

Образ Омелька у цьому творі укладено за напрацьованим упродовж ХІХ ст. у польській культурі стереотипом гайдамаки як романтичного розбійника: самотнього, соціально упослідженого, душевно травмованого, спровокованого до помсти суспільною несправедливістю та особистим нещастям. Мотиви національного протистояння тут приховано, їх місце посідають соціальний та релігійний конфлікти. Багато в чому сюжетні мотиви та персонажні конструкції повторюють закладені ще у “Гелені...” прийоми.

До цієї драми можна застосувати думку І. Франка, висловлену ним з приводу іншого твору “Русини. Шкіци та образки” польського письменника Абгар-Солтана (справжнє прізвище Абгарович), що вийшов майже у той самий час. Оцінюючи спосіб трактування українців у цьому творі, І. Франко зауважив: “Героїнею (твору. – М. Г.) є його (автора. – М. Г.) власна тенденція, яка полягає в тому, що освічений українець, раз вирваний з селянської колії життя, не повинен уже бути українцем, повинен стати поляком чи москалем, причому, звичайно, того українця, який стає поляком, автор підносить до висот ідеалу, а той, що стає москалем, – або марно гине, або смажитья ще за життя в смальці власної підлості” [22].

Однак сьогодні цей текст і вистава цікаві іншим. Попри всю жорстокість гайдамацьких сцен автор парадоксально виявляв повагу до персонажів-українців, а точніше – до української мови, літератури, культури. Для мовних характеристик персонажів-українців він обрав уже маловживаний на той час прийом включення питомо української лексики у тексти героїв. Уміщені посеред польського тексту, ці виразні мовні маркери допомагали точнішій національній ідентифікації героїв, впливали на творення яскравих характерів. Зокрема, в тексті бачимо українські слова, записані латинською абеткою та підкреслені курсивом: *mandriwka*, *diwky*, *hromada*, *kurin*, *majdan*, *czumaky*, *bajdak*, *batko*, *dytyna* та ін. Вони видають добрі знання автора в царині української мови. Ще більше це увиразнюється в поданих у тексті українських приказках-приповідках. Вони звучали у діалогах персонажів-

українців: Кирила з Омельком та дяком Наумом, у розмовах Тетяни й Насті; були також записані латинською абеткою: “Скачи, враже, як пан скаже” та “Багатому чорт дітей колише”, “Хто корчму минає, той щастя не знає”, “Піп в дзвін, а чорт в клепало”, “Волос довший – та ум короткий”, “Громада – то великий чоловік”, “Пек тобі” та багато ін. [14]. Окремо зауважуємо кількаразове вживання відомого козацького гасла: “Пу-гу, пу-гу”.

Та справжнім ключем до “українського світу” цього твору була поема “Гайдамаки” Т. Шевченка, цитована у п’єсі. Відомо, що поезії Т. Шевченка ще за його життя переписували латинською абеткою, поширювали в рукописах, вони були знані польській інтелігенції, хоча й викликали суперечливі, а часто і вкрай негативні оцінки. Від 80-х років XIX ст. ставлення до творчості Кобзаря серед поляків, і революційної молоді зокрема, набуло нової сили й прихильності (Е. Ожешкова, С. Жеромський, Я. Каспрович, М. Здзеховський та ін.) [4]. Чимало польських літераторів не тільки перекладали твори Т. Шевченка чи висловлювалось на захист творчості поета, а й уводило ці твори у свої власні тексти: “У другій половині XIX ст. до поезій Т. Шевченка з метою їх творчого використання звернулося багато польських поетів і прозаїків: В. Сирокомля, Л. Совінський, П. Свенціцький, С. Грудзінський та ін.”, – писав дослідник цього питання Т. Пачовський [20].

У “Ватажку” А. Урбанського в одній зі сцен першої дії звучить спів бурлаки, текст думки якого записано латиницею, але це не що інше, як цитата з “Гайдамаків” Т. Шевченка від слів “Задзвонили в усі дзвони...” до “Щоб не повставали!” [14]. Удруге шевченків мотив з поеми “Гайдамаки” виникав у розмові Тетяни (матері) й Насті (дівчини, закоханої в Омелька). Тетяна тут промовляє словами-маренням Шевченкової Оксани: “Загрібай мати жар, жар./А вже ж твоєї дочки жаль, жаль” [14]. У цьому випадку шевченкова цитата віщувала трагічну розв’язку у долі дівчини Насті. І вже сповнені невловимих, але відчутних парафраз шевченкових поезій звучали слова Омелька, звернені до батька у фіналі: “Вам, батьку – до церкви, мені – в степ... Вражою кров’ю просякнуть дикі поля і видадуть високе – по пояс жниво – а могили покотом – від Бугу до Дніпра будуть шепотіти: тут колись Ляхи панували. В тій добі одинак повернеться отаманом” [14]. Можемо припустити, що увесь український словниковий запас цього твору почерпнуто з шевченкової поезії, що вочевидь заслуговує на окрему розвідку мово- та літературознавців.

Зважаючи на внесок польської сцени у Львові у розвиток українського дискурсу в національній культурі, не можна оминати й інші два важливі дискурси, що також втілено у діяльності Театру графа Станіслава Скарбека. Перший з них започатковано прем’єрою вистави “Карпатські верховинці” Ю. Коженювського 21 червня 1844 р. Про цю виставу та п’єсу відомо чимало, тому наголосимо, що вона набула надзвичайної популярності на польській сцені аж до XX ст. включно. Органічно сполучені у “Карпатських верховинцях” гуцульська екзотика, романтична піднесеність, непримиренність конфлікту (особистої свободи індивідуума й влади) із яскраво та реалістично виписаними драматургом характерами виявились надзвичайно суголосними та своєчасними у контексті розвитку реалістичних, психологічних засад гри у тогочасному театрі. Водночас окремі сцени, генетично пов’язані із шекспіровими трагедіями, як, наприклад, сцена божевілля Пракседі, у виконанні найпотужніших актрис (як-от Гелена Моджеєвська), сягали сили й глибини шекспірових творів, з одного боку, з іншого – торували на сцену

дорогу натуралізму. Треба водночас зазначити, що угрунтовані ці вистави були і в романтичний “розбійницький” дискурс, й у фольклорно-етнографічний інтерес польської аудиторії до життя карпатських верховинців.

Прем’єра 21 червня 1844 р. була обрана як бенефісна вистава актриси Аполонії Камінської, дружини Я. Н. Камінського, що виступила у ролі Марти. Головні ролі Антося Доб’яка та Пракседи виконали, відповідно, провідні актори польської сцени Віталіс Смоховський та Анеля Ашпергерова. У ролі старого Максима виходив Ян Новаковський, якому належало й авторство музики до пісень у виставі.

У виставі брали участь і українські актори. Так, у 1855–1856 рр. в ролі Федя у виставах львівського польського театру (зокрема на гастролях у Чернівцях) виходив молодий Омелян (Еміль) Бачинський, майбутній керівник Руського (Українського) професіонального театру товариства “Руська бесіда”. Упродовж 1856–1872 рр. у ролях Старого гуцула, Михайла, IV Гуцула, Опришка виступав Олександр Концевич, знаний соліст (бас-баритон) та драматичний актор польського та українського театрів. Його включення у виставу було пов’язане саме із вокальними номерами – так, виконання, наприклад, думки “Гей, браття опришки!” було відзначено рецензентом як надзвичайно фахове та захоплююче [11].

П’єса дуже швидко опанувала сцени інших театрів Польщі, відтак була перекладена і для українського театру в Галичині. У 1848 р. переклад-переробку для потреб української сцени виконав Кирило Устиянович, давши назву твору “Верховинці Бєськидів”. Інший автор, Ксенофонт Климкович, здійснив власний переклад під назвою “Верховинці”, що вийшов на сцену Руського театру товариства “Руська бесіда” 29 травня 1864 р. – тобто у перший сезон діяльності цього колективу. Детально дослідив історію прем’єри та перші роки сценічного життя цієї вистави на українській галицькій сцені Р. Пилипчук [21]. Прикметно, що головну роль в українській виставі виконав тодішній очільник театру Омелян Бачинський, який майже десять років перед тим виходив на польську сцену у цій же п’єсі.

Поодинокі спроби відтворити на польській сцені історію козаччини за прикладом творців “української школи” в літературі переважали у 40-х роках XIX ст. До них відносимо насамперед “Повернення запорожців з Трапезунда” Кароля Гейнча і “Конашевич у Білгороді” Зено Леонарда Фіша (псевд. Тадеуш Падалиця).

Кароль Гейнч (Гінч, 1810–1860) – польсько-український драматург, мешкав у Житомирі, де працював аптекарем. Історична комедіо-опера в двох актах “Повернення запорожців із Трапезунда” була написана українською мовою у записі латиницею та видрукувана у друкарні Університету св. Володимира у Києві 1842 р. з дозволом до друку цензора А. Федотова-Чеховського. Цю та багато іншої інформації змістив у своїй розлогій розвідці про автора та його твір історик театру Р. Пилипчук [21]. У XX ст. твір було видано сучасною українською кириличною абеткою у виданні “Українською музою натхненні”, що зробило його доступним для широкого загалу [18].

П’єса, вочевидь, складена із набору стереотипних характеристик та тем, розвинутих у поезії “української школи”. Козаки репрезентовані тут як герої романтично-героїчного епосу. Власне, лірично-епічний стрій тут домінує над драматургічною дією, але він поєднаний із аркадійсько-сентиментальною та псевдоісторичною візією. Ця невиразна суміш різних естетичних завдань, стильова еkleктика та опора на описовість коштом активної сценічної дії спричинились

до сценічної слабкості п'єси та стали певною мірою творчою невдачею. Однак продовження сценічної історії цієї п'єси відбулось на українській сцені в Галичині.

Бачинський О., якого із Житомира було запрошено до Львова на посаду керівника першого професіонального українського театру в Галичині, привіз із собою цю п'єсу з-посеред інших десятків драматичних творів. Твір К. Гейнча, власне, не потребував перекладу, оскільки був написаний українською мовою у латинській транскрипції. У першому ж театральному сезоні, 4 листопада (або 27 жовтня) відбулась прем'єра під назвою “Запорожці” К. Гейнча.

У ретельній розвідці Р. Пилипчук наголосив на вкрай негативній оцінці рецензента цієї першої вистави [21]. Найбільшим докором авторові (вже на той час покійному) була “описовість” п'єси, її вкрай слабкі драматургічні якості. Аби порятувати ситуацію, О. Бачинський допрацьовував виставу, зокрема, запросивши до співпраці композитора М. Вербицького, який написав спеціально для цієї вистави хор “Ще не вмерло Запорожжя” на слова П. Чубинського. Показана у грудні, друга вистава також не змогла переконати критика та глядачів своїми художніми якостями. Проте окрасою вистави став уже згаданий хор “Ще не згибло Запороже”, що звучав у фіналі вистави і, на вимогу публіки, був повторений двічі [21]. Р. Пилипчук довів, що саме цей музичний твір, який за кілька років стане гімном українців Галичини, а згодом – усієї України і, врешті, державним гімном, виконано публічно уперше на другій прем'єрі “Запорожців” у Львові 8 (20) грудня 1864 р. на сцені Театру графа Скарбека [21].

Зенон-Леонард Фіш (псевдо Тадеуш Падалиця, 1821–1870), публіцист, прозаїк та драматург, належав до шереги авторів “української школи” в польській літературі. Його повість “Тарасова ніч” (1841–1842), оповіді та щоденники подорожей Україною (“Оповідання та краєвиди”, 1856), а також трагедія з історії України під назвою “Конашевич у Білгороді”, видана у Варшаві 1845 р., виявляли велике заангажування автора в українській темі [3]. М. Квапішевський у розвідці “Україна Зенона Фіша” писав про нього так: “...один з найбільш плідних «провінційних» кореспондентів та фельетоністів. [...].. Більшу частину свого життя провів на Україні, в селі Пруси неподалік Сміли. Пейзаж та місцевий звичай та усна, легендарна смілянська традиція, просто виняткова відчута і зафіксована у пам'яті Фіша, надзвичайно істотно вплинула на окреслення і тематики, і на особливий колорит його писання, що посідають у доробку «української школи» в польській літературі окреме місце” [7].

Для першої драматургічної проби З. Фіш обрав тему героїчного характеру: морські козацькі походи проти Османської імперії та Кримського хана, звільнення полонянок. У центрі п'єси – оповідь про один із таких походів козаків на Білгород (Аккерман), що, справді, під орудою Петра Конашевича-Сагайдачного відбувся у 1608–1609 рр. Тема стала своєрідним продовженням розпочатого К. Гейнчем “морського козацького апофеозу” у драматургії та на сцені. Можна припустити, що твір К. Гейнча певним способом вплинув і на створення трагедії З. Фіша.

У тексті драматург дуже часто звертався до слів “Україна”, “Українець”, “Українка”, українське/українські у контексті глорифікаційному, підкреслено, мітологізуючи, батьківщину. Увесь твір написано наче з погляду самих козаків, згідно з їхніми відчуттями та думками. У цій простоті оповіді та емоційного ряду драматург йшов за поетами представників “української школи”, зокрема співців

козацької слави – Б. Залеського, Т. Падури. М. Квапішевський водночас наголошує на помітних впливах поезії Ю. Словацького та М. Чайковського [7].

Попри невисокі драматургічні якості 1851 р. на сцені Львівського польського театру відбулась прапрем'єра цього твору. На свій бенефіс трагедію обрав львівський актор Леон Рудкевич, проте зіграв у ній не головну, а епізодичну роль Першого козака. Інші ролі – відповідно до афіші – у виставі виконали: Петро Конашевич, отаман запорізький – Віталіс Смоховський; Данило Мороз, Курінний – Ян Непомуцен Новаковський; Перший осавул – Ян Віслоцький; Марія, бранка з України – Констанція Сулковська; Ганна, бранка – Евеліна Каспшицька; Абдул Мешид, баша Білгорода – Адам Реймерс; Замена, черкеська дівчина – Анеля Ашпергер; Селім, вождь війська – Юзеф Штурм; Молода дівчина – Анеля Шушкевичівна; Турецький солдат – Максиміліян Крупіцький; Перший козак – Леон Рудкевич; Другий козак – Адам Мілашевський; Третій козак – Щенни Стражевський; Четвертий козак – Станіслав Скварчинський; П'ятий козак – Ігнацій Голембйовський; Шостий козак – Францішек Ксаверій Урбанський.

Кароль Відман, відомий польський львівський історик, директор Міського архіву, співпрацівник “Літературного щоденника”, редактор і видавець, у своїй рецензії на виставу вкрай негативно поставився до драматургічних якостей твору, що їх не порятувала гра талановитих та досвідчених акторів. “Автор забув, – наголошував К. Відман, – що суттю драматичного твору є явища, представлені в живій дії, а не в оповіді на сцені, а тим більше в оповіді довгих монологів” [15]. Прикметно, що нарікання торкалися лише драматургічної та виконавської тем, водночас як питання вибору матеріалу та сюжету не викликало жодних зауваг з боку критика.

Отож перші драматичні твори польських авторів з історії козацтва, зокрема морських походів, мали слабкі або доволі посередні сценічні якості і були радше спробою перенести досвід, теми, сюжети з поезії та прози “української школи” на кін. Однак нехтування законами драми та сцени, відверте превалювання ідеології над змістом, наративності над дією, ліричності над конфліктом не забезпечили їм активне сценічне життя та увагу театральної спільноти.

Відтак 60–70-ті роки XIX ст. для сцени Театру Скарбека позначені співпрацею із драматургом Леопольдом Стаженським. Він найбільш плідно та послідовно з усіх польських драматургів звертався до жанру історичної драми, зокрема до подій спільного польсько-українського минулого. Його доробок заслуговує на окрему увагу та дослідження.

Підсумовуючи, наголосимо на тому, що сцена Театру Графа Скарбека стала домівкою для багатьох персонажів-українців. Упродовж XIX ст. польський театр та публіка прагнули бачити в них “братів на межах”, романтичних вільнолюбних героїв, воїнів, екзотичних етнічних сусідів, вірних, надійних, кмітливих слуг. У цих репрезентаціях – козацького, селянського, гайдамацько-опришківського а чи пасторально-аркадійського світу України – були захоплення, любов, відчуття небезпеки і надія спільного майбутнього.

У виставі “Вернигора” за однойменним романом Міхала Чайковського, що вийшла на сцену Театру Скарбека 1894 р., у фіналі другої картини після завершення першого пророцтва Вернигори полковник Некраса проголошував: “Слава Польщі!”. І всі персонажі відповідали: “Слава Україні!” [1].

Ці слова сьогодні повторюємо знову – за інших історичних обставин, у вільних і незалежних державах. Шлях до них у кожній з націй був свій і по-своєму нелегкий. Проте він пролягав і через сцену Театру Скарбека – через згадані тут вистави й інші, яких було набагато більше і які ще належить гідно дослідити.

Список використаної літератури

1. Barbiton. Barbiton [W. R. Lewicki], Wernyhora. Dramat na tle historycznym w 7 obrazach. Biblioteka Śląska. Zbiory specjalne. Biblioteka teatru Lwowskiego. Sygn. 1505. Rkp. S. 51, 52.
2. Bernacki L. Jan Nepomucen Kamiecki (1777–1855). Materiały do biografii Kamieckiego i dziejów teatru polskiego we Lwowie [w]: Stulecie Gazety Lwowskiej (1811–1911). Życiorysy. Lwów, 1936. T. 1. Cz. II. S. 59.
3. Fisz Z. Konaszewicz w Białogrodzie. Trajedia z dziejów Ukrainy. Warszawa, 1845. 104 s.
4. Jakóbiec M. Wstęp. Taras Szewczenko. Wybór poezji. Opracował Marian Jakóbiec. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, 1974. S. CVIII–CXIX.
5. [Kamiński J. N.]. Twardowski na Krzemionkach. Krotchwila czarodziejska we 3-ch Aktach z powieści gminnej dla Teatru Lwowskiego w kwietniu 1825 roku napisana, przez J. N. K. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Dział rękopisów. Sygn 4666/III. 77 s.
6. Komyniarz i Młyniarz, czyli Zawalenie się Wierzy Ratuszowej, krotchwila w 1 akcie podług Vodevil francuskiej PP St. Priest i Bartmanski przerobiona ze śpiewkami polskimi i ruskimi. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Dział rękopisów. Sygn. 4970/III. 19 s.
7. Kwapiszewski M. Ukraina Zeno Fisz. Szkoła ukraińska w romantyzmie polskim. Szkice polsko-ukraińskie. U. Makowska, S. Makowski, M. Nesteruk. Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2013. S. 471.
8. Łoziński W. Przybłęda, obrazek dramat. Lud. Komedia lud. W 2 a. Muz. Układu Stanisława Dunieckiego. Załad Narodowy im Ossolińskich. Dział rękopisów. Sygn. 10670 I.
9. Makowski S. Jana Nepomucena Kamieckiego “Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie” [w]: Miscellanea z lat 1800–1850. Wrocław, 1967. S. 5–87.
10. Marszałek A., Hałabuda St., Kubik A. Teatr Skarbka 1780–1842, przedstawienia polskie / Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.
11. S. P. Z teatru. Dziennik Polski. 1886. 26 październ. No. 245. S. 2.
12. Starkel J. Paproć [w]: Starkel J. Terenia w kłopotcie. Paproć. Próby dramatyczne. Lwów, 1868. S. 41–137.
13. Syrena z Dniestru. Część II. Dział rękopisów. Biblioteka Szląska. No. 703. S. 100.
14. Urbacinki A. Watażka. Lwów, 1888. 94 s.
15. W. [Karol Widmann]. Teatr. Dziennik literacki. 1852. No. 6. S. 48.
16. Waclaw z Oleska [Zaleski W. M.]. Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego. We Lwowie : Nakładem Franciszka Pillera, 1833. 530 s.
17. Брик І. Драма з коліївщини на основі драми Кернера. Записки Наукового товариства імені Шевченка. 1920. Т. CXXX. К. V. С. 131.

18. Гейнч К. Поворот запорожців із Трапезунда. Українською музою натхненні. Польські поети, які писали українською мовою. Київ : Радянський письменник, 1971.
19. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія : вибрані праці з фольклористики й літературознавства. Київ : Либідь, 1994. С. 139.
20. Пачовський Т. Відгуки поезій Т. Шевченка в польській літературі другої половини ХІХ ст. Київські полоністичні студії. 2014. Т. 24. С. 255.
21. Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.) / упоряд. Є. Гулякіна ; вступ. О. Клековкіна. Київ : Криниця, 2015. С. 365.
22. Франко І. Я. Аурелій Урбанський. Мятеж. Збір. творів : у 50-ти т. Т. 29. Київ : Наукова думка, 1981. С. 83.

References

1. Barbiton. Barbiton [W. R. Lewicki], Wernyhora. Dramat na tle historycznym w 7 obrazach. Biblioteka Śląska. Zbiory specjalne. Biblioteka teatru Lwowskiego. Sygn. 1505. Rkp., 51, 52.
2. Bernacki, L. (1936). Jan Nepomucen Kamiecki (1777–1855). Materiały do biografii Kamieckiego i dziejów teatru polskiego we Lwowie [w]: Stulecie Gazety Lwowskiej (1811–1911). Życiorysy. Lwów, 1, II, 59.
3. Fisz, Z. (1845). Konaszewicz w Białogrodzie. Trajedia z dziejów Ukrainy. Warszawa, 104 s.
4. Jakóbiec, M. (1974). Wstęp. Taras Szewczenko. Wybór poezji. Opracował Marian Jakóbiec. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk, CVIII–CXIX.
5. [Kamiński, J. N.]. Twardowski na Krzemionkach. Krotchwila czarodziejska we 3-ch Aktach z powieści gminnej dla Teatru Lwowskiego w kwietniu 1825 roku napisana, przez J. N. K. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Dział rękopisów. Sygn. 4666/III. 77 s.
6. Komyniarz i Młyniarz, czyli Zawalenie się Wierzy Ratuszowej, krotchwila w 1 akcie podług Vodevil francuskiej PP St. Priest i Bartmanski przerobiona ze śpiewkami polskimi i ruskimi. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich. Dział rękopisów. Sygn. 4970/III. 19 s.
7. Kwapiszewski, M. (2013). Ukraina Zeno Fisza. Szkoła ukraińska w romantyzmie pol.kim. Szkice polsko-ukraińskie. U. Makowska, S. Makowski, M. Nesteruk. Warszawa : Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 471.
8. Łoziński, W. Przybłęda, obrazek dramat. Lud. Komedia lud. W 2 a. Muz. Układu Stanisława Dunieckiego. Zakład Narodowy im Ossolińskich. Dział rękopisów. Sygn. 10670 I.
9. Makowski, S. (1967). Jana Nepomucena Kamieckiego “Helena, czyli Hajdamacy na Ukrainie” [w]: Miscellanea z lat 1800–1850. Wrocław, 5–87.
10. Marszałek, A., Hałabuda, St., Kubik, A. Teatr Skarbka 1780–1842, przedstawienia polskie / Teatry we Lwowie 1789–1945. Materiały projektu badawczego Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Uniwersytet Jagielloński, niepublikowane.
11. S. P. (1886). Z teatru. Dziennik Polski, 26 października., 245, 2.
12. Starkel, J. (1868). Paproć [w]: Starkel J. Terenia w kłopotcie. Paproć. Próby dramatyczne. Lwów, 41–137.
13. Syrena z Dniestru. Część II. Dział rękopisów, Biblioteka Szląska, 703, 100.
14. Urbacni, A. (1888). Watażka. Lwów, 94 s.

15. W. [Karol, Widmann]. (1852). Teatr. Dziennik literacki, 6, 48.
16. Waclaw z Oleska [Zaleski, W. M.]. (1833). Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego. We Lwowi : Nakładem Franciszka Pillera, 530 s.
17. Bryk, I. (1920). Drama z koliivshchyny na osnovi dramy Kernerera. Zapysky Naukovoho tovarystva imeny Shevchenka, CXXX, K. V. C., 131.
18. Heinch, K. (1971). Povорот zaporozhtsiv iz Trapezunda. Ukrainskoiu muzoiu natkhnenni. Polski poety, yaki pysaly ukrainskoiu movoiu. Kyiv : Radianskyi pysmennyk.
19. Kostomarov, M. I. (1994). Slovianska mifolohiia : vybrani pratsi z folklorystyky y literaturoznavstva. Kyiv : Lybid, 139.
20. Pachovskyi, T. (2014). Vidhuky poezii T. Shevchenka v polskii literaturi druhoi polovyny XIX st. Kyivski polonistychni studii, 24, 255.
21. Pylypchuk, R. (2015). Ukrainskyi profesionalnyi teatr v Halychyni (60-ti roky XIX st.). uporiad. Ye. Huliakina; vstup. O. Klekovkina. Kyiv : Krynysia, 365.
22. Franko, I. Ya. (1981). Aurelii Urbanskyi. Miatezh. Zibr. tvoriv : u 50-ty t. T. 23. Kyiv : Naukova dumka, 29, 83.

“FROM UKRAINE I COME HERE...”: UKRAINIAN CHARACTERS ON THE POLISH STAGE IN LVIV (1842–1900)

Maiia HARBUZIUK

*Ivan Franko Lviv National University
Department of Theater Studies and Acting Mastery,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 74008
e-mail: harbuzyuk.maya16@gmail.com*

The article comprehensively presents information about theatrical representations of Ukrainians on the Polish stage in Lviv from 1842 to 1900. It is noted that throughout the 19th century, Ukrainian characters predominated in various genres of performances on the Polish stage in Lviv, with Romanticism serving as the backdrop for the portrayal of Cossacks, hetmans, insurgents, peasants, and villagers. The study meticulously analyzes the corpus of Polish plays in Lviv featuring Ukrainian characters and categorizes them into four groups based on representational strategies: Arcadian, infernal (Haidamak), historical-heroic (Cossack), and domestic-folkloric (peasant). The contribution of the Polish stage in Lviv to the development of Ukrainian discourse in national culture is outlined. A list of the acting ensemble of the Polish theater in Lviv at that time is provided. Emphasis is placed on the significance of the Count Skarbek Theater in shaping the stage representations of Ukrainian characters from 1842 to 1900. The reaction of the Polish audience, which sought to see them as “brothers on the border”, romantic free-spirited heroes, warriors, exotic ethnic neighbors, faithful, clever servants, and the Ukrainian audience when there was no Ukrainian professional theater in Galicia yet, is traced. Attention is focused on the dramaturgy based on events from the shared Polish-Ukrainian past. It is demonstrated that the represented images of Ukrainians were characterized by enthusiasm, love, a sense of danger, and hope for a shared future. The influence of the Polish theater on the formation of Ukrainian professional theater in 19th-century Galicia is highlighted.

Keywords: theater, stage, Ukrainian characters, Romanticism, discourse, national culture, Count Skarbek Theater.



Афіша вистави “Гелена, або Гайдамаки на Україні”, 1844 р.



Афіша вистави “Львів’янка, королева Голконди”, 1845 р.

TEATR POLSKI.

Za pozwoleniem Zwierzchności.

A B O N A M E N T N - s

W ŚRODE, to jest: dnia 16. Maja 1832 roku, w król. miejskim uprzywilejowanym Lwowskim Teatrze,
AKTOROWIE SCENY POLSKIEJ,
 będą mieli zaszczyt dać przedstawienie **KROTOCHWILI** romantyczno-czarodziejskiej we 3 aktach z powieści gminnej,
 z muzyką, JP. Roliczka napisanej, pod nazwiskiem:

TWARDOWSKI NA KRZEMIONKACH
 CZYLI:
ZŁOTOMIR I LUBOWIDA.

O S O B Y:	
Twardowski, czarodziej JP. Roliczki. Włóczęga, Krolowa strażnik Włody JP. Kamiska. Słania JP. Radkiewiczowa. Sola } jej kochanek JP. Cieplak st. Baba } JP. Cieplak ml. Złotomir JP. Słodki. Namyś Toporek } JP. Bona. Lubowida } jego kochanką JP. Cieplak. Czaropier } JP. Staszewski.	Organista JP. Sobieński. Heccepek, gospodarz na Krzemionkach JP. Radkiewicz. Mejeranek, jego sługa JP. Kempicki. Włóczęga JP. Wierzbicki. JP. Błaszczak. JP. Werner. Sługa wieloletni JP. Salawa. Piętkoz, Hajduk Twardowskiego, Krakowianin, Zakusowa- ne niewiasty, Cyganki, Cyganki, Zydzi, Koczmarze włośliwi, Okazy i ich domy, Sługa na Łańcuch w Krzemionkach.

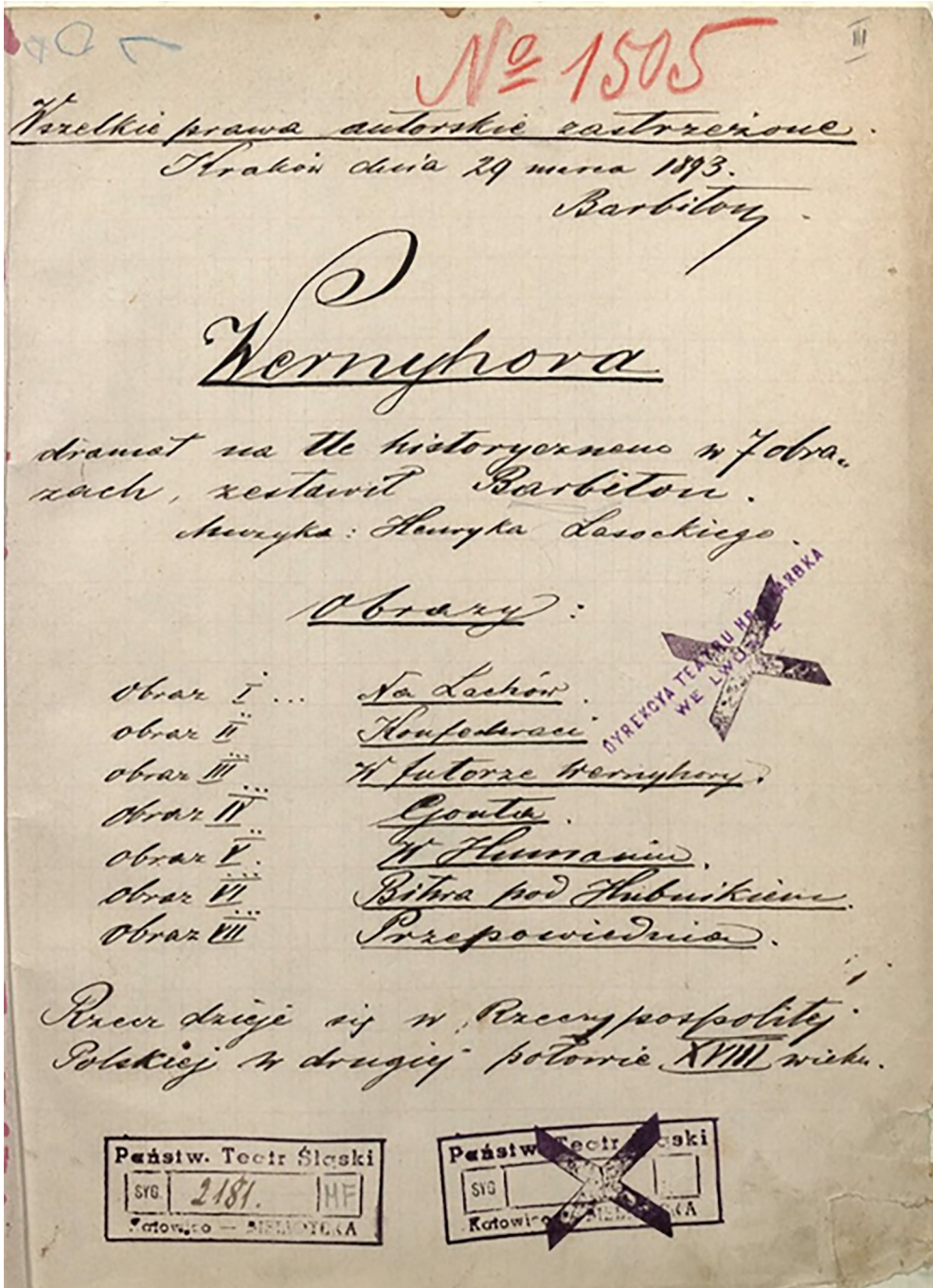
Cena miejsc: Łoża na pierwszém piętrze jak i parterowa 11 Zł. Łoża na drugім piętrze 7 Zł. Kresło a 2 R. 3e ko. Parter i 2 R. Galeryja 55 ko. W. W.
 Pociąg o 7mej, koniec o 10mej godzinie.

Schauspiel des 16. May 1832 mit den beliebtesten Schauspielern Christlichst. bürgerl. Theat.
T W A R D O W S K I
 Romanische Zauber-Oper in 3 Aufzügen. Die Staff von Herrn Heiliger.

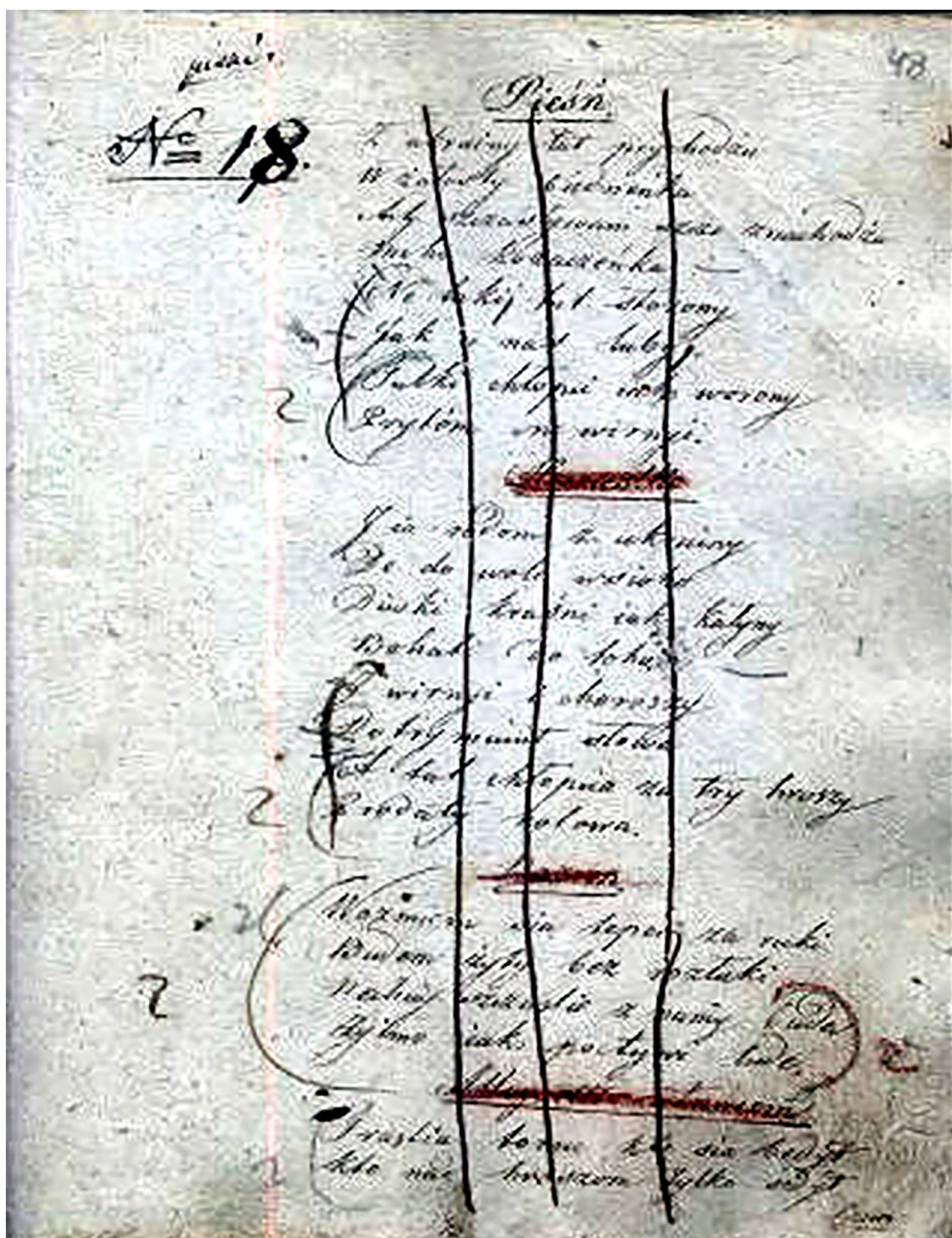
Афіша вистави “Твардовський на Кшемьонках”, 1832 р.



Ян Непомуцен Камінський у ролі Гонти



Рукопис п'єси "Вернигора"



Сторінка з рукопису "Сирена з Дністра". Руська сцена

УДК 792.036(477.83-25):821.161.2-92.09“191”
DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12196>

**ТЕАТРАЛЬНО-КРИТИЧНА ПУБЛІЦИСТИКА “МОЛОДОЇ МУЗИ”
КРІЗЬ ПРИЗМУ МОДЕРНІСТИЧНИХ БАЧЕНЬ
ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Мирослава ЦИГАНИК

<https://orcid.org/0000-0003-4337-7222>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: myroslava.tsyhanyk@lnu.edu.ua*

Початок ХХ ст. у світовому мистецтві був яскравим періодом, адже спонукав до захоплення всім новим і свіжим. Митці експериментували, шукали нових рішень, які до того не використовувалися у мистецтві, відходили від усталених традицій та зрікалися загальноприйнятих норм художнього трактування. Модерн та авангард поступово трансформували усі мистецькі галузі, зокрема утвердили нові способи театрального мислення і, як наслідок, театральної публіцистики. Саме у цей період на кін виходить українська театральна критика, один із напрямів театрознавства, як активний учасник процесу, формується термінологічний словник та фразеологія театральної критики. Основні театрознавчі процеси першого десятиліття ХХ ст. відбуваються в угрупованні “Молода Муза”, до якого належали сьогодні знані українські теоретики театру С. Чарнецький, М. Рудницький, В. Бірчак, П. Карманський, Б. Лепкий, О. Луцький, С. Твердохліб, які розвинули театральну критику в Галичині, виробили концепції зображення сценічного мистецтва в Україні крізь призму загальноєвропейської театрознавчої парадигми кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: модернізм, авангард, угруповання, “Молода Муза”, театральна публіцистика, театральна критика, театрознавство, сценічне мистецтво, Галичина.

Постановка проблеми. Діяльність літературно-мистецького угруповання “Молода Муза” є одним з комунікативістичних напрямів раннього українського модернізму, зокрема в галицькому літературно-мистецькому середовищі, що обмежувалося рамками першого десятиліття ХХ ст. Цей період приніс із собою нову естетику, яка з 1892 р. поширилась у європейських¹ країнах та заповонила всі мистецькі галузі життя. Галичина, яка на той час разом із Чехією та Польщею перебувала у складі Австро-Угорської імперії, увійшла в осердя нового мистецького бачення, яке бере свій початок від товариства “Віденська Сецесія” [4, с. 205].

¹ “Art Nouveau”, (Франція) “Modern Style” (Англія), “Jugendstil” (Німеччина), “Sezession” (Австрія), “Młoda Polska” (Польща).

Саме віденський мистецький рух став центральним фактором поширення щойно заснованого стилю – модерну на території тогочасної імперії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій з проблеми. Для окреслення історичного контексту, у якому сформовано і діяло угруповання “Молода Муза” як європейське явище, використано праці І. Франка, М. Ільницького, О. Сухомлинова, А. Матусяк, Леся Курбаса. Джерельною базою дослідження театральної свідомості молодомузівців першого десятиліття ХХ ст. стали численні публікації театральних критиків на сторінках галицьких періодичних видань.

Мета наукового дослідження – розкрити механізм формування театральної публіцистики в осередку молодомузівців, її умови розвитку, зміни, ріст та окреслити інтеграційні процеси театральної критики Галичини у європейський культурний простір. Особливу увагу приділено учасникам “Молодої Музи”, які працювали на ниві театральної критики того часу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Модернізм як мистецьке явище мав революційний характер у світовій культурі. Митці, сповідуючи нові ідеали, рішуче протиставляли власні художньо-естетичні доктрини і концепції усталеним традиційним формам. Період модернізму позначений пошуками нових шляхів розвитку мистецтва. Складність цього явища полягає у тому, що в національних мистецьких напрямках модернізм набував нових рис, перетворюється у специфічні течії, створював нові угруповання та мистецькі концепції.

Театральне мистецтво періоду модернізму в Галичині окреслило своєрідними рисами епохи і закріпило власний тип нової театральної мови, нової семіотики, образної виразності та художнього світобачення. Український театр у тодішніх політичних умовах мав важливе просвітницьке значення, оскільки був чи не єдиним інструментом, що пропагував національну свідомість та культуру. Інтеграцію в загальноєвропейське інноваційне середовище першої половини ХХ ст. Леся Курбас уважав поворотом “прямо до Європи і прямо до себе” [5, с. 14].

Цей поворот розпочався після циклу лекцій про бельгійських символістів, які у Львові прочитав польський поет і літературний критик Зенон Пшесмицький. І. Франко у статті “Доповіді Міріама” [8] розглянув основні положення цих лекцій, ідеї яких за десять років спричинилися, зокрема, до створення “Молодої музи”. А в журналі “Світ”, що був рупором “Молодої музи”, зазначено, що львівське літературно-мистецьке угруповання як одне із модерністських організацій Європи репрезентує “відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний, модерністський, естетичний – і як там ще його всіляко називають” [21].

Оскільки модернізм – це загальна назва різноманітних мистецьких напрямів, створених на рубежі ХІХ–ХХ ст., ідеєю яких був синтез мистецтв і універсальної художньої мови, то митці були переконані не лише в єдності окремих форм мистецтва або видів художнього висловлення, а й у єдності світу загалом, тому прагнули до збагачення можливостей літературного матеріалу.

Письменство “Молодої музи” тісно взаємодіє зі сценічним мистецтвом, живописом та музикою. Діяльність львівського літературно-мистецького угруповання на ґрунті української культури початку ХХ ст. ілюструє прагнення до синтезу мистецтв, що було провідною тенденцією творчості всіх митців “нового стилю”, які передусім наголошували на наявності специфічних національних рис, що на рівні мотивів проявлялися в темі, образах, краєвидах, тобто у художньому

світі. “Култ традиціоналізму, позитивізму і реалізму змінювався зацікавленістю сферою духовного життя і внутрішнього світу людини як особистості” [22, с. 280]. Бажання бути неординарним, залишатись особистістю властиве польським і українським модерністам, ним і пояснюють творчі пошуки нових форм і стилів.

“Молода муза”, як літературно-мистецьке угруповання, проіснувала надто короткий проміжок часу, проте стала осередком будівництва театральної публіцистики у Львові. Молоді письменники засвідчили свою особисту причетність до епохи формування театральної критики – драма і театр були однією з основних дослідницьких течій. Адже молодомузівці об’єдналися навколо бажання інтегрувати український театр у європейський мистецький простір. У прагненні наповнити мистецтво новою естетикою театральні критики виробили і впровадили новий спосіб театального мислення, який відповідав постулатам часу.

Декларацію “Молодої музи” підписало вісім осіб (Володимир Бірчак, Петро Карманський, Богдан Лепкий, Остап Луцький, Василь Пачовський, Степан Чарнецький, Сидір Твердохліб та Михайло Яцків), але ревними послідовниками ідей “молодомузівців” також були тепер уже знані літературні критики, поети, скульптори, художники, композитори, такі як Михайло Рудницький, Осип Шпитко, Модест Сосенко, Юліян Панькевич, Михайло Бойчук, Іван Северин, Іван Косинин, Михайло Гаврилко, Михайло Паращук, Станіслав Людкевич.

Активну участь саме у театально-критичних процесах Галичини першої половини ХХ ст. брали С. Чарнецький, М. Рудницький, В. Бірчак, П. Карманський, Б. Лепкий, О. Луцький, С. Твердохліб. Кожен із них репрезентував свою лінію розвитку театральної критики, пошуки власної концепції зображення сценічного мистецтва, що охоплюють сферу ідей і форм, притаманних фрагментам загальноєвропейської парадигми кінця ХІХ – початку ХХ ст.

Найчастіше роботи молодомузівців друкували на сторінках щоденної україномовної газети “Діло”, проте були й інші пресові видання Львова, такі як “Світ”, “Українська хата”, “Літературно-науковий вістник”, “Каменярі”, “Неділя”, “Рідний край” чи “Артистичний вістник” за редакцією І. Труша та С. Людкевича. Театрознавчі публікації угруповання “Молода муза” можна умовно поділити на три тематичні групи – фактологічні статті, що ілюструють історію театру в Галичині, театально-критичні рецензії (статті) та огляди чи анонси.

Як свідчить текстологічний аналіз рецензій молодомузівців, у них, зазвичай, зазначали назву п’єси та її автора, обговорювали драматургію, згадували режисерів, акторів, декорації сцени, зрідка – реакцію публіки. Теми цих рецензій спрямовані на опис театральної свідомості епохи, а стилістичний виклад фіксує нову театральну лексику, семантична інтерпретація якої завжди потребує ширшого контексту дослідження. Публікації молодомузівців цікаві не лише з погляду структури театально-критичного тексту, а й інформацією, що задає модель театру в Галичині першої половини ХХ ст., яку можна далі досліджувати відповідно до її еволюції.

У галузі театрознавства найбільше напрацювань серед молодомузівців належить С. Чарнецькому – практику, театальному реформатору та історика українського театру в Галичині. У працях С. Чарнецького детально окреслено специфіку регіонального театального руху, подано детальний опис тогочасних театральних вистав, творчих портретів режисерів та акторів першого українського професійного театру товариства “Руська бесіда”.

Активними учасниками театрального життя Галичини і театральними критиками були також і М. Рудницький, і М. Лозинський. Молодомузівці фіксували важливі події театральних сезонів, відвідували постанови не лише українських, а й єврейських театрів. Саме М. Рудницького вважають одним із перших, хто утвердив новий вид модерної критики, основні принципи якої викристалізувалися під час роботи в редакції газети “Діло”. Театрознавчий доробок М. Лозинського також відображено на сторінках газети “Діло”, де учасник угруповання “Молода Муза” з 1901 по 1909 рр. систематично публікував театрознавчі рецензії в рубриках “Наука, штука і література” та “Артистичні замітки”.

У газеті “Діло” опубліковано театральні-критичні рецензії про О. Бабю “З руського театру”; Б. Лепкого “Гостина руського народного театру в Краковѣ”; О. Луцького “Перший виступ п. Заньковецької [у Станіславові]”; О. Шпитко “З театру”, “Тит Гембицький та русько-народний театр [до 40-річчя артистичної діяльності]”, “Руський народний театр”. Усі ці напрацювання є не лише фіксацією розвитку українського професійного театру в європейському контексті, а й одним із етапів становлення та утвердження театральної критики як науки.

Висновки. Молодомузівська генерація театральних критиків зайняла важливе місце у становленні та розвитку театрознавства як науки та посідає одне із чільних місць у джерелознавчому наповненні історії українського театру Галичини. Завдяки театральній публіцистиці учасників угруповання “Молода Муза” можна простежити модель українського інтелектуального театру, яка почала викристалізовуватися у першому десятилітті ХХ ст., і його інтеграцію у європейський мистецький простір.

Список використаної літератури

1. Бабій О. З руського театру. *Діло*. 1903. 12 (25) марта (ч. 58). С. 3.
2. Бабій О. Наталка Полтавка. *Діло*. 1902. 10 (23) груд. (ч. 275). С. 3.
3. Богдань Л. Гостина руського народного театру в Краковѣ. *Діло*. 1900. 7 (20) черв. (ч. 127). С. 3, 4.
4. Ільницький М. На перехрестях віку : у 3-х кн. Кн. 3. Київ : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. С. 205–239.
5. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Основи, 2001. С. 14.
6. [Л-кий]. “Дядя Ваня” Чехова на українській аматорській сцені. *Діло*. 1909. 23 марта. Ч. 63. С. 3.
7. Лозинський М. “І хто ж вона була?”... (Книжка Марії Слободівної). *Діло*. 1901. № 17 (30) лип. (ч. 159). С. 1.
8. Лозинський М. Вистава “Лихоліте” [за драмою Г. Хоткевича]. *Діло*. 1909. 15 марта. Ч. 56. С. 3.
9. Лозинський М. З руської сцени. *Діло*. 1901. 15 (28) черв. (ч. 132/133). С. 3 ; 16 черв. (ч. 134). С. 3 ; 19 черв. (ч. 136). С. 3 ; 21 черв. (ч. 138). С. 3 ; 23 черв. (ч. 140). С. 3 ; 26 черв. (ч. 142). С. 3 ; 27 черв. (ч. 143). С. 3 ; 28 черв. (ч. 144). С. 3 ; 2 лип. (ч. 146). С. 3 ; 6 лип. (ч. 150). С. 3 ; 9 лип. (ч. 151/152). С. 3, 4.
10. Лозинський М. Зь руської сцени. *Діло*. 1900. 1 (14) верес. (ч. 198). С. 3 ; 4 (17) верес. (ч. 200). С. 3 ; 9 (22) верес. (ч. 204). С. 3 ; 12 (25) верес. (ч. 206). С. 3 ; 13 (26) верес. (ч. 207). С. 3 ; 15 (28) верес. (ч. 208). С. 3 ; 18 верес. (ч. 210). С. 3 ;

19 верес. (ч. 211). С. 3 ; 21 верес. (ч. 213). С. 3 ; 25 верес. (ч. 216). С. 3 ; 27 верес. (ч. 218). С. 3.

11. Лозинський М. Перша українська вистава [у Стрию]. *Діло*. 1909. 29 верес. Ч. 213. С. 1.

12. Луцький О. Перший виступ п. Заньковецької [у Станіславові]. *Діло*. 1905. 19 падолиста (2 грудня). Ч. 259. С. 3.

13. Луцький О. Молода муза. *Діло*. 1907. Ч. 249. С. 3.

14. [Л-кій М.]. З нашого театру. *Діло*. 1909. 24 марця. Ч. 64. С. 3 ; 25 марця. Ч. 65. С. 3 ; 26 марця. Ч. 66. С. 3 ; 29 марця. Ч. 68. С. 3 ; 3 цвітня. Ч. 73. С. 4 ; 6 цвітня. Ч. 75. С. 3 ; 8 цвітня. Ч. 76. С. 3.

15. [Л-кій М.]. Зъ руской сцены. *Діло*. 1900. 31 серп. (13 верес.) (ч. 197). С. 3.

16. Матусяк А. Сецесійний дискурс письменників “Молодої Музи”. *Слово і Час*. Київ, 2008. № 6. С. 35–50.

17. [М. Л.]. З українського театру. *Діло*. 1907. 28 верес. Ч. 207. С. 3.

18. [Ос. Шп.]. З театру. (З рускої сцени). *Діло*. 1901. 9 (22) черв. (ч. 128). С. 3 ; 12 (25) черв. (ч. 130). С. 3, 4 ; 2 (15) лип. (ч. 146). С. 3 ; 4 (17) лип. (ч. 148). С. 3.

19. [Ос. Шп.]. Рускій народный театр... *Діло*. 1901. 28 черв. (11 лип.). (ч. 144). С. 2.

20. [Ос. Шп.]. Тит Гембицкий та руско-народний театр [до 40-річчя артистичної діяльності]. *Діло*. 1901. 27 черв. (10 лип.). (ч. 143). С. 3.

21. Світ. Львів. 1907. № 1. 62 с.

22. Сухомлинов О. Особливості еволюції літературного процесу епохи “Молодої Польщі”. Українська полоністика. Філологічні дослідження. Житомир, 2007. Вип. 3, 4. С. 277–284.

23. “Чорна Індія” “Молодої Музи” : антологія прози та есеїстки / упоряд., літ. ред. та примітки Василя Габора. Львів : Піраміда, 2014. 351 с.

24. Франко І. Доповіді Міріама. Зібрання творів : у 50-ти т. Т. 29. Київ : Наукова думка, 1981. С. 116–121.

References

1. Babii, O. (1903). Z ukrainskoho teatru. *Dilo*, 12 (25) marta, 58, 3 [in Ukrainian].
2. Babii, O. (1902). Natalka Poltavka. *Dilo*, 10 (23) hrud, 275, 3 [in Ukrainian].
3. Bohdan, L. (1900). Hostyna ukrainskoho narodnoho teatru v Krakovi. *Dilo*, 7 (20) cherv, 127, 3, 4 [in Ukrainian].
4. Pnytskyi, M. (2009). Na perekhrestiakh viku: u 3-kh knykhakh. Kyiv : Vydavnychiy dim “Kyievo-Mohylianska akademiia”, 3, 205–239 [in Ukrainian].
5. Kurbas, L. (2001). Filozofia teatru; uporiad. M. Labinskyi. Kyiv : Osnovy, 14 [in Ukrainian].
6. L-kyi. (1909). “Diadia Vania” Chekhova na ukrainskii amatorskii stseni. *Dilo*, 23 martsia, 63, 3 [in Ukrainian].
7. Lozynskyi, M. (1901). “I khto zh vona bula?”... (Knyzhka Marii Slobodivnoi). *Dilo*, 17 (30) lyp, 159, 1 [in Ukrainian].
8. Lozynskyi, M. (1909). Vystava “Lykholitie” [za dramoiu H. Khotkevycha]. *Dilo*, 15 martsia, 56, 3 [in Ukrainian].
9. Lozynskyi, M. (1901). Z ukrainskoi stseny. *Dilo*, 15 (28) chervnia, 132/133, 3; 16 cherv., 134, 3; 19 cherv., 136, 3; 21 cherv., 138, 3; 23 cherv., 140, 3; 26 cherv., 142, 3;

27 cherv., 143, 3; 28 cherv., 144, 3; 2 lyp., 146, 3; 6 lyp., 150, 3; 9 lyp., 151, 152, 3, 4 [in Ukrainian].

10. Lozynskyi, M. (1900). Z ukrainskoi stseny. *Dilo*, 1 (14) veres., 198, 3; 4 (17) veres., 200, 3; 9 (22) veres., 204, 3; 12 (25) veres., 206, 3; 13 (26) veres., 207, 3; 15 (28) veres., 208, 3; 18 veres., 210, 3; 19 veres., 211, 3; 21 veres., 213, 3; 25 veres., 216, 3; 27 veres., 218, 3 [in Ukrainian].

11. Lozynskyi, M. (1909). Persha ukrainska vystava [u Stryiu]. *Dilo*, 29 veres., 213, 1 [in Ukrainian].

12. Lutskyi, O. (1905). Pershyi vystup p. Zankovetskoï [u Stanislavovi]. *Dilo*, 19 padolysta (2 hrudnia), 259, 3 [in Ukrainian].

13. Lutskyi, O. (1907). Moloda muza. *Dilo*, 249, 3 [in Ukrainian].

14. L-kyi, M. (1909). Z nashoho teatru. *Dilo*, 24 martsia, 64, 3; 25 martsia, 65, 3; 26 martsia, 66, 3; 29 martsia, 68, 3; 3 tsvitnia, 73, 4; 6 tsvitnia, 75, 3; 8 tsvitnia, 76, 3.

15. L-kyi, M. (1900). Z ukrainskoi stseny. *Dilo*, 31 serp. (13 veres.), 197, 3 [in Ukrainian].

16. Matusiak, A. (2008). Setsesiinyi dyskurs pysmennykiv “Molodoi Muzy”. *Slovo i Chas*. Kyiv, 6, 35–50 [in Ukrainian].

17. M., L. (1907). Z ukrainskoho teatru. *Dilo*, 28 veresnia, 207, 3 [in Ukrainian].

18. Os., Shp. (1901). Z teatru. (Z ukrainskoi stseny). *Dilo*, 9 (22) chervnia, 128, 3; 12 (25) chervnia, 130, 3, 4; 2 (15) lyp., 146, 3; 4 (17) lyp., 148, 3 [in Ukrainian].

19. Os., Shp. (1901). Ukrainskyi narodnyi teatr... *Dilo*, 28 chervnia (11 lypnia), 144, 2 [in Ukrainian].

20. Os., Shp. (1901). Tyt Gembytskyi a rusko-narodnyi teatr [do 40-richchia artystychnoi diialnosti]. *Dilo*, 27 chervnia (10 lypnia), 143, 3 [in Ukrainian].

21. Svit. (1907). Lviv, 1, 62 s. [in Ukrainian].

22. Sukhomlynov, O. (2007). Osoblyvosti evoliutsii literaturnoho protsesu epokhy “Molodoi Polshchi”. *Ukrainska polonistyka. Filolohichni doslidzhennia*. Zhytomyr, 3, 4, 277–284 [in Ukrainian].

23. “Chorna India” “Molodoi Muzy”: antolohiia prozy ta eseistky; uporiadkuvannia, literaturna redaktsiia ta prymitky Vasyliia Gabora. (2014). Lviv : Piramida, 351 s. [in Ukrainian].

24. Franko, I. (1981). Dopovidi Miriama. Zibrannia tvoriv : u 50-ty t. T. 23. Kyiv : Naukova dumka, 29, 116–121 [in Ukrainian].

THE THEATRICAL AND CRITICAL JOURNALISM OF “YOUNG MUSE” THROUGH THE PRISM OF MODERNIST VISIONS IN THE FIRST DECADE OF THE 20TH CENTURY

Myroslava TSYHANYK

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of theater studies and acting,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 74008
e-mail: myroslava.tsyhanyk@lnu.edu.ua*

The early 20th century in world art was a vibrant period as it inspired enthusiasm for everything

new and fresh. Artists experimented, sought new solutions not previously used in art, departed from established traditions, and relinquished widely accepted norms of artistic interpretation. Modernism and the avant-garde gradually transformed all artistic fields, shaping a new rhetoric for stage art and, consequently, theatrical criticism. It was during this period that Ukrainian theatrical criticism emerged, one of the branches of theater Studies. As an active participant in the process, it formulated the terminological dictionary and phraseology of theatrical criticism.

The key theater Studies processes of the first decade of the 20th century took place within the “Young Muse” group, which included well-known Ukrainian theater theorists such as S. Charnetsky, M. Rudnytsky, V. Birchak, P. Karmansky, B. Lepy, O. Lutsky, and S. Tverdokhlib. They advanced theatrical criticism in Galicia, developed concepts for representing stage art in Ukraine, and viewed it through the prism of the pan-European theater Studies paradigm from the late 19th to the early 20th century.

The text suggests that through the textual analysis of reviews by the “young generation” literary movement, the focus was typically on the play’s title and its author. The discussions revolved around the dramaturgy, mentioning directors, actors, stage decorations, and occasionally the audience’s reactions. The themes of these reviews were aimed at describing the theatrical consciousness of the era, and the stylistic expression captured new theatrical terminology and phraseology. The semantic interpretation of these elements always requires a broader context of study. The publications by the “young generation” are interesting not only in terms of the structure of theatrical-critical texts but also in the information that shapes the model of theater in Galicia in the first half of the 20th century. This model can be further explored in accordance with its evolution.

The “Young Muse” generation of theater critics has taken a significant place in the formation and development of theater Studies as a science. They hold a prominent position in the source-based content of the history of Ukrainian theater in Galicia.

Keywords: modernism, avant-garde, movement, “Young Muse”, theatrical journalism, theater criticism, theaters, performing arts, Galicia.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022

Прийнята до друку 30.12.2022

УДК 738.4.015.31.011.3-052:79

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12197>

**ХАОС, ЧИ ПОРЯДОК. ПИТАННЯ СИСТЕМНОСТІ У ПРОЦЕСІ
НАВЧАННЯ ТА ВИХОВАННЯ АКТОРА
(НА МАТЕРІАЛАХ КВАЛІФІКАЦІЙНИХ РОБІТ 2014–2019 РР.
ЗІ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 026 “СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО (АКТОРСЬКЕ
МИСТЕЦТВО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ І КІНО)” ЛЬВІВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА)**

Роман ВАЛЬКО

<https://orcid.org/0009-0001-6517-3741>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 74008
e-mail: roman.valko@lnu.edu.ua*

У статті розглянуто основні підходи у вихованні сучасного актора, які ґрунтуються на системності, або відсутності такої. Розглядаючи два способи організації навчально-творчого процесу: “індукційний” – від простого до складного та “дедукційний” – повного і тотального занурення у творчий акт від перших днів опанування професією, – на прикладі п’ятирічної практики показано переваги і недоліки другого способу опанування акторським фахом. У контексті досягнень педагогіки (прямий та непрямий спосіб вивчення іноземних мов) та психології (зокрема гештальтпсихології) на основі набутого досвіду осмислено органічність такого – другого – підходу, особливо на тлі сьогоденної інформаційної епохи. Наголошено на необхідності абсолютно відкритого ставлення до формування молодих творчих особистостей із залученням до навчання носіїв найновітніших сценічних практик і відмови від закритої келійності. Попри життєво необхідні сценічну мову, вокал, пластику підтверджено потрібність опанування найрізноманітнішими жанрами та стилями, суміжними сценічними вміннями на шляху формування універсального актора. Зосереджено на ретельному та індивідуальному підході у доборі матеріалів для творчо-виховного процесу, що ґрунтується на розумінні унікальності комбінації творчих особистостей у кожній окремій групі всупереч закостенілій практиці повторювання одного і того ж. Зрезюмовано докорінну важливість інтегрального підходу до виховання універсального актора у нашу інтегральну епоху.

Ключові слова: акторська майстерність, творчо-виховний процес, системність виховання, інтегральний підхід, жанр, стиль, мова, вокал, пластика, свобода, відкритість.

Ми живемо у світі, у якому ставити питання порядку і системності здається абсурдом. Усе довкола руйнується: суспільні уклади, державні кордони, людські життя та долі... Довкола війна і хаос, руїни і “мунківський” крик... Який порядок

і де тобі лад? Безглуздо на цьому румовищі роздумувати про театр та ще й якусь тобі системність! – Нонсенс!

Але сказано: "...Бог є Бог не безладу, а миру!" [4].

І миру, може, у нас нема, бо у наших головах та серцях безлад. І цим безладом свідомості, де "дозволено все" [6], ми і виманили "вовка з лісу".

Повернути мир – це віднайти лад у нашій суспільній свідомості, де не буде місця корупції, це віднайти його, передусім, у глибині сумління, аби не ховати від громадянського обов'язку голову у пісок, це усвідомити природню системність і лад у професії.

Повертаючи сьогодні погляд у минуле, у часи роботи зі своїм першим акторським курсом у мирні передвоєнні 2014–2019 рр., висловлюю вдячність професорам Богдану Козаку та світлої пам'яті Майї Гарбузюк за подаровану нагоду знову зустрітися з юними енергіями, радію споминам, аналізую помилки, намагаючись зробити висновки.

Театральна освіта у наш час, як і усе, перебуває у стані трансформації і біфуркації. І на першому плані стоїть заперечення будь-якої притомної системності у всьому та в підготовці актора зокрема. Систему К. Станіславського – на смітник! Систему Б. Брехта – геть: комуніст! Систему Є. Гротовського – нащо?! – занадто складно, систему Леся Курбаса – тільки думаємо, що розуміємо... Кожен – сам собі система! "Король помер – хай живе король!", де королем кожен вбачає лише самого себе!

Сягаючи поглядом у минуле, не торкатимусь тут усього комплексу початкової сценічної підготовки артиста на першому курсі: необхідності осягнення тілесної свободи шляхом тренінгів, оволодіння усім арсеналом мовно-голосової палітри через відповідні вишколи, проходження через горнило етюдно-безсловесної дії, обережних спроб об'єднати усі чинники студентського ества у перших уривках. Це усе дійсно надзвичайно важливо аби позбутися затисків, страху, публічної самотності. Хочу торкнутися того роздоріжжя, яке очікує далі. Як далі повести навчальний корабель?

Залишаючи осторонь усе, що стосується уже згаданої облудної "безсистемності" та такого шанованого нині "безладу", прикритих деклараціями "спонтанності і свободи", за якими, насправді, прихована сваволя і неосвіченість, зосереджуся на двох можливих шляхах наступного гартування.

Навчальний процес може йти двома керунками. Якщо рухатися шляхом аналогій і вкрай грубо розмежовувати, то є дві методи навчання іноземної мови: "...згідно з тією роллю, яку відіграють рідна мова та переклад у процесі навчання..., – перекладні (із застосуванням рідної мови) та безперекладні (де учень повністю і тотально занурюється у чужий опанований простір мовлення)" [10], та існує, починаючи від другого курсу, два способи організації освітнього процесу для студентів спеціальності 026 "Сценічне мистецтво (Акторське мистецтво драматичного театру і кіно)". Перший – поступово ускладнюючи, переходити від малих уривків до більших, далі до опанування актами, а згодом постановою цілої (часто єдиної) вистави. Другий – одразу вводити в освітній процес цілісні матеріали (п'єси, перформативні синопсиси, тощо...), тим самим поглинаючи, перетворюючи і наснажуючи усі творчі ресурси студента, що впливає як на акт творення цілого, так і на оволодіння професією, при цьому педагоги залишаються, як наставники, націленими, уважними і впевненими,

що, як каже українське прислів'я: “Кинь щасливця у воду, і він випливе з рибою в зубах”, – ми будемо із золотою рибкою в устах.

Ми прислухалися до другого варіанта, тим паче, що такий авторитет театральної педагогіки, як Анатолій Ефрос, аналізуючи свій педагогічно-театральний досвід, зазначив: “Курс було набрано і я, як належить, став робити з дітьми уривки. Та згодом весь мій інтерес пропав, оскільки видалося набагато заманливішим зробити виставу. До нашої загії ставлення було різним: ми порушували правила навчального процесу. Тоді було не прийнято запускати безперих пташат у підготовку вистави: і голос у них іще не поставлено, і на уроки пластики неакуратно ходять, і дикція не та і т. п. Можливо, чогось-то я і не встиг їх навчити, це без сумніву, але відчуття цілого вони тоді якимось чином осягли. Щось залишилось і в мені від того досвіду – те ж передчуття цілості” [11]. Вслухаючись у ці слова, ставлячи такі ж “глобальні” завдання, ми розуміли необхідність і буденної конкретної “ремісничо-поступової” праці зі студентами.

Отож, працюючи командою: разом із актором, режисером, асистентом кафедри театрознавства та акторської майстерності Назаром Павликом, акторкою, викладачкою кафедри театрознавства та акторської майстерності з дисципліни “Сценічна мова” Марічкою Дзвоник, хореографинями, асистентами кафедри театрознавства та акторської майстерності Нінель Зберею і Дариною Тураш та викладачкою з вокалу Наталією Кончаківською, – спільно прийняли рішення працювати над цілісним твором. Загальновідомо, наскільки важливим у творчій колективній роботі є питання вибору матеріалу. Керуючись принципом: “ця п'еса, у цей час, у цьому колективі”, – треба було віднайти такий першотвір, який і згуртує студентську спільноту наріжно важливими смислами, і дасть кожному індивідуально якнайвиразніше творчо проявитися. Третій семестр першого (бакалаврського) рівня освіти пройшов під “омофором” Панаса Мирного і його “Лимерівни”. По-перше, матеріал про вічну круговерть глибоких архетипних взаємин і протиріч у виборі між любов'ю і ненавистю, своєю шкурою і благом інших, по-друге, у творі п'ять виразних юних характерів, які зрозумілі свідомості другокурсників (а у підході до також надзвичайно яскравих вікових постатей ми не зосереджувалися на геронтологічних ознаках, а намагалися піймати енергетичні плинні і посили), по-третє, маючи на курсі однакову кількість (по п'ятеро) студентів із заходу та сходу України (російськомовні з Полтави і Миколаєва), було вкрай важливо знайти усім тут, у Львові, спільний етно-етичний знаменник, занурити всіх у потужний загальний котел народних (зокрема особистісних) правд і кривд через класичну літературу східної України, використовуючи при цьому манеру відкритого українського народного співу, живе звучання бандури та активний нерворитм ударних інструментів. М. Коцюбинський зазначив: “Щоб прийшло на землю сподіване щастя, треба великої праці” [5], – отож, чи прийшло на землю щастя – навряд, але ми були щасливі, що подолали такий складний і непростий шлях – велика праця! – і під час зимової сесії здійснили цю поставу та отримали важливий досвід творення цілого, паралельно із творенням конкретного: окремих персонажів, тим більше, що дехто у колективі підготував по кілька ролей. Гарно проявилися всі. Проте особливо хотілося б відмітити Дану Андрусак (Наталю), Яну Алеїнікову (Шкандибиху) Світлану Лісовську (Лимериху). Перший вагомий крок зроблено!



Панас Мириний “Лимерівна”

Відпочивши через зимові канікули, у четвертому семестрі, після довгих роздумів, ми наважилися на неймовірне! Треба було різко змінити вектор, поставити нові навчальні завдання. Учора – буяння потужних українських кумедних і трагічних завихріль, а завтра – “Тартюф” Ж.-Б. Мольєра! Так, ми – “Дай нашому теляті та вовка з’їсти” – відважилися на “Тартюфа”! Чому? Передусім – прекрасна сутнісна, перевірена віками література. Потім – віршований текст, робота із римованим словом, необхідність опанування навиків та вмій доносити думки і почуття крізь віршовану форму. Наступне – жанр! Комедія! Сміслова соціальна комедія! Феєрверк мольєрівських характерів та ситуацій! Далі – стиль! Необхідність у сучасному ракурсі уміти використовувати манери (а деколи і манірність) адаптованої стилістики часів Короля-Сонця (з усім набором навиків: носіння корсетів, тримання постави, хитросплетінням бесіди тощо...). Усе починалося з роботи над текстом. Його, звісно, скорочено, аби отримати концентрований згусток сенсу і дії. Але не тільки! З двох перекладів із французької: українською та російською мовами, – зроблено один варіант. Тоді – після Революції гідності – ми витрактували Тартюфа “москалем”, який запаморочив голови Оргона і мадам Пернель не тільки хитромудрими інтригами, а й мовою – “языком”. Два мовні світи зіткнулися: хижий русняцький Тартюфа та його покручив і світ український – любові і справжності. Ми намагалися уникнути грубої ілюстративності і в цьому допомогли геній Мольєра та майстерність перекладачів. Важливо відмітити, що основну частку цієї літературної адаптації робили самі студенти, що давало їм змогу глибше зануритись у суть та “надзавдання” [13] твору, смакоти тексту, глибину

характерів, стилістичні особливості. Усе це було обрамлене сценічним оформленням відомого львівського художника Миколи Молчана та вбране у яскраве музичне тло рокової обробки відомої “Батуринової коліскової” (Тарас Компаніченко – “Хорея козацька”), яку зробили Н. Павлик та О. Цимбаліст. Сміслом та суттю праці, можна сказати, був лейтмотив цього твору:

Бог з тобою спи, дитино
Тихо засинай! –
І розкрали, розтлили
Наш убогий рай.
Притчею в язицех стали
Ми в краях чужих

І старцями голосили
На ріках своїх!
Ти ж, моя мала кровинко,
Швидше виростає,
Правди Божої й Отчизни
Ворогу не дай!

І знову об’єднання курсу спільним сенсом було основним завданням. Хоча узгодити мовне питання було нелегко, проте ми свідомо і впевнено завдяки цій роботі завершили другий курс бакалаврської програми “Сценічне мистецтво (Акторське мистецтво драматичного театру і кіно)”, згодом студентська вистава “Тартюф” була внесена у програму Міжнародного фестивалю “Золотий лев” 2016 р. Хоча варто зазначити, що надто напружений ритм життя курсу деколи обертався надмірним і невідібраним мізансценуванням, подекуди неточним і метушливим акторським існуванням із пропуском важливих оцінок. Проте студентські роботи К. Прибиловського і Я. Алейнікової виконано на високому рівні.



Ж.-Б. Мольєр “Тартюф”

Р. Декарт написав: “Для пізнання речей у нас лише два шляхи: досвід (індукція) і дедукція” [3]. Аналізуючи попередній навчальний досвід, треба зазначити, що, беручи дедуктивно цілісно щоразу весь об’єм матеріалу (п’єси), ми ніколи не упустили можливості індуктивно занурюватися у факти, обставини, нюанси: зримі і незримі. І на цьому суміщенні окремого і загального шукали правильний баланс. Присутність дедукції завжди давала перспективу, оберігала від зацікнення на несуттєвому. А увага до конкретики була камертоном не відриватися від землі.

Використання взаємодоповнюваних напрямів: від загального до окремого, від конкретного до всеоб'ємного, – приносило свої плоди.

Отож, третій курс!

Третій курс навчання маячів новими горизонтами. І знову – зигзаг: “Наше містечко” Торнтон Вайлдера. Прекрасна американська п'єса, пройнята світлом надії, що оповідала про найбуденніші та найголовніші події людського життя – народження, любов і смерть. За словами автора, ця “...дуже проста п'єса, в якій присутні всі складні теми, і ...дуже складна п'єса, де я з любов'ю розповідаю про найпростіші у світі речі” була написана у 1938 р. в Америці, а ми перенесли її у передвоєнний 1939 рік маленького галицького містечка перед навалою на ці землі червоних орд. І знову завирувала робота. Потрібно було поринути в атмосферу тих часів і побуту, аби відчуті той мультикультурний чар, де яскраво співжили українці, поляки, євреї, аби органічно перелицювати все: починаючи від текстів, прізвищ та імен, беручи до уваги особливості західноукраїнської говірки і “гвари”, закінчуючи певними особливостями поведінки та звичаїв. Це були карколомні і заманливі завдання. Ми, “западенці”, могли згадати своє “минуле?”, а “нетутешні” отримали можливість пізнати те коріння, у якому прихована наша суть. І в цьому неоціненним був той грандіозний пласт галицької музичної культури, яким є творчість Богдана Весоловського. Оскільки курс був винятково музичним і вокальним, ми із задоволенням використали ці можливості і взяли до роботи сім найяскравіших творів композитора, опановуючи їх і сольно, і дуетно, і ансамблево. Особливого естетичного шарму навчальному процесу надало залучення до роботи відомого львівського гурту “Wszystko” на чолі із Зіновієм Карачем, який саме спеціалізувався на такій стилістиці. Пазли сходилися. Зазначу, що особливістю, власне, акторської роботи було повернення до необхідності згадати усі навикі, набуті на першому курсі, щодо безпредметної дії і роботи з уявним предметом. Оскільки у п'єсі співіснують світи і засвіти, реальне і потойбічне, цю мерехтливість взаємодій і взаємопроникнень можна було досягти, мабуть, тільки таким безпредметним способом, до того ж, автор сам натякав: “...завіси немає, декорацій також майже немає...”.



Торнтон Вайлдер “Наше містечко”

Уся дія і взаємодія, увесь рух фабули реалізувався виключно людським духом, тілом та голосом. Варто відмітити постійну участь у всіх наших роботах педагогів із пластики Н. Збері і Д. Тураш. Завдяки доброму музичному матеріалові Б. Весоловського хореографіні створили якісну композицію як танцювальних номерів у цьому вирі життя і потойбіччя, так і пластично-безпредметно-життєвих етюдів, які втілилися у професійному обрамленні аскетично чорно-біло-блакитному просторі того ж таки М. Молчана.

Цього ж навчального року педагоги із пластики поставили зі студентами безсловесну перформативно-пластичну виставу “1”, де мовою тіла передали усю гаму взаємодії особистості (одиниці) і спільноти через взаємини кохання: він–вона, – взаємини суспільності: він (вона)–вони, – взаємини зі світом: (він–воно) – у плині геніальної музики Арво Пярта.



Перформативне дійство “1” Нінель Зберя, Дарина Тураш

Завершення третього курсу навчання теж підсумувалося показом “Нашого містечка” у межах театрального фестивалю “Золотий лев”.

Четвертий курс першого (бакалаврського) рівня освіти

Де той матеріал (оскільки група наближалася до певного “рубікону”): хтось уже піде у професійне плавання, а хтось продовжить своє навчання на другому (магістерському) рівні освіти, де той матеріал, який би дав змогу виявити усі набуті упродовж чотирирічного навчання навички, а також якнайвиразніше показати кожен окрему індивідуальність? Бо, як написав Г. Сковорода: “Сродна праця – найсолодша у світі річ” [8]. Отож ми шукали “сродний” матеріал! Після довгих вагань обрано – мюзикл “За двома зайцями” у адаптовано сучасній версії про “дутих нових українців” і глибинну українську справжність. Парабола чотирирічного

навчання, яка починалася із трагедії “Лимерівна”, завершувалася мюзиклом-фарсом “За двома зайцями”. І знову – робота. Знайдено ігровий хід: ніби естафетно змінювати виконавців головних ролей у кожній дії, підкреслюючи цим всеохопність і тотальність сьогодні таких проявів, як “Проні-Голохвості” із їхнім принципом – “Главное дело – сабе удовольствие!” [9]. Це був не просто виверт. Це диктувалося трьома обставинами: перша – набуті упродовж навчання навички треба і можна було проявити (вміння перелаштовуватися з одного образу у інший, точно і швидко перебираючи на себе зерна інших персонажів); друга – сам матеріал у кожному акті виявляв інакші грані кожного характеру (наприклад, Секлита першої дії – скоріше перекупка-хуліганка; другої дії – покривджена запанілими родичами сестра і мати; третьої – хитра і жорстка месниця за покривджену дочку; або Голохвостий першої дії – безжурний авантюрист, ловець задоволень; другої – цілеспрямований і лукавий “бонвіван” і хижий спокусник; у третій (у Секлити) – він же обертається сквапним і хвацьким гульгіпакою-міщанином, таке можна простежити й щодо інших осіб); третя обставина – окремому студенту органічніша, “сродніша” і ближча була певна грань, то чому її було найефективніше не використати, тим паче була змога проявити інші грані, граючи інші ролі у цій же виставі. Чим не заманливі перспективи?

Робота закипіла щодо транспонування дискурсу Михайла Старицького у дискурс дійства, яке відбувалося у 2017 р. Тому матеріал знову адаптувався від суржику початку ХХ ст. до покручу україно-російсько-англійського сленгу середньостатичної “консьюмерної” молоді 2010-х. І усе огорталося у стильний шансон не “русні!”, а смачно зроблених композитором М. Хшановським аранжувань шансон-шлягерів француженки Carmen Maria Vega. Кожен персонаж і, відповідно, кожен актор у ролі мав свій лейтмотив і свою тему. А який же мюзикл без пластики і танцю? І тут Н. Зберя, залучивши до роботи бакалаврів-хореографів, створила яскравий спільний знаменник усьому дійству. Яскраво виявили себе усі, маючи можливість упродовж дійства одягати на себе найрізноманітніші “лики”.



М. Старицький “За двома зайцями”

Отож, певний етап завершувався. Чи виправдав себе “інтегральний” підхід, коли ставилися об’ємні завдання, що давало змогу не зациклюватися на “несуттєвому”, а те “несуттєве” (яке, згідно з методом “фізичних дій” [7], є фундаментальним) ніби витягувалося, матеріалізувалося потужним енергетизмом інтегрального. Такий спосіб, очевидно, пов’язується з основними засадами гештальтпсихології, представники якої вважали – стосовно навчання іноземних мов, – що не слово, а речення, не окреме, а ціле (гештальт) повинні бути одиницею навчання. “Гештальт надає великого значення синтезу замість аналізу, фіналізму (орієнтованому у майбутнє) замість причинності, яка занурена у минулому, творчості і оригінальності замість нормативності і нормалізації” [12], зазначив Серж Грінгер. Отож, чотири роки позаду. Хтось згодом полетить у “вирій” нового життя, а хтось продовжить навчання у магістратурі. То – уперед! Життя триває!

Другий (магістерський) рівень вищої освіти

Перша складність – до трьох студентів, які продовжили навчання після бакалаврату, додалося четверо, які прийшли з “інших світів”. Упродовж наступного року потрібно було особистісне, зокрема професійне розмаїття, звести у єдність спільного знаменника і спільної системи координат. Бо ж на фініші – через рік – потреба показу спільної роботи. Благо – “новоприбулі” володіли основними фаховими навиками, головню, були мотивованими. Тому через тренажі, спільні бесіди для знаходження точок перетину ми знову розпочали пошук єдинопотрібного твору, який ми б не могли не “підняти”. Досить довго шукали і, нарешті, зупинилися на гостропсихологічному трилері Гая Берта “Яма”: “кінець навчання, більшість учнів готові роз’їхатися по домівках, але п’ятеро домовилися взяти участь у «експерименті з реальністю» – триденному «зависанні» у закинутому бункері. Через 18 днів з нього вибирається тільки одна дівчина, бо решту – мертві”. Що трапилось? Хто винен? Чия правда? Твір про нинішній час, про молодіжно-підліткову жорстокість, її підгрунття і пошуки виходу. Проблеми і теми такої колізії захопили усіх.

Оригінальний твір – повість. Через терня перетворення її у драматургічну канву продерлися десь за півтори місяця. Було корисно. Бо давало змогу пірнути у ситуації, конфлікти, розв’язати для себе смислові вузли, ще більше “привласнити” собі цей жорстокий, проте важливий матеріал. Однак, як зазначив А. Арто: “Поезія, коли вона справжня, варта крові і варта, аби за неї проливали кров” [1].

Сюжет та перипетії вмотивували організацію простору, аскетично обмеженого шестиметровою світлодіодною рамою-квадратом, бо усі – у бункері, а ймовірний і недосяжний вихід з нього маячів такою ж метровою рамою-квадратом угорі. Вибратися неможливо! І у цьому закритому смертельному бункері проявляється усе: і найкраще, і найгірше, починаючи від садистичної безжальної, девіативної зримої поведінки, закінчуючи ненормативною лексикою, аби усе це ще більше відтінювало ті поодинокі проблески людяності, тепла і любові. Матеріал був викликом для нас, оскільки жбурляв усіх як у екстремальні умови, ним самим запропоновані, так і ультімний простір його реалізації.

Треба зазначити, що упродовж навчання студенти спробували різні способи організації простору, а, відповідно, і взаємодії з глядачем. У “Тартюфі” – була звикла диспозиція, у “Містечку” та “Зайцях” глядач перебував з обох боків дійства, а у “Лимерівні” і “Ямі” він розташовувався зусебіч, довкола по периметру

дії. Це завжди ставило виконавців у виключні умови неможливості на секунду розслабитися та необхідності завжди перебувати у творчому процесі, а також жити або за наявності умовної “четвертої стіни”, або у прямому контакті із глядачем. Звикла наша команда композитора М. Хшановського та хореографині Н. Збері знову якісно долучилася до співпраці. У роботі також брали участь студенти інших акторських курсів та актори театрів, така співпраця додавала нових барв, викликів і досвіду.



Г. Берт “Яма”

Отож, озираючи та аналізуючи пройдений шлях, хотілося б виокремити для нас найголовніше в організації творчо-навчального процесу у межах курсу “Майстерність актора”:

– *завжди треба знаходити якісний матеріал*, який суголосний внутрішньому світу та спромогам студентів і дає їм перспективу та можливість професійно зростати, матеріал, який ятрить душу і не дає спокою. Кожен курс інший і завдання на кожному курсі відрізняються. Тому, вважаю, непрофесійно щоразу брати один і той самий матеріал та не оновлювати робочу навчальну програму дисципліни, підлаштовуючи унікальні індивідуальності студентів у матриці давно знайденого;

– *завжди залишатися відкритими до світу професійного і світу загалом*. Дуже важливо залучати до співпраці якомога більше професіоналів, аби відкривати студентам широкі обрії фаху, не замикатися в прокрустове ложе своїх творчих та педагогічних уподобань. Попри активну працю зі студентами викладачів кафедри театрознавства та акторської майстерності, попри програмне вправління з дисциплін “Сценічна мова”, “Танець” “Фізичний тренінг”, “Вокал”, ми також з радістю залучали до тренажів та співпраці (а також участі у спільних роботах) акторів різних театрів, проводили з ними творчі зустрічі. Співпрацювали і взаємодіяли зі спеціалістами та студентами інших суміжних мистецьких напрямів (художниками, музикантами, хореографами, дизайнерами);

– ніколи не боятися ставити собі складні завдання. Інтегральний, дедуктивно-індуктивний, тотальний, комплексний підхід повного занурення у творчий процес під час створення цілісних мистецьких перформативних дійств та завершених вистав виправдовує себе. Це – наш досвід! І тут йдеться не лише про професійне зростання, а й формування особистісного та громадянського “Я”. Як Старий Заповіт дав Закон, а Новий Заповіт приніс Віру, яка завершила усе, так націленість на великі завдання і звершення спонукає виструнчуватися усім вузькопрофесійним навикам до обріїв Високого Смислу і Віри в Нього. Є тільки відмінність систем: від внутрішнього до зовнішнього, від зовнішнього до внутрішнього; інтегральна (дедуктивна) та спеціальна (індуктивна), є тільки наявність системності (на практиці – взаємодія систем), або є тільки хаос відсутності системи, отожд, нас кличуть вибирати, якщо “«Так», то й кажіть: «Так». Якщо ж: «Ні», то й кажіть: «Ні». Все, що поза цим – від лукавого” [2].

Список використаної літератури

1. Арто А. Театр і його двійник. Київ : Вид-во Жупанського, 2021. 38 с.
2. Від Матвія 5:37.
3. Декарт Н. Наталя Вірченко. Математика в афоризмах, цитатах і висловлюваннях. Київ : Вища школа, 1974. 272 с.
4. 1 Коринтян 14:33.
5. Коцюбинський М. Твори : в 7 т. Т. 4. Київ : Наукова думка, 1975. 54 с.
6. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Навчальна книга. Тернопіль : Богдан, 2021. 7 с.
7. Паві П. Словник театру. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 391 с.
8. Сковорода Г. Твори : у 2 т. Т. 1. Київ : Акціонерне товариство “Обереги”, 1994. 123 с.
9. Старицький М. Вибрані твори. Київ : Вид-во художньої літератури “Дніпро”, 1967. 133 с.
10. Степаненко О. Сучасні та традиційні методи викладання англійської мови. Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Серія “Філологія”. № 14 (82). С. 127–129.
11. Efros A. Beyond Rehearsal: Reflections on Interpretation and Practice, Continued. Peter Lang Publishing Inc. Lausanne, 2009. P. 199–200.
12. Ginger S. Gestalt Therapy. The Art of Contact. Taylor & Francis. Karnac, 2007. P. 12.
13. Stanislavsky K. An actor’s Work. Routledge Classics. Abingdon, 2017. P. 319–325.

References

1. Arto, A. (2021). Teatr i yoho dviinyk. Kyiv : Vyd-vo Zhupanskoho, 38 s.
2. Vid Matviia 5:37.
3. Dekart, H. (1974). Natalia Virchenko. Matematyka v aforyzmakh, tsytatakh i vyslov-liuvanniakh. Kyiv : Vyshcha shkola, 272 s.
4. 1 Koryntian 14:33.
5. Kotsiubynskyi, M. (1975). Tvory : v 7 t. T. 4. Kyiv : Naukova dumka, 54 s.

6. Nitsche, F. (2021). *Tak kazav Zaratustra*. Navchalna knyha. Ternopil : Bohdan, 7 s.
7. Pavi, P. (2006). *Slovník teatru*. Lviv : Vyd. tsentr LNU im. Ivana Franka, 391 s.
8. Skovoroda, H. (1994). *Tvory : u 2 t. T. 1*. Kyiv : Aktsionerne tovarystvo “Oberehy”, 123 s.
9. Starytskyi, M. (1967). *Vybrani tvory*. Kyiv : Vyd-vo khudozhnoi literatury “Dnipro”, 133 s.
10. Stepanenko, O. *Suchasni ta tradytsiini metody vykladannia anhliiskoi mo-vy*. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia” : Seriiia “Filolohiia”*, 14 (82), 127–129.
11. Efron, A. (2009). *Beyond Rehearsal: Reflections on Interpretation and Practice, Continued*. Peter Lang Publishing Inc. Lausanne, 199–200.
12. Ginger, S. (2007). *Gestalt Therapy. The Art of Contact*. Taylor & Francis. Karnac, 12.
13. Stanislavsky, K. (2017). *An actor’s Work*. Routledge Classics. Abingdon, 319–325.

**CHAOS OR ORDER. THE QUESTION OF SYSTEMATICITY
IN THE PROCESS OF EDUCATION AND TRAINING OF AN ACTOR
(BASED ON THE MATERIALS OF QUALIFICATION WORKS 2014–2019
IN THE SPECIALTY 026 “STAGE ARTS (ACTING ART OF DRAMATIC
THEATER AND CINEMA)” OF THE IVAN FRANKO NATIONAL
UNIVERSITY OF LVIV)**

Roman VALKO

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Theatre Studies and Acting Mastery,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 74008
e-mail: roman.valko@lnu.edu.ua*

The article discusses the main approaches to the education of the modern actor, which are based on either systematicity or its absence. By considering two methods of organizing the educational and creative process: “inductive” – from simple to complex, and “deductive” – complete and total immersion in the creative act from the very first days of mastering the profession, the advantages of the second method of mastering the acting profession are demonstrated using a five-year practice as an example. In the context of achievements in pedagogy (direct and indirect methods of foreign language learning) and psychology (especially Gestalt psychology), based on the acquired experience, the organic nature of such – the second – approach is reasoned, especially against the backdrop of today’s information age. Emphasis is placed on the necessity of an absolutely open attitude towards the formation of young creative personalities, involving them in learning from practitioners of the latest stage practices and rejecting closed-mindedness. Despite the vital necessity of stage language, vocalization, and physicality, the need to master a variety of genres and styles, as well as related stage skills, on the path to forming a universal actor, is confirmed. Attention is focused on a thorough and individual approach in selecting materials for the creative-educational process, based on an understanding of the uniqueness of the combination

of creative personalities in each group, contrary to the entrenched practice of repeating the same. The fundamental importance of an integrated approach to the education of a universal actor in our integral epoch is summarized.

Keywords: acting mastery, creative-educational process, systematic education, integrated approach, genre, style, language, vocalization, physicality, freedom, openness.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022

Прийнята до друку 30.12.2022

УДК 791/792.03.02.073.071.2.011.3/.4

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12198>

ТЕАТР І КІНО: ДЕЯКІ ШТРИХИ ДО ПОРІВНЯННЯ

Ірина ПАТРОН

<https://orcid.org/0000-0002-1357-8325>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра театрознавства та акторської майстерності,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: (+38032) 239-42-99; e-mail: patronira@gmail.com*

Проаналізовано проблеми співвідношення і порівняння сценічного та екранного мистецтв; театрального та кіноактора у процесі створення вистави чи кінофільму. За допомогою порівняльного аналізу зроблено висновки про відмінності та подібності, які існують між театром і кіно в досліджуваних категоріях часу, простору, акторської гри і глядача. Звернено увагу на театральну умовність і фільмову реальність.

Ключові слова: театр, кіно, актор, глядач, простір, час, умовність.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Чи можна порівнювати різні мистецтва, шукаючи точки дотику і найвіддаленіші кути? Чому б ні. Отож, театр і кіно. Хоча відмінності між ними очевидні, проте і спільного не бракує. Кіно – відносно молоде мистецтво кінця XIX – початку XX ст., театр – це давня історія (VI ст. до н. е.).

Кіно виникло на піку наукового-технічного прогресу XX ст. і не може існувати без електричної енергії і затрат на неї. На противагу, театр, теоретично, може існувати без електричного струму, на основі людської енергії, тож потенціал його існування майже невичерпний. Утім, театри дуже узалежені від електрики, і про таке існування важко говорити, проте можливо. Пандемія коронавірусу змусила театральні вистави переміститися в простір екрана. В цей період театр чи не найбільше уподібнився до кіно.

Розвиток екранних і сценічних мистецтв зазнає різних перипетій упродовж XX ст., це вдало дослідила у своїй монографії “Час і простір в кінематографі” [6] Ірина Зубавіна: від формальних пошуків у сфері ритмів, маніфестації самотності пластичних форм (наприкінці I чверті XX ст.) до авторських рефлексій часопросторових параметрів буття в кіно (II половини XX ст.). З часом авторське світовідчуття набуває рис інтимності, демонструє здатність через предметний світ передавати внутрішні стани людини, робити видимим внутрішнє буття (сни, мрії, марення). І в нашому сьогоденні розвиток нових технологій з їх необмеженими можливостями у творенні оптичної ілюзії виводить мистецтво екрана і сцени на новий рівень. Наразі у кіно нові технології, здатні створювати “гіперреальний

дубль феноменів світу” або ж “гранично переконливі імітації”, і це поставило перед людством завдання перетворити “нову іграшку” на важіль розвитку мистецтва. У театрі схожа ситуація, адже сучасний театральний простір весь просякнутий різноманітним візуальним рядом, тонка межа, яка відділяє світ театру і світ кіно, проходить по авансцені театального простору, в якому видніється жива людина – актор. Аналізуючи наявні сучасні тенденції у XXI ст., які характеризуються виснаженістю культурного контексту, бачимо: і кіно, і театр стоять перед новими викликами, які все більше уподібнюють ці мистецтва, однак й відмінності між ними стають усе очевиднішими [11].

Кіно і театр – це часто порівнювальні мистецтва, у них багато як точок дотику, так і віддалених кутів. Відколи науковці почали теоретизувати над поняттями “кіно” і “театр”, приблизно з 20-х років XX ст., відтоді багато вчених задавали собі питання про порівняння цих мистецтв. У працях Анрі Бергсона, Річотто Канудо, Жермени Дюлак, Жана Епштейна, Леона Муссінака, Рудольфа Арнхайма, Бели Балажа, Зігфріда Кракауера, Андре Безена та інших ми можемо знайти чимало матеріалу для відповідей на ці питання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному українському науковому просторі є чимало праць, які розглядають різні аспекти порівняння цих двох мистецтв, хоча комплексного дослідження поки що немає. Цікавими є праці Галини Погребняк [9], Вадима Скуратівського [10], Лариси Брюховецької [5], Ірини Зубавіни [6], Тетяна Совриги і Марини Татаренко [12] та ін. Для дослідження цього питання ми будемо послуговуватись також матеріалами інтерв'ю акторів, які мають досвід праці і в театрі, і в кіно, зокрема Майкла Кейна [7], *Філіпа Сеймура Хоффмана* [4], Ієна Мак-Келена [12].

Порівняльний аналіз театру і кіно у загальному контексті – це доволі важке завдання, тому ми зупинимось на вивченні певних аспектів, які відрізняють ці два мистецтва: простір і час, акторська гра та глядач.

Методологія цього дослідження полягає у застосуванні аналітичного методу – для аналізу мистецтвознавчої, культурологічної літератури з теми дослідження; порівняльно-типологічного – для виявлення рис відмінності і подібності сценічного та екранного мистецтв; концептуального – для характеристики понятійно-термінологічної системи дослідження.

Наукова новизна статті визначається тим, що в ній проаналізовано проблеми співвідношення і порівняння сценічного та екранного мистецтв, театального та кіноактора у процесі створення вистави чи кінофільму, глядача у просторі кінозали і в театральному просторі.

Мета цієї статті – за допомогою порівняльного аналізу зробити висновки про відмінності та подібності, які існують між театром і кіно в досліджуваних категоріях часу, простору, акторської гри і глядача.

Виклад основного матеріалу дослідження. Простір і час – це ті категорії, які якнайбільше впливають на відмінності, які існують між театром і кіно. Для початку з'ясуємо, якими визначеннями “часу” і “простору” ми будемо послуговуватись. Отож, “час” розглянемо як філософську і фізичну категорію, яка має минуле, теперішнє і майбутнє. Під “простором” розуміємо локацію, в межах якої відбувається процес матеріалізації та сприйняття глядачем через різні органи чуттів творів сценічного мистецтва. Якщо розглянути поняття простору вужче, на

прикладі поняття театрального простору за автором Патрісом Паві, то він ділиться на сценічний простір – простір сценічного майданчика, де відбувається сценічна дія; ігровий простір – простір гри актора; простір глядача, де він комунікує зі сценічним та ігровим просторами; драматичний простір – простір, про який, власне, йдеться у виставі [8, с. 356].

Побутувала думка, що театральний простір потребує від глядача певного дрескodu і певної поведінки, тоді як простір кінозали дає більшу свободу для дій глядача (можливість їсти і пити, дивитись фільми напівлежачи та ін.). Оперні театри, справді, мають певні обмеження і прохання не відвідувати театр у шортах, купальниках, в'єтнамках тощо, у них заборонено споживати їжу і напої під час вистав. Хоча є театри, які грають свої вистави у приміщеннях кафе, на вулиці і заохочують глядачів споживати їжу під час вистав (наприклад, вистава “Мон Бебе” Львівського театру “Око”). Здебільшого театри не висувають жодних вимог до зовнішнього вигляду глядачів, єдиним обмеженням є використання мобільних телефонів.

Простір у кіно. Сучасна дослідниця кіно та медіа Мері Енн Дон виокремлює три типи простору в кіно: 1) дієгетичний – віртуальний простір, порядок у якому диктує сам фільм; рамки цього простору визначити неможливо, хоча елементи, які є у ньому, матеріальні; 2) видимий простір екрана – власне простір зображення, обмежує кіно до рамок зорового сприйняття і є вимірюваним; 3) акустичний простір кінотеатру – пов'язаний із видимим простором, у якому, втім, символи не можуть спонукати до дії винятково через візуальні стимули, а із залученням інших органів чуття, зокрема вуха [1, с. 39]. Отож, кінематографічний простір – “інституційне” середовище, що дає можливість глядачам переглядати фільм, занурюючись або піддаючись його впливу (наприклад, кінотеатр, різноманітні побутові простори, що містять екрани, або мобільні екранні пристрої транслявання).

Кіно може захопити як приватний (“домашній”) простір: перегляд фільму з екрана домашнього комп'ютера, або телевізора, або проектора, так і публічний – у вигляді рекламного постеру прем'єрного фільму, трейлера фільму у метро тощо до простору кінотеатру. Все частіше кіно виходить за межі приміщень, переходячи на вулиці (особливо у літній час), на дахи будинків, у міські дворики, дитячі майданчики, парки тощо. Кіно стає мобільнішим.

Час. Цю категорію можна досліджувати з багатьох сторін, адже це та категорія, яка стосується усіх сфер життя людини. Отож, зупинимось на короткому визначенні. Якщо говорити про “час”, у який театральна вистава “переносить” глядача, то він (“час”), зазвичай, як у виставі, так і в кіно буде умовним. Ще є “час” тривалості вистави чи фільму: і саме в цій категорії найбільша відмінність театру і кіно. Адже театральна вистава триває в реальному теперішньому часі, а кіно – це завжди минулий час.

Акторська гра в театрі і кіно відрізняється. Найочевиднішою відмінністю є те, що впливає з попереднього твердження: актор у театрі існує тут і тепер – в синхронні простору і часу вистави, а акторська гра в кіно є записаною, минулою дією.

Характер персонажа в театральному актора розвивається поступово, від однієї сцени до іншої, актор має більше шансів “ужитися” в роль, прожити і відчутти свого героя, вивчити його, глибше передати його емоції. У кіно послідовність сцен, у

яких грає актор, часто змінюється, відповідно, сюжетна послідовність порушується й арка персонажа розпадається. Наприклад, бувають випадки, коли режисери фільму починають знімати спершу фінальну сцену фільму, а потім – усі інші. Відповідно, актор перед кожною окремою сценою має чітко розуміти, що саме в цей момент відбувається, що відчуває його герой і ким він є. Актор у кіно повинен вміти швидко “переключитись”, швидкість його реакцій і амплітуда емоцій можуть бути дуже різними і різкими, і це потребує особливих навиків.

Робота над персонажем актора в театрі і кіно теж відрізнятиметься. Про цю відмінність пише Девід Патрік Грін: “Глядачі та критики порівнюватимуть вас із минулими версіями героїв тієї самої вистави. Оскільки багатьох сценічних персонажів грали багато разів, у глядачів є дуже багато свободи дій, перш ніж вони почнуть критикувати. Люди часто ходять до театру, щоб побачити щось знайоме, тому краще дайте їм те, що вони хочуть, інакше у вас «полетять гнилі помідори»” [2]. В кіно актор найчастіше є єдиною людиною, яка зіграла роль певного персонажа (не беручи до уваги ремейки фільмів). Режисери, кастинг, директори шукають актора, який зовнішньо і внутрішньо відповідатиме ідеї фільму, який створюють. Відповідно, актор має широке коло можливостей проявитись і бути єдиним і неповторним виконавцем тієї чи іншої ролі.

Робота над роллю актора театру і кіно залежить насамперед від самого актора і завдання, яке ставить перед ним режисер. Професійні актори скрупульозно готуються до своїх ролей, і не важливо, чи це театральна вистава, чи кінофільм. Особливо, якщо йдеться про виставу чи фільм, які переносять глядача в певну історичну епоху: акторові потрібно вивчити деталі костюма, попрацювати з реквізитом, вивчити мову епохи та ін. В театрального актора робота над роллю може тривати роками, прикладом є ті театральні вистави, актори в яких грають навіть десятиліття. (“Загадкові варіації” Е. Шмідта, Національний театр ім. М. Заньковецької (на сцені з 1999 р.), вистава “Тев’є-Тевель”, Національний театр імені І. Франка (на сцені з 1989 р.) та ін.). Кіноактор також може мати більше часу на підготовку своїх ролей, проте кіно рано чи пізно знімають – і на екрані Ви будете бачити одну зафіксовану сцену (із, можливо, сотень дублів), яку вибере режисер.

Для актора театру дуже важливо під час кожного виходу на сцену зберігати “ілюзію першого виходу”, як про це говорить актор Майкл Кейн: “Граючи одну і ту ж роль, виставу за виставою, щовечора, актор ризикує втратити безпосередність і природність, машинально промовляючи одні й ті ж репліки, не тільки під час самих вистав, а й на репетиціях” [7]. Актор у театрі має змогу постійно працювати над характером свого персонажа, змінювати його, додавати чи забирати певні деталі, удосконалювати, поки вистава буде у репертуарі театру. У кіно ж невдалу сцену можна в разі потреби перезняти, однак зафіксованою залишиться лише одна сцена. Як для актора театру буває важко зберігати ілюзію першого виходу, так і для актора кіно буває важко прощатись зі своїм персонажем. Як вдало зазначив актор *Філіп Сеймур Хоффман*: “Зйомка в кіно схожа на якісь короткі спалахи: камера вмикається – ти повинен бути готовий відіграти, камера вимикається – йдеш перепочити. Тому ти повинен зберігати концентрацію на героєві, на його характері та історії всі дні зйомки, але ж є дні, коли ти не граєш. Іноді цілу добу програєш свою роль в голові, тільки став перед камерою – і ось робота вже закінчена, а ти не можеш відразу ж переключитись, і виникає відчуття незадоволеності” [4, с. 12].

Ще про одну відмінність акторської гри в театрі і кіно пише Д. П. Грін – це про знання тексту і популярність матеріалу, з яким працює актор. Він каже, що театр є повторювальним і тому “впізнаваним”. Якщо якась вистава стає популярною і її починають ставити на сцені різних театрів по всьому світу, вистава стає впізнаваною, а текст знаковим, і глядач запам’ятовує його і приходиться в театр знову і знову, щоб почути саме той текст і саме так, як він був написаний [2]. Тому актор театру має знати свої репліки напам’ять, бо будь-яку обмовку, змінену репліку глядач може помітити. Актор кіно в цьому контексті вільніший – він “має право на помилку”. На телевізійних або кінопробах актор може зробити помилки або невеликі зміни без наслідків. Він може трохи змінити слова, і ніхто, крім сценариста, цього може не зауважити, актор може помилитись, і тоді потрібну сцену перезнімають.

Пластика і рух тіла актора в театрі і кіно теж будуть відрізнятися. У театрі через те, що глядач може сидіти на різних відстанях від сцени, акторові потрібно “заповнити” собою простір, щоб кожен з глядачів почув і побачив, про що йдеться. Відповідно, рух і вимовляння реплік бувають надмірні, перебільшені. Для актора в театрі є дуже важливими вміння пластично рухатись і добре володіти своїм голосом. Хоча сучасні театри дедалі частіше використовують спеціальні гарнітури, мікрофони для підсилення голосу, все ж це не позбавляє актора навиків чітко вимовляти слова, розуміти, кому ці слова сказані і з якою силою. Стосовно пластики в театрі, то вона дуже важлива, адже головний інструмент актора – це його тіло. Сучасний театр змінюється, як і змінюється суспільство, для якого цей театр існує. Він стає все більш інклюзивним не лише для глядача, а й для акторів. Чи може в театрі працювати актор з інвалідністю і з обмеженою пластикою? Ще кілька років тому – сказали б “ні”, але зараз є випадки, коли актори з інвалідністю грають у театрі свої ролі. Прикладом може бути львівський актор Олесь Федорченко, який після автокатастрофи втратив частину ноги, проте продовжує брати участь у виставах Національного театру ім. М. Заньковецької: “П’ять пісень Полісся”, “Львівське танго”, “За двома зайцями”, “1984. Occupation” та ін.

У кіно емоції передаватиме насамперед обличчя актора, саме тому для нього важливо мати кіногенічну зовнішність, вміння зіграти сцену “мовчки” або “очима”. Майже кожен режисер працює з крупними планами, де в центрі кадру буде обличчя актора, і камера, як велике збільшене скло, ловитиме кожен порух очей, кожен усміх, кожную зморшку. Ось як про це пише Майкл Кейн: “Коли я на сцені, дрібні відволікаючі фактори мене практично не бентежать і не заважають грі, але під час зйомок найдрібніші перешкоди можуть призвести до нового дубля. Варто кому-небудь під час моєї сцени раптово зрушити з місця або пройти близько камери, я тут же прошу все перезнімати: а раптом я на частку секунди відволікся, мигцем подивився на цю людину і вираз очей змінився? На крупному плані буде видно всі найдрібніші деталі” [7]. Стосовно постановки голосу актора в театрі і в кіно, то тут теж є суттєва відмінність. У кіно актор може робити кільканадцять спроб озвучення потрібних реплік або взагалі запросити іншого актора, який це зробить. Бувають випадки, коли один актор не знає мови або ж має акцент чи інші проблеми з дикцією і вимовою, і в кіно це не стане перешкодою, бо теж можна запросити іншого для озвучення. Тоді як театральний актор обов’язково повинен володіти всією амплітудою свого голосу, вимовляти слова виразно і чітко, знати мову вистави.

Театральна гра є умовною, і під час використання навіть найсучасніших методів, які максимально наближають акторську гру до природної, ця гра залишається

умовною. Вистава навіть у невеликому театрі і гра на камеру – це дві різні речі, особливо в психологічному плані. Камера може вловити інтимну і природну атмосферу фільму і передати це глядачеві, й акторська гра буде максимально наближеною до реального життя.

Ще одна відмінність акторської гри в театрі і кіно ґрунтується на присутності/відсутності глядача і партнера. Театральний актор має суттєву перевагу і додаткове нахнення – це глядач у залі і партнер на сцені, чітке усвідомлення адресата і зворотну реакцію. Актори в кіно не мають такого живого емоційного відгуку. Часто буває так, що актор кіно записує свої діалоги один на один з камерою. Влучним є вислів голлівудського актора Іена Мак-Келена, який зіграв у фільмах “Хоббіт”, “Володар кілець”, “Люди Ікс” тощо: “Відмінність полягає в тому, що в театрі актор знає, для кого він грає, а в кіно поняття «аудиторії», адресата є не чітко вираженим. Наприкінці вистави я вийду на поклін і дізнаюся, чи сподобалась моя робота, а в кіно – цього не буде, емоційний зв’язок відсутній” [12, с. 67].

Акторська гра в театрі відбувається, ґрунтуючись на присутності глядача, про цю відмінність вдало описав Януш Місевич у статті “Кілька штрихів про відмінності естетики театру і кіно” [3, с. 25, 26]. Він пише про “візуальність” вистав, простір яких є узалежнений присутністю аудиторії і спрямованістю гри актора на глядача. Поле гри театрального актора обмежене площею сцени, умовно кажучи, актор не може вийти за межі сценічного простору і грати десь, де його не бачать глядачі. Також репліки, які говорять своєму партнерові по сцені, часто спрямовані в сторону аудиторії, а не завжди партнерові, який може стояти позаду. Або, наприклад, репліка, сказана “пошепки”, завжди буде голосною, щоб її почув глядач, якщо це таке завдання. А поняття “монологу” теж є свідченням театральної “неприродності”, умовності, адже актор виголошує слова невідомому адресатові, якого немає на сцені, або ж це просто думки вголос, які люди в реальному житті не виголошують: “Говорити і не бути почутим” [3, с. 27]. Рух актора на сцені також залежить від присутності глядача – рух вправо, вліво, інколи вглиб сцени чи вперед, на авансцену, дотримуючись принципу видимості тривимірного об’єкта. Театр неспроможний показати великі об’єкти в масштабі 1 до 1, банально, через брак місця, наприклад, як показати “військо”, “революцію”, “народ” та ін. Театральний реквізит не обов’язково має бути точною копією речі, про яку йдеться у творі, він може мати символічний вимір, головне, щоб відповідав цілісності структури вистави. У кіно річ є річчю тієї епохи, про яку йдеться: “автомобіль грає автомобіль, будинок є будинком, пістолет є пістолетом, і для більшого ефекту він ще й стріляє...” [3, с. 30].

Театральна вистава – це твір колективний: у ньому безпосередню участь беруть актори і глядачі. Поговоримо про останніх. Глядачі в театрі є безпосередні учасники і творці вистави, адже саме вони своїми реакціями створюють атмосферу. В інших мистецтвах, зокрема в кіно, глядачі, читачі теж можуть впливати на творчість митців, проте опосередковано: через відгуки, критику в пресі, пости в соціальних мережах, публічні обговорення і дискусії, листи авторам того чи іншого твору. В кіно вплив людей, які дивляться фільм, на людей, які творять його, здійснюється, головне, не в процесі самої творчості, а вже постфактум, у театрі ж відбувається пряма, безпосередня взаємодія між актором і глядачем. Цим театральне мистецтво суттєво відрізняється від кіно.

Кіно загалом імітує зовнішню дійсність, максимально наближаючи її до реальності. В театрі ми теж бачимо реальність, однак глядач розуміє, що це лише

її імітація. В театрі актори використовують різні засоби театральної виразності і підкреслення характерних рис персонажів: театральний грим, маски, костюм, реквізит. Кіно намагається бути більш реалістичним і фізіологічно правдивим. Так, ми знаємо випадки, коли акторові, щоб зіграти ту чи іншу роль у кіно, потрібно або сильно схуднути, або потовстіти, позбутися волосся на голові, змінити зачіску або ще щось зробити зі своїм тілом, щоб максимально правдиво це “виглядало в кадрі”. Кіно постійно шукає способи, щоб переконати глядача в повній правдивості того, що відбувається на екрані, шукає способи, щоб максимально занурити глядача у реальність фільму. Театр часто не приховує своєї умовності. Проте існують вистави, які є максимально натуралістичними, позаяк існують фільми максимально “театральні”, хоча це є радше винятки, аніж правило.

Висновки. За допомогою порівняльного аналізу ми зробили висновки про деякі відмінності та подібності, які існують між театром і кіно, в досліджуваних категоріях часу, простору, акторської гри і сприйняття глядача. Простір і час у кіно перетинаються, однак ніколи не будуть тотожними, адже дія у фільмі – це завжди минула дія, а театральна вистава – це завжди про теперішній час. Основа акторської гри в театрі і в кіно має спільні риси, такі як робота із тілом, голосом, пластикою, робота над персонажем, робота з текстом. Проте має і суттєві відмінності, пов’язані з присутністю чи відсутністю глядача, простором сцени в театрі і акторською грою на камеру, театальною умовністю і фільмовою реальністю та ін. Глядач у театрі і кіно може проявляти і переживати максимально схожі емоції, проте суттєва відмінність полягає в тому, що в театрі глядач може реально впливати на виставу, взаємодіяти з акторами, а в кіно він бачить максимально реалістичне зображення, яке його повністю ігнорує.

Головне завдання, яке ми ставили на початку статті про порівняння театру і кіно, ми виконали. Як не парадоксально, але можемо зробити висновки про те, що театр, хоч у ньому задіяні живі люди в реальному просторі, має дуже умовну художню структуру, тоді як кіно, яке в основі має рухоме “неживе” зображення та ілюзію дійсності, має більш реалістичний вигляд для глядача.

Список використаної літератури

1. Doane M. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. Yale French Studies. 1980. No. 60. P. 33–50.
2. Green David Patrick. Stage Acting vs. Screen Acting. URL : <https://www.backstage.com/magazine/article/major-differences-stage-screen-acting-13449/> (дата звернення: 02.02.2022).
3. Misiewicz Janusz. Kilka uwag o odmiennosci estetyk teatru i filmu. Między filmem a teatrem. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. P. 25–31.
4. Shelley P. Philip Seymour Hoffman: The Life and Work. North California : Jefferson, 2017. 218 p.
5. Брюховецька Л. Кіномистецтво : підручник. Київ : Логос, 2011. 391 с.
6. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі : монографія. Київ, 2008. 448 с.
7. Кейн М. Чим відрізняється робота актора в театрі та в кіно. URL : <https://www.dramaschool.kyiv.ua/statti/roboata-aktora-v-teatri-ta-v-kino/> (дата звернення: 02.02.2022).

8. Паві П. Словник театру. Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.
9. Погребняк Г. Авторська режисура в екранному та сценічному мистецтві. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення. Київ, 2017. Вип. 15. С. 15–18.
10. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: Генеза. Структура. Функція. Київ : КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 1997. Ч. 1. 224 с.
11. Слободян В. Простір і час у кіно. Кінотеатр. 2009. № 1. URL : http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=861 (дата звернення: 01.02.2022).
12. Совгира Т. І., Татаренко М. Г. Специфіка роботи актора театру і кіно: природа існування та засоби умовності. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво : зб. наук. праць. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. Вип. 1. С. 61–71.

References

1. Doane, M. (1980). *The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space*. Yale French Studies, 60, 33–50 [in English].
2. Green, David Patrick. (2023). *Stage Acting vs. Screen Acting*. URL : <https://www.backstage.com/magazine/article/major-differences-stage-screen-acting-13449/> (data zvernennya: 02.02.2022) [in English].
3. Misiewicz, Janusz. (2012). *Kilka uwag o odmiennosci estetyk teatru i filmu*. Między filmem a teatrem. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 25–31 [in Polish].
4. Shelley, P. (2017). *Philip Seymour Hoffman: The Life and Work*. North California : Jefferson, 218 p. [in English].
5. Bryuxovecz'ka, L. (2011). *Kinomy'steczto* : pidruchnyk. Ky'yiv : Logos, 391 s. [in Ukrainian].
6. Zubavina, I. (2008). *Chas i prostir u kinematografi* : monografiya. Ky'yiv, 448 s. [in Ukrainian].
7. Kejn, M. (2021). *Chy'm vidriznyayet'sya robota aktora v teatri ta v kino*. URL : <https://www.dramaschool.kyiv.ua/statti/robota-aktora-v-teatri-ta-v-kino/> (data zvernennya: 02.02.2022) [in Ukrainian].
8. Pavi, P. (2006). *Slovny'k teatru*. L'viv : Vy'd-vo LNU im. I. Franka, 640 s. [in Ukrainian].
9. Pogrebnyak, G. (2017). *Avtors'ka rezhy'sura v ekrannomu ta scenichnomu my'stecztvi*. Naukovy'j visny'k Ky'yivs'kogo nacional'nogo universy'tetu teatru, kino i telebachennya. Ky'yiv, 15, 15–18 [in Ukrainian].
10. Skurativs'ky'j, V. (1997). *Ekranni my'stecztva u sociokul'turny'x procesax XX stolittya: Geneza. Struktura. Funkciya*. Ky'yiv : KНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 1, 224 s. [in Ukrainian].
11. Slobodyan, V. (2009). *Prostir i chas u kino*. Kinoteatr, 1. URL : http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=861 (data zvernennya: 01.02.2022) [in Ukrainian].
12. Sovgy'ra, T. I., Tatarenko, M. G. (2018). *Specy'fika roboty' aktora teatru i kino: pry'roda isnuvannya ta zasoby' umovnosti*. Visny'k Ky'yivs'kogo nacional'nogo universy'tetu kul'tury' i my'stecztv. Seriya : Scenichne my'steczto : zb. nauk. prats'. Ky'yiv : Vy'd. centr KНУКіМ, 1, 61–71 [in Ukrainian].

THEATER AND CINEMA: SOME TOUCHES FOR COMPARISON**Iryna PATRON**

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of theatre studies and actor craftsmanship,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
tel.: +380322-39-42-99; e-mail: patronira@gmail.com*

The article analyzes the problems of correlation and comparison of Stage and screen arts; theater and film actor in the process of creating a play or film. With the help of a comparative analysis, conclusions were made about the differences and similarities that exist between theater and cinema in the studied categories of time, space, acting and the viewer. Attention is drawn to theatrical convention and film reality.

We have concluded about some differences and similarities that exist between theater and cinema in the studied categories of time, space, acting and audience perception.

Space and time in the cinema intersect, but will never be identical, because the action in the film is always a past action, and a theatrical performance is always about the present time. The basis of acting in the theater and in the cinema has common features, such as work with the body, voice, plasticity, work on the character, work with the text.

However, it has significant differences related to the presence or absence of the audience, the space of the stage in the theater and acting on camera, theatrical convention and film reality, etc.

The viewer in the theater and the cinema can show and experience the most similar emotions, but the essential difference is that in the theater the viewer can really influence the performance, which is largely conditional, interact with the actors, while in the cinema he sees an image that he completely ignores, although it displays the image as realistically as possible.

Paradoxically, we can conclude that theater, although it involves living people in real space, has a very conventional artistic structure, while cinema, which is based on a moving “non-living” image and the illusion of reality, looks more realistic for the viewer.

Keywords: theater, cinema, actor, audience, space, time, conventionality.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022

Прийнята до друку 30.12.2022

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК [792.2.071.2.094:793.3(477)]:929“19”

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12199>

ВАЛЕНТИНА ПЕРЕЯСЛАВЕЦЬ: ДОВГА ДОРОГА У ВИСОКЕ БАЛЕТНЕ МИСТЕЦТВО

Роман БЕРЕСТ

<https://orcid.org/0000-0001-7405-2020>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: roman.berest@lnu.edu.ua*

Олег ПЕТРИК

<https://orcid.org/0000-0001-4245-3839>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Oleg.Petryk@lnu.edu.ua*

Олег КУЗИК

<https://orcid.org/0009-0009-3784-821X>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: oleg.kuzuk@lnu.edu.ua*

Присвячено висвітленню довгого та складного шляху від буденної азбуки танцю до вершини хореографічного мистецтва талановитої української балерини ХХ століття Валентини Переяславець. Її непересічний талант формувався й розвивався у різних суспільно-політичних умовах й системах під впливом революційних потрясінь, розрухи, економічних негараздів, міграцій, політичних переслідувань, репресій, воєн. Війни завше несуть не лише великі людські жертви, руйнування, втрати, а й назавжди скалічені долі. Зрештою, по-різному складалася доля багатьох талановитих осіб – вихідців з колишнього СРСР в часи та після Другої світової війни. Ті, що поверталися додому, здебільшого, ставали

жертвами червоного терору і на довгі роки опинилися в таборах за колючим дротом. Проте для тих, хто не повірив брехливій радянській пропаганді, свої двері відкривав західний світ, де реально існували умови вільного проживання та перспективи розвитку мистецького таланту. Однією з них стала молода й талановита українська балерина Валентина Переяславець, яка дуже скоро у мистецькому танцювальному світі стала відомою артисткою, і, насамперед, на американському континенті, куди доля її закинула у повоєнні роки.

Ключові слова: хореографія, балетне мистецтво, класичний танець, талант, театр, вистава, мистецтво, війна.

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження зумовлена потребою відкриття маловідомих і призабутих імен українських зірок хореографічного мистецтва, які з огляду на різні обставини, опинившись далеко від рідної землі, популяризували та прославляли звичаї, обряди, традиції, багату й маловідому історико-культурну спадщину свого народу, щиро вірили у його прийдешню волю та державну незалежність. Мета статті – висвітлення далеко не простого творчого та життєвого шляху талановитої українки Валентини Переяславець, яка через складні обставини і наслідки діяльності радянського режиму, німецько-радянської війни 1941–1945 років, воєнної розрухи опинилася далеко за межами України, де здобула велику славу та світове визнання. Своім унікальними талантом на чужині вона виховала не одне покоління, прославляючи Україну, миролюбний український народ, глибоко шануючи рідну мову, історію, культуру, національні традиції, звичаї, обряди. Методологія наукового дослідження передбачала застосування персонального комплексного підходу, який органічно та багатогранно поєднував низку загальнонаукових і спеціальних методів з елементами культурно-освітньої, суспільно-політичної і ретроспективної реконструкції. Помітне значення отримав герменевтичний, культурно-типологічний, історико-порівняльний, описовий та інші методи, що загалом сприяло досягненню поставленої мети. Наукова новизна насамперед полягає у відкритті та популяризації нових відомостей про життя та творчу діяльність талановитої українки, яка своє мистецтво присвятила знедоленому українському народу, що віками виборював волю та законне право мати власну незалежну державу.

Аналіз останніх публікацій. Основою нашого дослідження послуговували енциклопедичні видання, інтернет-сайти, праці історико-аналітичного, біографічного, етнографічного, культурологічного та мистецтвознавчого спрямування. Серед публікацій варто виділити працю М. Пастернакової “Українська жінка в хореографії” [9], яка ще на початку 60-х років. минулого століття вийшла в Канаді. Авторка побіжно у науково-популярному викладі охарактеризувала стан балетного мистецтва в Україні, її близькому та далекому зарубіжжі, а також подала короткі відомості про найбільш відомих майстрів хореографії. Серед них окрему увагу авторка відвела діяльності В. Переяславець.

З групи праць біографістики згадаємо працю В. Туркевич “Хореографічне мистецтво України у персоналіях”, яка вийшла у світ наприкінці минулого століття [16]. Із кількості досліджень останніх років заслуговують на особливу увагу публікації С. Максименко “Театральне життя Львова 1941–1944 рр.” [5] та “Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944)” [6], виконані на матеріалах місцевої публіцистики, зокрема відомостей газети “Львівські вісті”.

Треба також відмітити оригінальні дослідження О. Петрика “Балетна трупа Львівського оперного театру кінця 30-х – початку 40-х років ХХ ст.” [12], у якій висвітлено складні перипетії розвитку балетного мистецтва в умовах радянської та німецької окупаційних систем, а також О. Плахотнюк “Василина Степанівна Щурат-Глуха (схигуменія Вероніка) – забута постать львівської сцени” [13], “Сторінки творчої біографії Едуарда Бутинця” [14]. У цих працях досліджено біографічні дані та творчі досягнення представників хореографічного мистецтва Галичини. Важливе значення у пошуку нових відомостей також отримали дані різних інтернет-ресурсів.

Виклад основного матеріалу. У 2003 році популярний в Німеччині молодіжний берлінський “Документальний мистецький театр” (“Das Dokumentartheater”) [17] поставив історичну п’єсу “Балерина за колючим дротом”, у якій головною героїнею була молода і талановита українка. Тематика виступу виявилася надзвичайно актуальною та вразливою. В короткій анотації вистави зазначено, що сюжет п’єси ґрунтується на реальній історії радянської танцівниці Алли Ракитянської, яка в часи Другої світової війни в статусі оstarбайтера опинилася на примусових роботах у Німеччині. Однак, як артистка, вона реалізовувала себе в хореографії і танцювала перед німецькою публікою. Після закінчення війни А. Ракитянська повернулася додому, де отримала 25 років ув’язнення. Радянська влада жорстоко скалічила її долю, і тому гідної роботи навіть після відбування покарання вона не отримала. У травні 2010 року згаданий німецький театр приїздив із цією виставою до Києва. Алла Ракитянська, за повідомленнями українських агентств, тоді проживала в Дніпропетровську, проте зустрічатися з акторами вона не захотіла. Ймовірно, що саме жорстока розправа лежала в основі її буття. Яка її подальша доля, невідомо [8].

Історія свідчить, що по-різному складалася доля багатьох талановитих осіб – вихідців з колишнього СРСР у часи та після Другої світової війни. Ті, що поверталися додому, здебільшого ставали жертвами червоного терору і на довгі роки опинялися в таборах за колючим дротом. Однак для тих, хто не повірив брехливій радянській пропаганді, свої двері відкривав західний світ, де реально існували умови вільного проживання та перспективи мистецького розвитку.

Однією з них стала молода й талановита балерина Валентина Переяславець, яка завдяки своєму унікальному хореографічному таланту дуже скоро стала відомою артисткою, насамперед на американському континенті, куди доля її закинула у повоєнні роки. Свій далеко не простий й творчий шлях у велике мистецтво хореографії Валентина Переяславець розпочала в умовах існування Російської імперії ще в роки Першої світової війни. Обмежені біографічні дані про неї, наведені у “Енциклопедії Українознавства”, свідчать, що вона народилася у 1906 році [10]. Однак найновіші відомості, почерпнуті з наукових праць та інтернет-ресурсу, стверджують про її народження 10 лютого 1907 року в м. Ялта в сім’ї танцівника Олександра Переяславця. Ймовірно, що ця дата є більш точною, адже її підтримує багато сучасних дослідників хореографії. Вона прожила довге життя, розвивала свій талант у різних державно-політичних системах і померла далеко від Батьківщини – у американському місті Нью-Йорку [11].

Початок ХХ століття виявився складним та буремним для мешканців українських земель, які тоді перебували в складі Російської імперії. Револьюція 1905–1907 років у Росії помітно вплинула на послаблення зверхності великоросійської ідеології царизму щодо знищення національних традицій, шкіл, мов, культурних надбань,

що сприяло відродженню історико-культурних процесів, поширенню національних ідей, рухів, різноетнічних культур, які досі гнобив та знищував царський режим. На українських землях з'явилися україномовні газети, відкривалися національні школи, засновувалися різні культурно-освітні товариства, заклади, гуртки, школи тощо [1, с. 157–159].

Під впливом розвитку національної культури у 1906 році в Полтаві на базі мандрівної театральної трупі Микола Садовський заснував пересувний театр. У його складі працювало близько 50 осіб. Серед них значилися доволі відомі постаті театального та хореографічного мистецтва (М. Заньковецька, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, Г. Затиркевич-Карпинська, О. Полянська та ін.). Головним хореографом театру М. Садовського тоді працював Василь Верховинець [14, с. 621, 622].

Згодом колишню мандрівну трупу українських самодіяльних артистів було перетворено у перший український стаціонарний професійний театр, який зумів оселитися в Києві [7].

Перед початком Першої світової війни, ймовірно, що в пошуках роботи Олександр Переяславець також опинився у Києві. У театрі Миколи Садовського він влаштувався суфлером і танцівником. Його дочка Валентина Переяславець могла стати театальною акторкою, однак перевагу надала хореографії. Вона полюбила танець ще в дитячі роки і цю любов пронесла впродовж усього свого життя. Хореографічну освіту розпочала ще у десятилітньому віці в московській балетній школі при імператорському Большому театрі. Тоді це була одна з найкращих та найпрестижніших хореографічних шкіл Російської імперії. Водночас це був надзвичайно складний період революційних потрясінь, збройної боротьби українців за волю та національну ідентичність, українську державу в добу повосенної розрухи, тобто в часи, сповнені великих надій і сподівань.

Після закінчення московської хореографічної школи В. Переяславець продовжила навчання в державній балетній школі в Ленінграді під керівництвом відомого педагога-хореографа Агрипіни Варанової [9, с. 109]. Завдяки неймовірній силі волі, витривалості, відповідальності, наполегливій праці і надзвичайній любові до танцю вона поступово досягала мистецьких вершин, добивалася найвищого професійного рівня в балетній кар'єрі.

Із приходом радянської влади змінилося ставлення до балету, як особливого виду буржуазного мистецтва, утвердження балету в системі культурних цінностей радянської культури. Тодішня ідеологічна система розглядала балет як чуже буржуазне мистецтво, яке не мало місця та перспектив розвитку у робітничо-селянській пролетарській культурі [1, с. 196–206].

На початку 20-х років ХХ ст. зміна ідейно-політичних орієнтирів у СРСР сприяла поширенню українізації [1, с. 204, 205]. У 1923 р. Валентину Переяславець запросили на посаду солістки театру опери і балету у Харкові (зараз – Харківський національний академічний театр опери та балету імені Миколи Лисенка). У 1926 р. окремою постановою Раднаркому було створено Об'єднання українських державних оперних театрів Києва, Харкова й Одеси. У 1926 р. в українські балетні театри були скеровані російські хореографи Леонід Жуков, Касьян Голейзовський, Володимир Рябцев та ін.

Російського актора Володимира Рябцева призначили головним балетмейстером Харківського театру опери і балету. Він також опікувався і виконував постановки

в Київському театрі опери та балету. В його репертуарі помітно переважали твори російських авторів. Але співпраця з В. Рябцевим значно розширила Валентині Переяславець дорогу у професійне балетне мистецтво. Свій хореографічний талант вона демонструвала не тільки в Харкові, а й на сценах багатьох балетних театрів Одеси, Києва, Баку, Свердловська та інших міст. У своїх виступах В. Переяславець найчастіше демонструвала класичний танець у його віртуозній формі виконання, а також вміння різними засобами хореографічного мистецтва глибоко проникати в ідею танцювального твору. З великим успіхом вона виступала у ролі Свавільди в комічному балеті “Коппелія” французького композитора Лео Деліба [9, с. 110, 111].

За рекомендацією В. Рябцева, у період тотального розгулу сталінських репресій 1936–1938 років, Валентина Переяславець удосконалювала свою майстерність у Ленінграді під опікою Агріпіни Ваганової в хореографічній школі державного театру опери і балету.

1 вересня 1939 року Німеччина розпочала Другу світову війну. В СРСР добре знали про плани Гітлера, якого у таємних та відкритих договорах бачили вигідним геополітичним союзником. Радянський Союз 17 вересня 1939 року під гаслом захисту населення ввів свої війська в Східну Галичину й Західну Волинь і тим допоміг Німеччині розгромити Польщу. Як свідчать джерела, план нападу та сценарій захоплення й утвердження влади “визволителі” готували ще задовго до початку анексії. Таким способом розпочалася нова сторінка історії західноукраїнських земель [3, с. 41–53].

Приміщення Великого міського театру Львова більшовицька влада використала для проведення так званих Народних зборів у жовтні 1939 року. Директором театру призначили єврея А. Гольцмана. Головним балетмейстером став росіянин, уродженець Москви, хореограф Євгеній Вігільов. Було реорганізовано оркестр, хор, балетну трупю. Серед солістів опери з’явилося чимало випускників російських хореографічних шкіл, Київської, Харківської та Одеської консерваторій. На посаду прими-балерини у театр Є. Вігільов запросив Валентину Переяславець, яка оселилася у Львові в провулку Захаревича, 3/5 [6, с. 276].

У грудні 1939 р. Великий міський театр Львова перейменували на Львівський державний театр опери та балету з підпорядкуванням Міністерству культури УРСР. Станом на 1940 рік колектив театру налічував близько 350 осіб. Щодо репертуару, то А. Гольцман публічно заявив, що “першими спектаклями будуть твори західноєвропейської, російської і української класичної музики, а також опери радянських композиторів” [2].

Отже, українська національна культурна спадщина умовно опинилася на задньому плані. Свідченням скоординованого ідеологічного російськомовного впливу на українське мистецтво стали гастролі в червні 1940 р. у приміщенні Львівського театру опери та балету артистів Київського оперного театру з російською оперою Михайла Глінки “Іван Сусанін”.

Перша вистава на відкритті театрального сезону 1940–1941 років у Львівському театрі опери та балету відбулася 21 вересня 1940 року. Її приурочили до першої річниці “возз’єднання” західноукраїнських земель з УРСР і представили широкою пропагандою кількох творів російського та зарубіжного мистецтва. Перший дебют Валентини Переяславець у ролі Кітрі на львівській сцені відбувся в жовтні цього ж року у балетному спектаклі Л. Мінкуса “Дон Кіхот”. Балетмейстером постановки

виступив уже згаданий Євгеній Вігільов, а партію Базіля виконав російський актор Микола Трегубов, котрого скерували до Львова балетмейстером у міський театр [4].

Важливо наголосити, що Валентина Переяславець принесла до мистецької скарбниці Львова кращі традиції виконання класичного балету, якими не володіли тодішні львівські майстри хореографічного мистецтва. У творчій співпраці з балетмейстерами Є. Вігільовим й М. Трегубовим вона активно пропагувала на сцені основи балетної класики [9, с. 109, 110].

Напад Німеччини на СРСР 22 червня 1941 року вніс певні корективи у діяльність Львівського театру опери і балету. Рятуючись від воєнного лихоліття, значна кількість артистів покинула Львів. Проте В. Переяславець залишилася в місті. У роки німецької окупації театр продовжував працювати під назвою Український театр міста Львова [6, с. 25]. Колектив театру на короткий період очолив Андрій Петренко. Його заступниками стали актори Володимир Блавацький та Петро Сорока, хормейстером призначили Ярослава Вошака. До речі, німецьке коріння родини Блавацьких відіграло важливу роль в утвердженні українського театру в умовах існування чужої влади. Тоді на роботу у театр прийшли німецькі диригенти Фріц Вайдліх та Альберт Копп [4].

На початках німецька влада надала акторам театру можливість вільного вибору репертуару, організації балетних й театральних постановок, що загалом стимулювало роботу закладу та професійний розвиток його працівників. Німецькі окупанти театр сприймали як місце культурного відпочинку. В театрі було створено нові мистецькі відділи, з'явилося чимало талановитих артистів. Організаційно свою діяльність театр підпорядковував відділу пропаганди і фінансів міського старости [4]. Згодом гестапо поступово взяло під контроль діяльність персоналу театру, відшукуючи підозрілих осіб, колишніх радянських активістів та євреїв. Багато артистів, особливо євреїв, приховувало своє минуле та походження.

Творчий сезон 1941 року в часи німецької окупації Галичини артисти театру відкрили 19 липня оперою С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм”, проте це не задовольняло окупаційну владу, яка помітно відмежовувалася від місцевого населення. Тому було визначено окремі дні показу вистав для окупантів та українців. Добрим суспільним інформатором стала газета “Львівські вісті”, яка виходила у Львові упродовж 1941–1944 років. Періодично для німецької еліти танцівники театру проводили балетні вечори. Однак відомостей про ці заходи немає. В репертуарі з'явилися балетні вистави італійських та німецьких авторів [5, с. 67–84].

21 лютого 1942 року в Українському театрі відбулася прем'єра постановки поетичної драми Г. Ібсена на чотири дії “Пер Гюнт”, на музику Е. Гріга. Сценічну обробку твору виконав балетмейстер театру Є. Вігільов. Балетну виставу актори підготували виключно для німецької публіки [6, с. 247]. Варто відмітити, що прима-балерина Валентина Переяславець у ролі Сольвейг дебютувала у цій виставі [9, с. 107]. Творча постановка вистави отримала великий успіх.

Балерина В. Переяславець і в інших балетних виставах чистим класичним танцем та виразною пластикою рухів уміло і тонко передавала глядачеві настрої й почуття актора. Прикладом є феноменальне виконання ролей Кітрі (в балетній виставі “Дон Кіхот”), Свавільди (“Коппелія”), Тао-Хоа (“Червоний мак”), Оксани (“Сільське кохання”), Марини (“Бахчисарайський фонтан”) та ін.

Повернення радянсько-німецького фронту на захід змусило багатьох галичан рятуватися від нового пришествя більшовицької влади, злочини якої частково відкрилися вже в часи німецької окупації. Навесні 1944 року Валентина Переяславець покидає Львів з надією на швидке повернення.

Спочатку вона опинилася у Німеччині у таборі інтернованих у баварському місті Інгольштадт, що перебував у американській окупаційній зоні. Там для дітей та молоді В. Переяславець відкрила молодіжну балетну школу класичного танцю. Її вихованці успішно виступали в Мюнхені, Інгольштаді, Баден-Бадені та в інших містах Баварії.

У повоєнний період відбулися певні зміни у суспільних та військово-політичних орієнтирах США, насамперед стосовно майбутнього статусу Німеччини. Вони сприяли В. Переяславець емігрувати за океан. Спочатку вона прибула до Філадельфії, де працювала на різних чорних роботах (мила фрукти, пакувала сигарети на тютюновій фабриці, прибирала).

Можна сказати, що випадково, завдяки допомозі й підтримці відомого українського громадського діяча в діаспорі Р. Савицького, вона отримала роботу у приватній балетній школі Тетяни Семенової, яка існувала при культурному центрі “Корнегі Холл” у Нью-Йорку. Росіянка Т. Семенова була відомою й авторитетною балериною, насамперед як колишня солістка відомої трупи “Ballet Russe de Monte Carlo” [12, с. 108].

У 1951 році В. Переяславець запросили на викладацьку роботу до міської балетної театральної школи Нью-Йорка “Нью-Йорк Сіті Балет”, у якій мистецьким керівником працювала відома американська танцівниця й хореографиня Агнес де Мілл. Завдяки балерині Антоніні Тумковській у цьому ж році В. Переяславець стала хореографом-педагогом та помічницею російського емігранта Д. Баланчина, а з 1954 року – викладачем у його Школі американського балету.

Відомо, що упродовж 1963–1964 років В. Переяславець також працювала консультантом у Королівській балетній академії в Лондоні, де підвищували свою майстерність багато видатних артистів балету (А. Алонсо, Е. Брун, М. Фонтейн, М. Барішніков, А. Сіблей, Н. Кей, Н. Макарова, Р. Нуреев та ін.) [15, с. 145].

У балетній школі Нью-Йорка упродовж тридцяти років вона викладала хореографічне мистецтво. Крім того, на прохання представників української діаспори міста, організувала курси танцю для молоді. Як згадує у своїй публікації М. Пастернакова, хореографічні заняття проводили двічі на тиждень у церковних приміщеннях [9, с. 111].

Сучасникам добре запам’яталися творчі композиції Валентини Переяславець у балетних виставах “Коппелія”, “Баядера”, “Дон Кіхот”, що мали великий успіх. Вона також записала на платівку свої лекції з класичного балету для вчителів та учнів, а в 1972 році знялася в документальному фільмі “A Dancer’s Life (First Position)”.

Тихо і якось непомітно 4 січня 1998 року в Нью-Йорку Валентина Переяславець пішла з життя, залишивши родину, добрих друзів, численних учнів та поціновувачів високого балетного мистецтва.

Висновки. Уродженка відомого курортного міста Ялти, вихованка найкращих російських хореографічних шкіл, прима-балерина Великої опери Львова, викладачка престижних танцювальних шкіл Європи та

Америци Валентина Переяславець увійшла в історію світового хореографічного мистецтва завдяки своєму неймовірному артистичному таланту. Усе своє свідоме життя вона присвятила служінню мистецтву танцю. Її творчий шлях у балетному мистецтві розпочався в царській Росії, продовжився в умовах радянського й німецького режимів, а завершився далеко за океаном у американському місті Нью-Йорку. У складних життєвих умовах вона зуміла досягти найвищих вершин хореографічної майстерності, пам'ятаючи про своє походження, популяризуючи українську національну культуру. Довготривалою і багатогранною творчою діяльністю Валентина Переяславець зробила величезний внесок у розвиток українського та світового хореографічного мистецтва, а своїм унікальним талантом завжди прославляла Україну, її творчий та працьовитий народ, його історико-культурну спадщину, свято і твердо вірила у прийдешню незалежність України.

Список використаної літератури

1. Берест Р., Козак Г. Історія України. Львів : Галицька видавнича спілка, 2014. 336 с.
2. В оперному театрі. Вільна Україна. Львів, 1940. № 78 (159). 2 квітня.
3. Гуменюк Т. І. Проблема “возз’єднання” Західної України з Українською РСР у сучасній історіографії. Історія України. Маловідомі імена, події, факти : зб. наук. праць. Київ, 2004. Т. 26. С. 41–53.
4. Діяльність Львівської опери під час II Світової війни. URL : <https://opera.lviv.ua/season-120/diyalnist-lvivskoyi-opery-pid-chas-ii-svitovoyi-vijny>
5. Максименко С. Театральне життя Львова 1941–1944 рр. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. 2013. Вип. 13. С. 67–84.
6. Максименко С. Український театр у Львові в період німецької окупації (1941–1944). Львів : ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 328 с.
7. Микола Садовський. URL : <https://vufku.org/names/mykola-sadovskyj-tobilevych/>
8. Невозвращенки. URL : <https://www.svoboda.org/a/25113718.html>
9. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег-Едмонтон : Накладом Союзу України Канади з фундації ім. Наталії Кобринської. 1963. 216 с.
10. Переяславець Валентина. Енциклопедія Українознавства / гол. ред. В. Кубійович. Перевидання в Україні. Львів, 1996. Т. 6. С. 2017.
11. Переяславець Валентина. URL : <https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/html>
12. Петрик О. Балетна трупа Львівського оперного театру кінця 30-х – початку 40-х років XX ст. Танцювальні студії. 2020. № 3 (2). С. 104–113.
13. Плахотнюк О. Василина Степанівна Щурат-Глуха (схиігуменія Вероніка) – забута постать львівської сцени. Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. Вип. 17. С. 255–261. URL : <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/index>
14. Плахотнюк О. Сторінки творчої біографії Едуарда Бутинця. Танцювальні студії : зб. наук. праць. 2018. Вип. 2. С. 27–34. URL : https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/html_2018_2_5
15. Садовський М. К. Театр. Шевченківська енциклопедія : у 6 т. Т. 5 : Пе-С / гол. ред. М. Жулинський. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. С. 621, 622.

16. Станішевський Ю. Український радянський балетний театр 1925–1975. Київ : Музична Україна, 1975. 224 с.
17. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Хореографи, артисти балету, композитори, диригенти, лібретисти, критики, художники. Київ : Біографічний інститут НАН України, 1999. 224 с.
18. Das dokumentartheater Berlin. URL : <https://das-dokumentartheater-berlin.de/taenzerin>

References

1. Berest, R., & Kozak, H. (2014). *Istoriya Ukrayiny [History of Ukraine]*. L'viv. Halys'ka vydavnycha spilka, 336 s. [in Ukrainian].
2. V opernomu teatri. (1940). [In the Opera house]. *Vil'na Ukrayina*. L'viv, 78 (159), 2 kvitnya [in Ukrainian].
3. Humenyuk, T. (2004). Problema “vozz'yednannya” Zakhidnoyi Ukrayiny z Ukrayins'koyu RSR u suchasniy istoriohrafiiy [The problem of reunification of Western Ukraine with the Ukrainian SSR in modern historiography]. *Istoriya Ukrayiny. Malovidomi imena, podiyy, fakty : zb. nauk. prats. Kyiv*, 26, 41–53 [in Ukrainian].
4. Diyal'nist' L'vivs'koyi opery pid chas II Svitovoyi viyny [Activities of the Lviv Opera during World War II]. URL : <https://opera.lviv.ua/season-120/diyalnist-lvivskoyi-opery-pid-chas-ii-svitovoyi-vijny> [in Ukrainian].
5. Maksymenko, S. (2013). Teatral'ne zhyttya L'vova 1941–1944 rr. [Theatrical life of Lviv 1941–1944]. *Naukovyy visnyk Kyyvivs'koho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennya im. I. Karpenka-Karoho*, 13, 67–84 [in Ukrainian].
6. Maksymenko, S. (2015). Ukrayins'kyy teatr u L'vovi v period nimets'koyi okupatsiyi (1941–1944) [The Ukrainian Theater in Lviv during the German occupation (1941–1944)]. *L'viv : VTS LNU im. Ivana Franka*, 328 p. [in Ukrainian].
7. Mykola Sadovs'kyy. URL : <https://vufku.org/names/mykola-sadovskyy-tobilevych/> [in Ukrainian].
8. Nevozvrashchenky. URL : <https://www.svoboda.org/a/25113718.html> [in Ukrainian].
9. Pasternakova, M. (1963). Ukrayins'ka zhinka v khoreohrafiiy [Ukrainian woman in choreography]. *Vinnipeh-Edmonton : Nakladom Soyuzu Ukrayiny Kanady z fundatsiyi im. Nataliyi Kobryns'koyi*, 216 p. [in Ukrainian].
10. Pereyaslavets', Valentyna. (1996). *Entsyklopediya Ukrayinoznavstva [Encyclopedia of Ukrainian Studies] / hol. red. V. Kubyovych. Perevydannya v Ukrayini* L'viv, 6, 2017 [in Ukrainian].
11. Pereyaslavets', Valentyna. URL : <https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/html> [in Ukrainian].
12. Petryk, O. (2020). Baletna trupa L'vivs'koho opernoho teatru kintsya 30-kh-pochatku 40-kh rokiv KHKH st. [Ballet troupe of the Lviv Opera Theater of the late 1930s and early 1940s]. *Tantsyuvai'ni studiyi*, 3(2), 104–113 [in Ukrainian].
13. Plakhotnyuk, O. (2016). Vasylyna Stepanivna Shchurat-Hlukha (skhyihumeniya Veronika) – zabuta postat' l'vivs'koyi stseny [Vasylyna Stepanivna Shchurat-Glukha (Shigumeniya Veronika) is a forgotten figure of the Lviv stage] : zb. nauk. prats. *Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya : Myitetitvoznavitvo*. L'viv : LNU im. I. Franka, 17,

255–261. URL : http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/index_Visnyk_17.pdf [in Ukrainian].

14. Plahotniuk, O. (2018). Pages of the creative biography of Eduard Butynets: coll. of science works Dance studios, 2, 27–34. URL : https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/html:2_5 (access date: 10.01.2018) [in Ukrainian].

15. Šadovs'koho, M. (2015). Teatr. Shevchenkivs'ka entsyklopediya [Theater Shevchenkivs'ka entsyklopediya] : u 6 t. T. 5 / hol. red. M. Zhulyns'kyi. Kyiv : In-t literatury im. T. H. Shevchenka, 621, 622 [in Ukrainian].

16. Stanishevs'kyi, Y. (1975). Ukrayins'kyi radyans'kyi baletnyi teatr 1925–1975 [Ukrainian Soviet Ballet Theater 1925–1975]. Kyiv : Muzychna Ukrayina, 224 p. [in Ukrainian].

17. Turkevych, V. (1990). Khoreohrafichne mystetstvo Ukrayiny u personaliyakh: Khoreohrafy, artysty baletu, kompozytory, dyryhenty, libretysty, krytyky, khudozhnyky [Choreographic art of Ukraine in personalities: Choreographers, ballet dancers, composers, conductors, librettists, critics, artists]. Kyiv : Biohrafichnyy instytut NAN Ukrayiny, 224 p. [in Ukrainian].

18. Das dokumentartheater Berlin [The documentary theater Berlin]. URL : <https://das-dokumentartheater-berlin.de/taenzerin> [in German].

VALENTYNA PEREIASLAVETS: A LONG ROAD TO THE HIGH ART OF BALLET

Roman BEREST

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Directing and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: roman.berest@lnu.edu.ua*

Oleg PETRYK

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Directing and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Oleg.Petryk@lnu.edu.ua*

Oleg KUZYK

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Directing and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: oleg.kuzyk@lnu.edu.ua*

The article is devoted to highlighting the long and difficult path from the everyday alphabet of dance to the top of the choreographic art of the talented Ukrainian ballerina of the 20th century Valentyna Pereiaslavets. Her extraordinary talent was formed and developed in various social and

political conditions and systems under the influence of the revolutionary upheavals, destruction, economic troubles, migrations, political persecution, repressions, and wars. Wars always bring not only great human sacrifices, destruction, losses, but also permanently mutilated destinies. After all, the fate of many talented people from the former USSR during and after the Second World War was different. Those who returned home, for the most part, became victims of the Red Terror and ended up in camps behind barbed wire for many years. But for those who did not believe the lying Soviet propaganda, the Western world opened its doors, where there were real conditions for free living and prospects for the development of artistic talent. One of them was the young and talented Ukrainian ballerina Valentina Pereiaslavets who very soon became a famous artist in the artistic dance world and, above all, on the American continent, where fate threw her in the post-war years.

Keywords: choreography, ballet art, classical dance, talent, theater, performance, art, war.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022

Прийнята до друку 30.12.2022

УДК 929(477)“1948/2016”В.Піпаш:793.31

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12200>

ВАСИЛЬ ПІПАШ – БІОГРАФІЧНИЙ ТА ТВОРЧИЙ ШЛЯХ

Іванна КОСТУР

<https://orcid.org/0000-0002-5312-8847>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Ivanna.Kostur@lnu.edu.ua*

Надія КІПТІЛОВА

<https://orcid.org/0000-0003-3233-7380>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: Nadiya.Kiptilova@lnu.edu.ua*

Проведено систематизацію зібраних даних про Василя Онуфрійовича Піпаша як провідного діяча хореографічного мистецтва України середини ХХ – початку ХХІ століття, його внесок як артиста, балетмейстера, викладача закладу вищої освіти, члена музичної спілки та художнього керівника хореографічних колективів. Цю постать визначено не лише у контексті професійних фактів діяльності, а й у збереженні та розвитку української хореографічної традиції. Мета нашого дослідження – біографія та творчий шлях Василя Піпаша, видатного діяча хореографічного мистецтва України, зокрема в середині ХХ – початку ХХІ століття. Методологія дослідження полягає в аналізі зібраних даних, архівних матеріалів та проведенні інтерв'ю з різними джерелами, такими як рідні, колеги, друзі та вихованці В. Піпаша. Наукова новизна полягає в систематизації та представленні різноманітних аспектів творчості В. Піпаша, включаючи його роль у різних хореографічних колективах, внесок у розвиток національного хореографічного мистецтва та як основного представника цієї галузі.

На основі зібраних даних та архівних матеріалів сім'ї досліджено біографію та творчий шлях Василя Онуфрійовича Піпаша – провідного діяча хореографічного мистецтва України середини ХХ – початку ХХІ століття, артиста, балетмейстера-репетитора, Заслуженого академічного Закарпатського народного хору, балетмейстера Національного ансамблю пісні і танцю “Гуцулія”, асистента кафедри диригування і співу Прикарпатського університету імені Василя Стефаника, члена Національної всеукраїнської музичної спілки, художнього керівника Народного ансамблю пісні і танцю “Черемош” Львівського національного

університету імені Івана Франка. Важливими аспектами творчої діяльності Василя Піпаша були його внесок у розвиток національного хореографічного мистецтва та активна участь у збереженні і популяризації традиційних українських танцювальних форм. Як артист і балетмейстер він не лише передавав свою талановитість та майстерність молодому поколінню, а й активно сприяв створенню новаторських постановок та хореографічних вирішень. Додатково, участь Василя Піпаша у Національній всеукраїнській музичній спільці підкреслює його значущість як фахівця у різних сферах культурної діяльності. Його внесок у роботу Народного ансамблю пісні і танцю “Черемош” визначався не лише талантом, а й великою енергією, заснованою на глибокому розумінні і любові до української народної культури.

Ключові слова: Василь Піпаш, хореографія, мистецтво, балетмейстер, хореограф, біографія, народний танець, традиції, народна творчість.

Постановка проблеми. З висвітленням активного розвитку науки про хореографічне мистецтво як у світі, так і в Україні виникає необхідність детального дослідження та систематизації інформації про видатних представників цієї галузі. Це стає важливим етапом для подальших методологічних розробок і збереження культурних надбань українського народу. Матеріали такого типу є навчальним ресурсом для молодого покоління та студентів мистецьких напрямів, що слугує як приклад успішної творчості та сприяє професійному розвитку.

Мета дослідження – біографія та творчий шлях Василя Піпаша, видатного діяча хореографічного мистецтва України, зокрема в середині ХХ – початку ХХІ століття.

Методологія дослідження полягає в аналізі зібраних даних, архівних матеріалів та проведенні інтерв’ю з різними джерелами, такими як рідні, колеги, друзі та вихованці В. Піпаша.

Наукова новизна полягає в систематизації та представленні різноманітних аспектів творчості Василя Піпаша, включаючи його роль у різних хореографічних колективах, внесок у розвиток національного хореографічного мистецтва та особистість як головного представника цієї галузі.

Аналіз досліджень. До питання опрацювання діяльності провідних хореографів України у своїх працях зверталися: О. Плахотнюк, досліджуючи провідних діячів Галичини – В. Щурат, Є. Бутинця [13; 14]; О. Петрик – творчість провідної балерини української сцени Н. Слободян [15]. Олександр Масляник розглянув основні етапи біографії Василя Онуфрійовича Піпаша у своїх документальних виданнях “Туцульщина у Львові” [4] і “Черемошу грають хвили” [5]. Однак власне це дослідження розширює цей контекст, урахувавши інтерв’ю з рідними, колегами, друзями та вихованцями маестро, а також архівні матеріали, надані його родиною, для більш повного та глибокого розкриття постаті українського хореографа та його внеску у розвиток народного хореографічного мистецтва [1; 2; 3].

Виклад основного матеріалу. Мистецтвознавець О. Плахотнюк визначає важливість питання персоналізації українського хореографічного мистецтва, зазначаючи: “Утвердження процесів становлення українських педагогічних новаторських пошуків у викладанні танцю, так само як і формування плеяди молодих балетмейстерів, викладачів, керівників хореографічних колективів, не може бути здійснене без вивчення і усвідомлення авторських методик

провідних діячів національного хореографічного мистецтва України” [14, с. 27]. Василь Піпаш народився 4 серпня 1948 року в селі Косівська Поляна Рахівського району Закарпатської області в сім’ї Онофрія та Василини, яка славилася своєю дружною та працьовитістю. Його батьківська родина також відзначалася цікавою історією: дід Онофрій з боку батька працював власником лісопилки та займався транспортуванням деревини на джас-кочії. З іншого боку, дід Андрій з боку матері мав свій власний магазин, але йому довелося стати жертвою насильства під час подій у Рахові в 1944 році, коли його вбили мадяри [4, с. 192]. З 1955 до 1966 року В. Піпаш навчався у школі у с. Великий Бичків [4, с. 192].

У своєму листі-спогаді Василь пише: “Лісорубе, любове моя! З тебе все почалося... Моя мамко ходила співати і мене брала з собою, але мені там було нецікаво, і я втікав до танцюристів. Уже в 4 класі я знав усі танці, і коли хтось не приходив на репетицію, то Йосип Миколайович казав: «Малий, ану вставай!»” [3]. Саме так, будучи ще малим хлопцем, Василь Онофрійович вперше познайомився із народним танцем. “Чому я написав «лісорубе, любове моя?» Та тому що це була сім’я” [3]. З 1963 до 1966 року В. Піпаш був активним учасником танцювальної групи в народному ансамблі пісні і танцю “Лісоруб” Великобичківського лісохімкомбінату. Разом із артистами гірського селища – учасниками ансамблю “Лісоруб” – вдалося побувати в Ужгороді, Києві, Москві. Керівником тоді був Йосип Миколайович Волощук, саме він відкрив дорогу у творче життя В. Піпашу, адже брав його із собою усюди та змушував проводити репетиції, щоб здобути досвід балетмейстера. Йосип Миколайович був йому за батька, піклувався, цікавився його навчанням та життям, допоміг знайти роботу – В. Піпаш керував танцювальною групою вчителів Бичківської школи Тячівського району, працював у ансамблі “Ялинка” Виноградівської взуттєвої фабрики. Ось так і почалася його кар’єра танцюриста [3].

Одразу після закінчення школи, у 1966 році, вступив до Ужгородського училища культури і мистецтв та був запрошений у Заслужений академічний Закарпатський народний хор – єдиний тоді в Україні професійний колектив, який пропагує і збагачує українську пісенну та хореографічну культуру, мистецтво всіх національних меншин, що здавна мирно проживають на закарпатській землі [8]. З 1959 року балетмейстер танцювальної групи колективу була Народна артистка України Клара Федорівна Балог. Вона часто доручала досвідченим танцюристам вести заняття з групою, виховуючи у такий спосіб навички роботи з колективом, та бути асистентами у її постановках, зокрема й В. Піпашу [6, с. 51]. Зазначимо, що зміна поколінь танцювальної групи аж ніяк не відзначалась на виконавській майстерності. Завдяки своєрідному репертуару та високому професійному рівню виконання кожного артиста колектив легко завойовував людські симпатії. Шанувальники народного мистецтва прагнули насолодитися творчістю Закарпатського народного хору: гастролі в усіх куточках Радянського Союзу та за кордоном, концерти для делегатів XXV–XXVI–XXVII з’їздів КПУ та КПРС [4, с. 192]. І це ще не весь перелік мистецької діяльності колективу того часу.

Ця сторінка творчості В. Піпаша була яскравою та насиченою. Проте настала пора для професійної пенсії як танцівника і початок нового етапу у його житті – як висококваліфікованого педагога. У 1987 році він розпочав свою роботу хореографом-репетитором у Закарпатському народному хорі [4, с. 192]. Протягом

цього періоду, спільно з К. Балог, він поставив вокально-хореографічну композицію “Шовкова косиця”, яка досі залишається частиною репертуару [6, с. 51]. В. Піпаш був пристрасно закоханий у танцювальне мистецтво, глибоко розумів його суть і завжди прагнув розширити свої знання. Під час зустрічей з різними колективами на концертах чи фестивалях він налагоджував нові зв’язки, цікавився характеристиками постановок – їх структурою, особливостями регіону, до якого належали танці, та іншими деталями виконання, включаючи будову національного костюму. В той же період він пройшов навчання на курсах підвищення кваліфікації працівників культури, які проводили провідні майстри сцени, такі як Асаф Мессерер, Галина Уланова, Борис Акімов та інші, на базі Великого театру в Москві. К. Балог мала великі плани щодо В. Піпаша, але доля розпорядилася інакше, оскільки в 1988 році він став балетмейстером Гуцульського ансамблю пісні і танцю [4, с. 192].

З 1992 по 1995 рік він виконував обов’язки асистента кафедри диригування і співу Прикарпатського університету імені Василя Стефаника. Наступний рік він провів у Канаді, зокрема у містах Лондон та Торонто в провінції Онтаріо [4, с. 192].

І знову Батьківщина, Львів, який зустрів В. Піпаша із теплими обіймами. Він отримав багато робочих пропозицій, проте обрав Народний ансамбль танцю “Горицвіт” [12]. За період діяльності репертуар ансамблю збагатився постановками західного регіону: закарпатський танець “Ужанський весільний”, гуцульський танець “Рахівчанка”, “Покутський”, закарпатський “Дубо-танець” та “Увиванець”, фрагмент гуцульського весілля [7].

У 2001 році в Києві проходив звіт-концерт колективів художньої самодіяльності Львівщини, де В. Піпаш став хореографом-постановником. Палац “Україна” був переповнений талановитими танцівниками, серед яких і учасники-ветерани Народного ансамблю пісні і танцю “Черемош” Центру культури та дозвілля Львівського національного університету імені Івана Франка [11]. Саме тут розпочинається найяскравіша сторінка творчості під назвою “Черемош – це моє життя”.

Ансамбль складався з трьох компонентів: оркестру, танцювальної групи і хору. Хоча це був єдиний колектив і одна історія, проте кожна частина виступала окремо, без видимих проявів співпраці та взаємодії. Кожен елемент був ізольованим. Тому у В. Піпаша з’явилася ціль – побачити на сцені єдиний живий організм, досягнути взаємодію та співпрацю артистів усіх складових колективу. Розпочалася детальна праця з кожною частиною колективу окремо, а потім їх об’єднання. Цей процес зайняв кілька років, перш ніж вдалося досягти поставленої мети. Найбільшою перемогою був хор, який почав виступати без партитур, переміщаючись по сцені і навіть подекуди виконуючи основні елементи того чи іншого танцю [1].

“Черемош” збагатився постановками карпатського краю – Гуцульщина, Бойківщина, Закарпаття, Буковина, а також вокально-хореографічними картинками [5]. Учасники ансамблю згадують, що дебютним танцем, під керівництвом В. Піпаша, була “Дев’ятка”, а перша поїздка – в Іспанію [1].

Отож, 40- та 50-річчя колективу, численні фестивалі – Україна, Австрія, Франція, Польща, Словаччина, Македонія, Туреччина – це далеко не увесь перелік подій студентського Народного ансамблю пісні і танцю “Черемош”, який гучно заявляв про себе у всіх куточках світу під успішним керівництвом В. Піпаша [1].

Після ювілейного концерту 12 листопада 2013 року, присвяченого 50-річчю у Львівському національному академічному театрі опери та балету імені Соломії

Крушельницької, глядачі залишалися враженими ще довгий час. Висловлюють захоплені відгуки про творчість В. Піпаша ще й досі. Він проявив себе як чутлива особистість, неспіддатна забуттю. Після кожного концерту він особисто висловлював подяку всім учасникам ансамблю, завжди був у курсі справ кожного, навіть серед великої кількості людей, та здавалося, що він знаходив час для кожного окремо. В. Піпаш був людиною з чудовим почуттям гумору, і спілкування з ним було не лише приємним, а й освітнім, особливо в контексті вивчення закарпатської говірки [1].

Доля так склалася, що останній спільний концерт ансамблю “Черемош” та В. Піпаша символічно відбувся у селі Великий Бичків (тут були перші танцювальні навички В. Піпаша у ансамблі “Лісоруб”) у вересні 2016 року. Почались проблеми зі здоров’ям, і 10 листопада цього ж року серце В. Піпаша перестало битися. Він був похований у с. Поповичі Мостиського р-ну Львівської обл. [1].

Чималий творчий доробок (близько 50-ти танців та композицій) В. Піпаша живе у багатьох аматорських хореографічних колективах цілої України: Народний художній колектив-ансамбль народного танцю “Вихиляс” Центру дитячої та юнацької творчості Шевченківського району м. Запоріжжя, Київська дитяча школа українського танцю “Барвіночок”; Народний фольклорно-етнографічний ансамбль Володимира Нероденка “Веснянка” Молодіжного центру культурно-естетичного виховання Київського Національного Університету імені Тараса Шевченка; Народний ансамбль танцю “Молодість” Червоноградського Народного дому; Народний ансамбль танцю “Горицвіт” імені Зенона Колобича Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького; Зразковий ансамбль народного танцю “Ранок” Будинку дитячої та юнацької творчості Франківського району м. Львова; Народний художній колектив-ансамбль танцю “Серпанок” ЦТДЮГ; Зразковий ансамбль народного танцю “Веселкові корали” Львівської загальноосвітньої школи І–ІІІ ступенів № 82; Вокально-хореографічний ансамбль “Калинове намисто” середньої загальноосвітньої школи № 72; Народний дитячо-юнацький ансамбль народного танцю “Полуничка”; Зразковий ансамбль народного танцю “Роси світанку” Львівської середньої загальноосвітньої школи № 84 ім. Блаженної Йосафати Гордашевської [7].

У Народному ансамблі пісні і танцю “Черемош” В. Піпаш виконав три основні авторські роботи: хореографічна композиція “Водичанські наспіви” (2005), хореографічна композиція “Прикарпатський святковий” (2010), вокально-хореографічна композиція “Україна” (2013). Тепер ці композиції є в репертуарі ансамблю українського народного танцю “Прем’єра” кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка [10].

Усе своє свідоме життя В. Піпаш присвятив народній творчості, вивчав традиції хореографічного мистецтва України та працював над їх збереженням та популяризацією. Його творчий та життєвий шлях є натхненням для наслідування та об’єктом для подальших досліджень. Адже важливо фіксувати інформацію про хореографічних митців, оскільки це є частиною культурної спадщини нашої нації. Такі дані допомагають зберегти і передати унікальні традиції та особливості українського народного мистецтва, розуміти його еволюцію, що може стати основою для вдосконалення методик, репертуару та організації мистецьких колективів, а також розповсюджувати національне мистецтво України у світі та стверджувати свою самобутність.

Список використаної літератури

1. Байдіна А. О. Життя і творчість Піпаша Василя Онуфрійовича : інтерв'ю з ветеранами Народного ансамблю пісні і танцю “Черемош” ЛНУ ім. Івана Франка : аудіозапис від 08.10.2018 року. Львів. З архіву Байдіної А. О. 2018.
2. Байдіна А. О., Кіптілова Н. В. Життя і творчість Піпаша Василя Онуфрійовича : інтерв'ю з Семеном В. І. : аудіозапис від 18.10.2018 року. Львів, Стефаника, 10. Кафедра режисури та хореографії ЛНУ ім. Івана Франка. З архіву Байдіної А. О. 2018.
3. Байдіна А. О., Савицький І. П. Життя і творчість Піпаша Василя Онуфрійовича : інтерв'ю з Питель Л. В. : аудіозапис від 03.10.2018 року. Львів. З архіву Байдіної А. О. 2018.
4. Гуцульщина у Львові : док.-довід. видання / за ред. О. І. Масляника. Львів : Тиса, 2012. 252 с.
5. Черемошу грають хвилі... / за ред. О. І. Масляника. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. 218 с.
6. Хланта І. В. Пісня над Карпатами: Державний заслужений Закарпатський народний хор. Ужгород : Карпати, 1994. 85 с.
7. Василь Піпаш – яскравий представник пляди учнів Клари Балог. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dvR6vqhA6ro>
8. Заслужений академічний Закарпатський народний хор. URL : <https://zakchoir.com.ua/>
9. Микола Попенко. Шовкова косиця. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XpGE1nta-MM&list=PLfu0i0LvFOHPDDWJWddKt8hYHjulWEjBZ&index=7&t=1266s> (дата перегляду: 08.05.2020).
10. Мистецький вечір пам'яті Василя Онуфрійовича Піпаша “Спомин серця” 17 листопада 2018 року. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KHtlyzWGI40&list=PLfu0i0LvFOHPDDWJWddKt8hYHjulWEjBZ&index=6&t=8348s>
11. Народний ансамбль пісні і танцю “Черемош”. URL : <https://cheremosh.lnu.edu.ua/>
12. Народний ансамбль танцю “Горицвіт”. URL : <http://www.gorytsvit.com.ua/>
13. Плахотнюк О. А. Василина Степанівна Щурат-Глуха (схиігуменія Вероніка) – забута постать львівської сцени. *Вісник Львівського університету. Серія : Мистецтвознавство*. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. Вип. 17. С. 255–261. URL : https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/02/Visnyk_17.pdf
14. Плахотнюк О. А. Сторінки творчої біографії Едуарда Бутинця. Танцювальні студії : зб. наук. праць. 2018. Вип. 2. С. 27–34. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/ds_2018_2_5
15. Petryk O. Contribution of Natalia Slobodian to the establishment of artistic traditions and formation of Lviv ballet repertory. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 227–231. URL : <http://journals.uran.ua/visnyknakkim/article/view/147407>

References

1. Baidina, A. O. (2018). Zhyttia i tvorchist Pipasha Vasyliya Onufriiivycha : intervui z veteranamy Narodnoho ansambliu pisni i tantsiu “Cheremosh” LNU im. I. Franka

[Life and Creative Work of Pypash Vasyl Onufriyovych: An Interview with Veterans of the Folk Song and Dance Ensemble “Cheremosh” Ivan Franko National University of Lviv] : audiozapys vid 08.10.2018 roku. Lviv. Z arkhivu Baidinoi A. O. [in Ukrainian].

2. Baidina, A. O. & Kiptilova, N. V. (2018). Zhyttia i tvorchist Pipasha Vasyliya Onufriiovycha : intervui z Semenom V. I. [Life and Creative Work of Pypash Vasyl Onufriyovych: An Interview with Semen V. I.] : audiozapys vid 18.10.2018 roku. Lviv, Stefanyka, 10. Kafedra rezhysury ta khoreohrafi LNU im. I. Franka. Z arkhivu Baidinoi A. O. [in Ukrainian].

3. Baidina, A. O., Savytskyi, I. P. (2018). Zhyttia i tvorchist Pipasha Vasyliya Onufriiovycha : intervui z Pytel L. V. [Life and Creative Work of Pypash Vasyl Onufriyovych : An Interview with Pytel L. V.] : audiozapys vid 03.10.2018 roku. Lviv. Z arkhivu Baidinoi A. O. [in Ukrainian].

4. Hutsulshchyna u Lvovi : dok.-dovid. vydannia. (2012). [Hutsul region in Lviv / documentary reference edition] / za red. O. I. Maslianyka. Lviv : Tysa, 252 s. [in Ukrainian].

5. Cheremoshu hraiut khvyli... (2013). [Cheremosh waves play...] / za red. O. I. Maslianyka. Lviv : LNU imeni Ivana Franka, 218 s. [in Ukrainian].

6. Khlanta, I. V. (1994). Pisnia nad Karpatamy: Derzhavnyi zasluzhenyi Zakarpatskyi narodnyi khor [Song Over the Carpathians: State Honored Transcarpathian Folk Choir]. Uzhhorod : Karpaty, 85 s. [in Ukrainian].

7. Vasyl Pipash – yaskravyi predstavnyk pleiady uchniv Klary Baloh. (2023). [Vasyl Pipash is a bright representative of the galaxy of Klara Balog’s students]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dvR6vqhA6ro> [in Ukrainian].

8. Zasluzhenyi akademichnyi Zakarpatskyi narodnyi khor. (2020). [Honored Academic Transcarpathian Folk Choir]. URL : <https://zakchoir.com.ua/> (data zvernennia: 19.05.2020) [in Ukrainian].

9. Mykola, Popenko. Shovkova kosytsia. (2020). [Mykola Popenko Silk braid]. URL : <https://youtu.be/XpGEInta-MM?si=xl3pe78FTUsJa9IV> [in Ukrainian].

10. Mystetskyi vechir pamiati Vasyliya Onufriiovycha Pipasha “Spomyn sertsia” 17 lystopada 2018 roku. (2018). [Art evening in memory of Vasyl Onufriyovych Pipash “Memory of the Heart” | November 17, 2018]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KHTlyzWGI40&list=PLfu0i0LvFOHPDDWJWddKt8hYHjulWEjBZ&index=6&t=8348s> [in Ukrainian].

11. Narodnyi ansambl pisni i tantsiu “Cheremosh”. (2020). [Song and Folk Dance Ensemble “Cheremosh” Ivan Franko Lviv National University]. URL : <http://cheremosh.lnu.edu.ua/> [in Ukrainian].

12. Narodnyi ansambl tantsiu “Horytsvit”. (2020). [Folk Dance Ensemble “Horytsvit”]. URL : <http://www.gorytsvit.com.ua/> (data zvernennia: 19.05.2020) [in Ukrainian].

13. Plakhotniuk, O. A. (2016). Vasylyna Stepanivna Shchurat-Hlukha (skhyihumeniia Veronika) – zabuta postat lvivskoi stseny [Vasylyna Stepanivna Shchurat-Hlukha (Mother Superior Veronika) – a forgotten figure of the Lviv stage] : zb. nauk. prats. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia : Mystetstvoznavstvo*. Lviv : LNU im. I. Franka, 17, 255–261. URL : https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/02/Visnyk_17.pdf [in Ukrainian].

14. Plakhotniuk, O. A. (2018). Storinky tvorchoi biohrafii Eduarda Butyntsia [Pages of the creative biography of Eduard Butynets] : zb. nauk. prats. Tantsiuvalni tudii, 2, 27–34. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/ds_2018_2_5 [in Ukrainian].

15. Petryk, O. O. (2018). Vnesok Natalii Slobodian u stanovlennia khudozhnikh tradytsii ta formuvannia repertuaru Lvivskoho baletu [Contribution of Natalia Slobodian to the establishment of artistic traditions and formation of Lviv ballet repertory]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 227–231. URL : <http://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/147407> [in Ukrainian].

VASYL PIPASH' BIOGRAPHICAL AND CREATIVE PATH

Ivanna KOSTUR

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Directing and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Ivanna.Kosstur@lnu.edu.ua*

Nadiya KIPTILOVA

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Directing and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: Nadiya.Kiptilova@lnu.edu.ua*

The article systematizes collected data on Vasyl Onufriyovych Pipash, a prominent figure in the field of choreography in Ukraine from the mid-20th to the early 21st century. It explores his contributions as an artist, choreographer, educator in higher education, member of the music society, and artistic director of choreographic ensembles. The focus goes beyond professional activities to encompass his role in preserving and developing Ukrainian choreographic traditions. The research aims to present the biography and creative path of Vasyl Pipash, a notable figure in Ukrainian choreography from the mid-20th to the early 21st century. The methodology involves analyzing collected data, archival materials, and conducting interviews with various sources, including family, colleagues, friends, and students of V. Pipash.

The scientific novelty lies in the systematic presentation of various aspects of V. Pipash's creativity, including his role in different choreographic groups, contributions to the development of national choreographic art, and his key representation in the field. Based on collected data and family archives, the biography and creative path of Vasyl Onufriyovych Pipash are examined, highlighting his roles as an artist, rehearsal director of the Merited Academic Transcarpathian Folk Choir, ballet master of the National Ensemble of Song and Dance "Hutsulia", assistant at the Department of Conducting and Singing at Vasyl Stefanyk Precarpathian University, member of the National All-Ukrainian Music Society, and artistic director of the Folk Ensemble of Song and Dance "Cheremosh" at Lviv National University named after Ivan Franko.

Vasyl Pipash's significant contributions include his impact on the development of national choreography and active involvement in preserving and popularizing traditional Ukrainian dance forms. As an artist and ballet master, he not only passed on his talent and skill to the

younger generation but also actively contributed to innovative choreography. Additionally, his participation in the National All-Ukrainian Music Society underscores his significance as an expert in various cultural spheres. His contribution to the work of the Folk Ensemble of Song and Dance “Cheremosh” was defined not only by talent but also by great energy rooted in a deep understanding and love for Ukrainian folk culture.

Keywords: Vasyl Pipash, choreography, art, ballet master, choreographer, biography, folk dance, traditions, folk creativity.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022

Прийнята до друку 30.12.2022

МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

УДК 378.22

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12201>

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ДИДАКТИЧНОЇ ПОНЯТІЙНО-ТЕРМІНОЛОГІЧНОЇ СИСТЕМИ “СОЦІОКУЛЬТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ”¹

Людмила БЕЛІНСЬКА

<https://orcid.org/0000-0001-5177-539X>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра соціокультурного менеджменту,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: lyudmyla.belinska@lnu.edu.ua*

Максим МАКСИМЧУК

<https://orcid.org/0000-0003-3363-6198>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра соціокультурного менеджменту,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: maksym.maksymchuk@lnu.edu.ua*

Наталія ДАНИЛИХА

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

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра соціокультурного менеджменту,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: nataliya.danylykha@lnu.edu.ua*

Андрій ШЕВЧУК

<https://orcid.org/0000-0003-4875-2255>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра соціокультурного менеджменту,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: +380322394317; e-mail: andriy.shevchuk@lnu.edu.ua*

¹ Публікацію підготовлено в межах науково-дослідної теми “Менеджмент соціокультурної діяльності як галузь прикладного культурознавства”, яку виконують викладачі кафедри соціокультурного менеджменту ЛНУ ім. Івана Франка в межах робочого часу (номер державної реєстрації 0119U002401).

На основі використання діяльнісного підходу у гуманітарних дослідженнях сформульовано та обґрунтовано методичні основи формування дидактичної понятійно-термінологічної системи “соціокультурна діяльність”. Проведено класифікацію основних понять пропонованої термінологічної системи, зокрема виділено базові та похідні поняття. Зважаючи на проведений термінологічний аналіз наукових джерел, запропоновано авторські визначення базових понять, таких як: людина, активність, діяльність, поведінка, соціум, простір. Ґрунтуючись на принципах термінологічної роботи, базові поняття розгорнуто у похідні поняття пропонованої дидактичної системи, такі як: людська діяльність, соціальна діяльність, культурна діяльність, соціокультурна діяльність, соціокультурний простір, соціокультурна сфера, соціокультурна система, соціокультурний комплекс, соціокультурний кластер, соціокультурна галузь тощо. Запропоновано авторське бачення структурування сфер соціокультурної діяльності на основі виділення їх видів та типів. Обґрунтовано компонентні складові соціокультурного простору на різних таксономічних рівнях – від глобального до локального, – а також на рівні співробітництва різних таксономічних суб’єктів. Виділено та структуровано за видами базову та суміжні сфери соціокультурної діяльності, а також визначено їх суб’єктні складові на макро-, мезо-, мікро- та нанорівні соціокультурного аналізу.

Ключові слова: соціокультурна діяльність, понятійно-термінологічна система, людина, активність, діяльність, поведінка, соціум, простір, соціальний простір, культурний простір, соціокультурний простір, соціокультурна сфера, соціокультурна система, соціокультурний комплекс, соціокультурна галузь, соціокультурний кластер.

Постановка проблеми. На сучасному етапі соціокультурні чинники стають важливими детермінантами розвитку держав та їх національних економік, адже впливають як опосередковано на формування інституційної специфіки провадження господарської діяльності, так і безпосередньо формують види діяльності, які, в епоху становлення економіки знань, стають рушійними силами її розвитку. Це дає підставу дослідникам виділяти соціокультурну діяльність як особливий і дуже важливий різновид діяльності людини, який потребує ґрунтовних наукових досліджень. Основну проблему у цьому контексті становить потреба мультидисциплінарного характеру таких досліджень, адже її вивчають культурологи, економісти, історики, філософи, соціологи та інші спеціалісти. Все це потребує кропіткої роботи з визначення основних понять та термінів, що стосуються сфери соціокультурної діяльності. Крім того, у навчальних закладах в Україні готують спеціалістів-менеджерів соціокультурної діяльності, а отже, процес викладання різних дисциплін цієї спеціальності повинен бути забезпечений належним дидактично-термінологічним апаратом. З огляду на це, проблема формування дидактичної понятійно-термінологічної системи “соціокультурна діяльність” має важливе наукове та практичне значення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Загальнофілософські та наукові основи духовно-практичної діяльності людини, які є методологічними засадами дослідження соціокультурної діяльності, викладено у наукових працях Володимира Мельника [10], діяльнісний підхід у контексті формування наукової основи гуманітарних та соціоекономічних досліджень розробляв у своїх працях Степан Вовканич [3], використання діяльнісного підходу у педагогічній практиці викладено, зокрема, у праці Рейчела Паркера та Ст’єрне Томсена [12],

проблематику менеджменту соціокультурної діяльності як напряму наукового та технологічного знання розглянуто авторським колективом під керівництвом Олени Щербини-Яковлевої [17], питання загальних методичних проблем викладання соціокультурної діяльності розглянуто у працях Наталії Кочубей [6], виховну складову соціокультурної діяльності висвітлено у працях Галини Лещух [7] та Ірини Лисакової [8], концептуальні питання підготовки менеджерів соціокультурної діяльності викладено також у працях Олени Оленіної [11], термінологічну культуру як складову підготовки майбутніх менеджерів розглянуто у працях Наталії Ашаренкової [1]. Побачили світ й спеціальні профільні видання термінологічного плану, зокрема словник-довідник організатора заходів Лариси Зеленської та Анастасії Романової [4].

Невирішені частини загальної проблеми. Навчальна дисципліна “Соціокультурна діяльність” є однією з базових дисциплін для підготовки фахівців зі спеціальності 028 “Менеджмент соціокультурної діяльності”, яких готують понад два десятки ЗВО в Україні. Незважаючи на наявність низки наукових та навчально-методичних публікацій, поняття “соціокультурна діяльність” потребує подальшого вивчення з метою більш чіткого окреслення його сутнісного значення задля підвищення термінологічної культури майбутніх випускників [1], що передбачає формування відповідної дидактичної понятійно-термінологічної системи (ДПТС).

Метою публікації є виклад результатів понятійно-термінологічного дослідження феномену соціокультурної діяльності, наслідком якого стало визначення основних наукових категорій та понять, якими описують цей феномен і які можуть становити основу дидактичної понятійно-термінологічної системи під час викладання низки курсів зі спеціальності 028 “Менеджмент соціокультурної діяльності”, таких як “Соціокультурна діяльність”, “Менеджмент соціокультурної діяльності”, “Івент-менеджмент” тощо.

Виклад основного матеріалу дослідження. Методика формування дидактичної понятійно-термінологічної системи “соціокультурна діяльність” будується на тому, що для поглиблення визначення поняття “соціокультурна діяльність” та інших понять ДПТС на базі цього важливого поняття ми використовуємо діяльнісний підхід у гуманітарних дослідженнях [3, 5–7, 9, 10, 12, 13]. Цей підхід формувалася на основі використання наукових моделей прагматології² як загальної теорії людської діяльності.

Базові та похідні поняття ДПТС “соціокультурна діяльність” зображено на рис. 1. Як бачимо з ілюстрації, базовими поняттями є: людина, активність, діяльність, поведінка, соціум, простір³.

² Прагматологія (від грец. πράξις – дія та λογία – мова, вчення) – галузь досліджень, що вивчає людську діяльність, зокрема в аспекті її ефективності – загальна теорія людської діяльності. Цей термін уперше використав у 1890 р. французький соціолог і філософ Альфред Еспінас. Засновниками цього напряму досліджень вважають австрійсько-американського економіста Людвіга фон Мізеса, польського філософа та логіка Тадеуша Котарбінського та українського економіста Євгена Слущького.

³ Сучасне розуміння категорії простору передбачає його розгляд невід’ємно від часу, тобто як простір–час. У соціокультурному контексті ми розглядаємо його як багатовимірний часопростір, що має яскраво виражений історичний вимір розвитку національних соціокультурних систем.



Рис. 1. Базові та похідні поняття ДПТС “соціокультурна діяльність”
 Джерело: розробка авторів.

Дамо попередні визначення базовим поняттям ДПТС “соціокультурна діяльність”.

Людина – розумна та духовна істота, активна, діяльна та соціальна; істота, що діє (бавиться та грає, навчається та виховується, виховує та навчає, працює та відпочиває, творить та дозвілляє).

Активність – здатність взаємодіяти, здатність впливати та викликати дію, рівень спрямованості зусиль на реалізацію мети. Вирізняють речовинну, біологічну, психічну, соціальну та інші різновиди активності. Зокрема, у живих істот можемо вирізнити сенсорну, рефлексорну та психічну активність, а у людини, крім попередньо означених різновидів, ще й душевну, когнітивну, інтелектуальну, розумову та духовну активність.

Діяльність – процес активної взаємодії, активність, що складається з актів взаємодії, які є поєднанням окремих дій, що має переважно усвідомлений характер.

Поведінка – набір реакцій на середовище, що має переважно несвідомий характер.

Соціум – спільнота людей, людська спільність, що може формуватися за різними ознаками.

Простір – система відносин та зв’язків.

На основі визначення базових понять можемо дати такі визначення похідним поняттям.

Людська діяльність – спосіб буття людини, яка проявляється в активній взаємодії людини із зовнішнім та внутрішнім середовищем, у структуруванні людиною простору її існування як зовнішнього стосовно людини, так і її внутрішнього простору. Людську діяльність, що має свідомий характер, потрібно відрізнити від поведінки людини, яка є більш неусвідомленою. Людська діяльність – це усвідомлена поведінка людини.

Соціальна діяльність – діяльність спільнот людей, або соціумів – груп, колективів, громад, страт, класів, народів, націй – спрямована на задоволення спільних та індивідуальних потреб учасників такої діяльності з метою підвищення загального рівня добробуту та духовного розвитку.

Культурна діяльність – вихідне поняття для визначення понять соціокультурна та соціально-культурна діяльність, різновид людської діяльності, який у широкому розумінні охоплює всі інші види людської діяльності (релігійну, мистецьку, наукову, освітню, оборонну, політичну, економічну тощо), а у вузькому значенні є видом людської діяльності, який складається з освітньої, наукової, мистецької та релігійної діяльності.

Результатом культурної діяльності у широкому розумінні є формування культури, як усього, що створено людиною і протистоїть природі, а у вузькому розумінні – культури як поєднання освіти, науки, мистецтва та релігії (див. таблицю).

Соціально-культурна діяльність – поєднання понять соціальної та культурної діяльності; діяльність людей, під час якої створюються соціальні та культурні блага задля задоволення відповідних людських (суспільних) потреб.

Сфери економічної та соціокультурної діяльності, виділені на основі аналізу КВЕД України

Культура	Сфери культури	Узагальнені види діяльності	Тип діяльності	Природа
	Релігія	Релігійна та благочинна	Соціокультурно-господарський	
	Мистецтво	Мистецька та розважальна		
	Наука	Наукова та винахідницька (інженерна, технічна)		
	Освіта	Освітня та виховна		
	Оборона	Оборонна та з підтримання безпеки (правопорядку)	Господарсько-соціокультурний	
	Політика	Політична та управлінська		
	Економіка	Економічна та соціальна		

* Джерело: складено авторами на основі [5].

Соціокультурна діяльність – культурна діяльність, яку провадить соціум (суспільство загалом та окремі його складові – актори і суб'єкти – юридичні та фізичні особи) і яка має вагомe соціальне (суспільне) значення, що виражається, насамперед, у її виховній функції. Соціокультурну діяльність найчастіше пов'язують з використанням людиною ресурсу вільного часу під час дозвілля.

Суб'єкти соціокультурної діяльності – соціокультурні організації та окремі люди, які діють у соціокультурній сфері на основі права власності, права інтелектуальної власності, інших різновидів права, визначеного законодавством

України, можуть мати статус юридичної особи, або фізичної особи підприємця, що визначається цивільним законодавством та керуються у своїй діяльності українським законодавством про культуру. Їх також називаємо соціокультурними акторами (агентами, діячами).

Соціокультурний простір – сукупність відносин, система зв'язків та середовище взаємодії акторів (суб'єктів, агентів) соціокультурної діяльності. Залежно від таксономічного рівня суб'єктів виділяють такі його різновиди: *глобальний, міжнародний, національний, регіональний, субрегіональний, локальний та персональний* соціокультурний простір. *Персональний* соціокультурний простір формується на рівні соціокультурної взаємодії окремої людини (індивіду, особистості, персони). *Локальний* соціокультурний простір формують організації та установи соціокультурної діяльності, їхні творчі колективи. *Субрегіональний* соціокультурний простір поділяють на *муніципальний соціокультурний простір (простір міст, селищ та сіл)* та *соціокультурний простір територіальних громад*. *Регіональний* соціокультурний простір формується на рівні регіонів усередині держави. *Національний* соціокультурний простір функціонує на рівні державних утворень, а також бездержавних націй. *Міжнародний* соціокультурний простір є наслідком співробітництва декількох держав, або груп держав. *Глобальний* соціокультурний простір сформували всі державні утворення та нації Світу на сучасному етапі розвитку в епоху становлення глобалізованого інформаційного суспільства. На рівні співробітництва різних суб'єктів соціокультурної діяльності формується *трансперсональний, міжмуніципальний, міжгалузевий, міжрегіональний, транскордонний та міжнаціональний* соціокультурний простір. На рівні співробітництва держав та формування наддержавних утворень, наприклад ЄС, можемо говорити про єдиний соціокультурний простір, у межах якого немає адміністративних бар'єрів на шляху руху культурних товарів та послуг.

Соціокультурна сфера, або соціально-культурна сфера (*СКС*) – сукупність видів діяльності та галузей нематеріального виробництва, спрямованих на забезпечення соціальних та культурних потреб людини (індивіда, особистості).

Соціокультурна система – це об'єктивна єдність закономірно пов'язаних між собою процесів та явищ, компонентів, елементів та їх зв'язків у сфері соціокультурного життя людини та людських спільнот. Ця система характеризується багатогранністю, синергійністю, усі її складові перебувають в органічному взаємозв'язку один з одним і не існують поза її межами.

Соціокультурний комплекс – це високоінтегрована система, єдність декількох соціокультурних галузей, які виробляють взаємозамінну продукцію, або послідовно перетворюють певні вихідні ресурси, або вирішують важливу загальнодержавну культурну чи соціальну проблему.

Соціокультурний кластер – це добровільне територіальне або галузеве об'єднання підприємницьких інституцій соціокультурної сфери, які співпрацюють з науковими та освітніми установами, органами місцевої влади та громадськими організаціями з метою підвищення конкурентоздатності своєї продукції та сприяння соціально-економічному та культурному розвитку територій, на яких формується кластер.

Соціокультурна галузь – сукупність організаційних одиниць (підприємств, організацій, установ, закладів) соціокультурної сфери, які виконують переважно однакові види діяльності.

У сучасному Класифікаторі видів економічної діяльності (КВЕД-2010) галузевий принцип побудови класифікації господарських одиниць змінено на видоводяльнісний принцип. З огляду на це, потрібно дати визначення такому поняттю, як вид соціокультурної діяльності.

Вид соціокультурної діяльності – це різновиди економічної діяльності обліковуваних КВЕД-2010 статистичних одиниць (юридичних осіб, відокремлених підрозділів юридичних осіб, фізичних осіб-підприємців тощо), які на вищих рівнях класифікації групуються у галузь культури в складі національної економіки.

Можемо також виділяти галузеву структуру культури як сфери економічної діяльності. У сучасному трактуванні це буде видоводяльнісна структура культури. Соціокультурні види діяльності виокремлюються у КВЕД-2010. Зазначимо, що класичним поняттям галузі (соціокультурної чи культурної) також не варто нехтувати, адже галузі добре формалізуються за допомогою теорії графів і добре візуалізуються з дидактичною метою за допомогою символу дерева – наукової метафори, яку, зокрема, використовують у менеджменті соціокультурної діяльності під час побудови дерева цілей.

Сфера соціокультурної діяльності (ССКД) – сфера людської (соціокультурної) діяльності, у якій реалізуються основні і допоміжні її форми та види. Виділяємо базову та суміжні сфери соціокультурної діяльності. Ці сфери соціокультурної діяльності фактично творять єдину цілісну систему. Сфера соціокультурної діяльності – компонент соціокультурної сфери суспільства (нації).

Компонентний склад сфери соціокультурної діяльності подано на рис. 2. Виділяємо базові та суміжні складові сфери соціокультурної діяльності.



Рис. 2. Складові сфери соціокультурної діяльності
 Джерело: розробка авторів.

Базова сфера соціокультурної діяльності – основна сфера соціокультурної діяльності, яка формує її організаційне та функціональне ядро.

Суміжна (допоміжна, додаткова) сфера соціокультурної діяльності – сфера соціокультурної та господарської діяльності, яка дотична до базової сфери, має на неї визначальний детермінуючий вплив та подібні форми організації діяльності.

На нашу думку, базову сферу соціокультурної діяльності формують такі види діяльності, як: дозвіллева; розважальна; родієва; творча; інформаційна. Сюди ж можемо віднести різні культурно-організаційні різновиди діяльності, такі як бібліотечна, музейна тощо. Суміжні сфери соціокультурної діяльності формують такі види діяльності, як: релігійна та духовна; наукова та винахідницька (інженерна); освітня та виховна; спортивна та фізкультурна; туристична та рекреаційна; медична та оздоровча (рис. 2).

Висновки та перспективи подальших розвідок. Підсумовуючи викладене вище, можемо констатувати, що дидактична понятійно-термінологічна система “соціокультурна діяльність” базується на таких категоріях, як людина, активність, діяльність, соціум, простір і описується через конкретизацію таких загальнонаукових понять, як: простір – система відношень та зв’язків; сфера – набір (множина) складових компонентів, що виділяються за різними ознаками; система – поєднання елементів та їх зв’язків; комплекс – система з високою щільністю зв’язків.

Пропонована система у подальшій перспективі може бути використана для підготовки навчально-методичних видань, зокрема, як базова концептуальна основа навчального посібника “Соціокультурна діяльність”, а також для формування термінологічно-довідкових видань і створення електронних навчальних курсів на платформі MOODLE, зокрема заповнення таких їхніх компонентів, як “Ключові слова” та “Глосарій”.

Список використаної літератури

1. Ашаренкова Н. Г. Термінологічна культура як складова професійної компетентності менеджера : зб. статей НАКККіМ. Київ, 2013. С. 32–38.
2. Бочелюк В. Й. Дозвіллезнавство : навч. посібник. Київ : Центр навчальної літератури, 2006. 208 с. URL : https://tourlib.net/books_ukr/bocheluk.htm
3. Вовканич С. Й. Діяльнісний підхід до людського та інтелектуального капіталу в знанневомісткій економіці: концептуалізація понять. *Український соціологічний журнал*. 2009. № 1–2. С. 71–78.
4. Зеленська Л. М., Романова А. О. Івент-менеджмент : словник-довідник. Київ : НАКККіМ, 2015. 84 с.
5. Національний класифікатор України “Класифікація видів економічної діяльності” (КВЕД). Київ : Центр учбової літератури, ВМГО “Український молодіжний правничий союз”, 2011. 224 с.
6. Кочубей Н. В. Соціокультурна діяльність : навч. посібник. Суми : Університетська книга, 2017. 122 с.
7. Лещух Г. В. Особливості соціокультурної діяльності як фактора соціально-виховного впливу на особистість. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Педагогіка. Соціальна робота*. 2019. Вип. 1 (44). С. 98–101.
8. Лисакова І. В. Соціальна педагогіка та педагогіка дозвілля в підготовці менеджерів соціокультурної діяльності. Наукові записки Ніжинського державного

університету імені Миколи Гоголя. *Психолого-педагогічні науки* : науковий журнал. 2012. № 4. С. 139–142.

9. Максимчук М. В. Діяльнісний підхід у регіональних дослідженнях: вступні зауваження. *Clovek v suradniciach multidimenzialnej spolocnosti III*. Presov, 2002. S. 169–177.

10. Мельник В. П. Духовно-практична діяльність як синтез пізнавального і перетворювального. *Вісник Львівського університету. Серія : Філософські науки*. 1996. Вип. 33. С. 7–15.

11. Оленіна О. Ю. Концепція підготовки менеджерів соціокультурної діяльності в умовах формування суспільства знань. *Культура України*. 2013. Вип. 42. С. 41–49. URL : https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura42/ku42-p2/11.pdf

12. Паркер Р., Томсен С. Діяльнісний підхід у школі. Київ, 2019. 75 с. URL : https://cms.learningthroughplay.com/media/dx1corjh/ltp-at-school_ukranian_version.pdf

13. Петінова В. В., Опанасюк О. Б. Теорія та історія соціокультурної діяльності : навч. посібник. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2018. 78 с. URL : http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/1958/3/Petinova_2018.pdf

14. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах : навч. посібник. Київ : Кондор, 2005. 408 с.

15. Ткаченко В. В., Ткаченко К. О. Дозвілля як галузь соціокультурної діяльності. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія : Педагогічні науки*. 2019. № 3. С. 48–52. URL : <https://ped-ejournal.cdu.edu.ua/article/view/3460/3756>

16. Філімонов С. Аналіз понять “дозвілля” в сучасній науковій літературі. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія : Педагогічні науки*. 2013. Вип. 121 (2). С. 188–192.

17. Щербина-Яковлева О. Ю., Світайло Н. Д., Ключко М. О., Щербина А. М. Менеджмент соціокультурної діяльності як напрям наукового та технологічного знання. Дидактика, логіка, методологія. Суми : СумДУ, 2018. Ч. 1. 207 с. URL : https://ppst.sumdu.edu.ua/images/pdf/Shcherbyna-Yakovleva_sotsiokulturna_diiialnist.pdf

References

1. Asharenkova, N. (2013). Terminologichna kul'tura yak skladova profesijnoyi kompetentnosti menedzhera : zb. statej NAKKKiM. Kyiv, 32–38 [in Ukrainian].

2. Bochelyuk, V. (2006). Dozvillyeznavstvo : navch. posibnyk. Kyiv : Centr navchal'noyi literatury, 208 s. [in Ukrainian]. URL : https://tourlib.net/books_ukr/bocheluk.htm

3. Vovkanych, S. (2009). Diyal'nisnyj pidhid do lyuds'kogo ta intelektual'nogo kapitalu v znannyevomistkij ekonomici: konceptualizaciya ponyat'. *Ukrayins'kyj sociologichnyj zhurnal, 1–2*, 71–78 [in Ukrainian].

4. Zelens'ka, L. & Romanova, A. (2015). Ivent-menedzhment : slovnyk-dovidnyk organizatora zahodiv. Kyiv : NAKKKiM, 84 s. [in Ukrainian].

5. Nacional'nyj klasyfikator Ukrayiny “Klasyfikaciya vydiv ekonomichnoyi diyal'nosti” (KVED). (2010). Kyiv : Centr uchbovoyi literatury, VMGO “Ukrayins'kyj molodizhnyj pravnychyj soyuz”, 224 s. [in Ukrainian].

6. Kochubej, N. (2017). *Sociokul'turna diyal'nist' : navch. posibnyk*. Sumy : Universytets'ka knyga [in Ukrainian].
7. Leshhuh, G. (2019). Osoblyvosti sociokul'turnoyi diyal'nosti yak faktora social'no-vyhovnogo vplyvu na osobystist'. *Naukovyj visnyk Uzhgorods'kogo universytetu. Seriya : Pedagogika. Social'na robota, 1(44)*, 98–101 [in Ukrainian].
8. Lysakova, I. (2012). Social'na pedagogika ta pedagogika dozvillya v pidgotovci menedzheriv sociokul'turnoyi diyal'nosti. *Naukovi zapysky Nizhyns'kogo derzhavnogo universytetu imeni Mykoly Gogolya. Psyhologo-pedagogichni nauky : naukovyj zhurnal, 4*, 139–142 [in Ukrainian].
9. Maksymchuk, M. (2002). Diyal'nisnyj pidhid u regional'nyh doslidzhennyah: vstupni zauvazhennya. Clovek v suradniciach multidimenzialnej spolocnosti III. Presov, 169–177 [in Ukrainian].
10. Mel'nyk, V. (1996). Duhovno-praktychna diyal'nist' yak syntez piznaval'nogo i peretvoryval'nogo. *Visnyk L'vivs'kogo universytetu. Seriya : Filosofs'ki nauky, 33*, 7–15 [in Ukrainian].
11. Olenina, O. (2013). Koncepciya pidgotovky menedzheriv sociokul'turnoyi diyal'nosti v umovah formuvannya suspil'stva znan'. *Kul'tura Ukrayiny, 42*, 41–49 [in Ukrainian]. URL : https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura42/ku42-p2/11.pdf
12. Parker, R. & Tomsen, S. (2019). Diyal'nisnyj pidhid u shkoli. Kyiv [in Ukrainian]. URL : https://cms.learningthroughplay.com/media/dx1copjh/ltp-at-school_ukranian_version.pdf
13. Petinova, V. & Opanasyuk, O. (2018). Teoriya ta istoriya sociokul'turnoyi diyal'nosti : navch. posibnyk. Odesa : PNU im. K. D. Ushyns'kogo, 78 s. [in Ukrainian]. URL : http://dspace.pdu.edu.ua/bitstream/123456789/1958/3/Petinova_2018.pdf
14. Petrova, I. (2005). Dozvillya v zarubizhnyh krayinah : navch. posibnyk. Kyiv : Kondor [in Ukrainian].
15. Tkachenko, V. & Tkachenko, K. O. (2019). Dozvillya yak galuz' sociokul'turnoyi diyal'nosti. *Visnyk Cherkas'kogo nacional'nogo universytetu imeni Bogdana Hmel'nyc'kogo. Seriya : Pedagogichni nauky, 3*, 48–52 [in Ukrainian]. URL : <https://ped-ejournal.cdu.edu.ua/article/view/3460/3756>
16. Filimonov, S. (2013). Analiz ponyat' "dozvillya" v suchasnij naukovej literaturi. *Naukovi zapysky Kirovograds'kogo derzhavnogo pedagogichnogo universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka. Seriya : Pedagogichni nauky, 121(2)*, 188–192 [in Ukrainian].
17. Shherbyna-Yakovleva, O. & Svitajlo, N. & Klochko, M. & Shherbyna, A. (2018). Menedzhment sociokul'turnoyi diyal'nosti yak napryam naukovogo ta tehnologichnogo znannya. Dydaktyka, logika, metodologiya. Sumy : SumDU, 1, 207 s. [in Ukrainian]. URL : https://ppst.sumdu.edu.ua/images/pdf/Shcherbyna-Yakovleva_sotsiokulturna_diialnist.pdf

METHODIC OF FORMATION OF A DIDACTIC CONCEPT- TERMINOLOGICAL SYSTEM “SOCIO-CULTURAL ACTIVITY”

Lyudmyla BELINSKA

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Sociocultural Management,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: lyudmyla.belinska@lnu.edu.ua*

Maksym MAKSYMCHUK

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Sociocultural Management,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: maksym.maksymchuk@lnu.edu.ua*

Nataliia DANYLYKHA

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Sociocultural Management,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: nataliya.danylykha@lnu.edu.ua*

Andriy SHEVCHUK

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Sociocultural Management,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: andriy.shevchuk@lnu.edu.ua*

Based on the use of the activity approach in humanitarian studies, the methodic foundations of the formation of the didactic concept-terminological system “socio-cultural activity” were formulated and substantiated. The classification of the main concepts of the proposed terminological system was carried out, in particular, the basic and derived concepts were highlighted. Based on the terminological analysis of scientific sources, author’s definitions of main concepts such as: person, activity, behavior, society, space are proposed. Based on the principles of terminological work, basic concepts are expanded into derived concepts of the proposed didactic system, such as: human activity, social activity, cultural activity, sociocultural activity, sociocultural space, sociocultural sphere, sociocultural system, sociocultural complex, sociocultural cluster, sociocultural industry, etc. The author’s vision of structuring spheres of socio-cultural activity based on the selection of their types and forms is proposed. The components of the socio-cultural space at different taxonomic levels from global to local, as well as at the level of cooperation of various taxonomic subjects are substantiated. Basic and related spheres of socio-cultural activity are identified and

structured by species, and their subject components at the macro-, meso-, micro- and nano-levels of socio-cultural analysis are determined.

We can state that the didactic concept-terminological system “socio-cultural activity” is based on the categories: person, activity, society, space and is described through the concretization of such general scientific concepts as: space – a system of relations and connections; sphere – a set (plurality) of constituent components distinguished by various characteristics; system – a combination of elements and their connections; a complex is a system with a high density of connections.

In the future, the proposed system can be used for the preparation of educational and methodological publications, in particular, as the basic conception of the educational manual “Socio-cultural activity”, as well as for the formation of terminological and reference publications and the creation of electronic training courses on the MOODLE platform, in particular, the filling of their components such as “Keywords” and “Glossary”.

Keywords: sociocultural activity, terminological system, society, cultural space, sociocultural sphere, sociocultural cluster.

Стаття надійшла до редколегії 19.12.2022
Прийнята до друку 30.12.2022

УДК 7.01: 7.06

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12202>

ЯК ЗНАЙТИ СВІЙ НАУКОВИЙ ІНТЕРЕС У ГАЛУЗІ КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

<https://orcid.org/0000-0001-6822-7488>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра соціокультурного менеджменту,
Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: ndbogatko@gmail.com*

Вивчено основні студентські запити на пошук тем для курсових, наукових, дипломних робіт. Залежно від спеціальності на різних курсах кожний студент у галузі культура та мистецтво починає обдумувати, про що писати свою курсову роботу, тези до конференції, наукову складову дипломної роботи. Існує багато добре написаних бестселерів, окремі навіть українською, про основні правила написання і пошуку тем.

Розглянуто контекст і міжконтекстуальне сприйняття, як знайти своє коло інтересів серед усього різноманіття наукових шляхів. Роз'яснено, для чого у дослідженні важливим є виділення коду Універсальної десятикової класифікації. Рекомендовано, як уникати страху перед писанням та керівником, опиратися на власний досвід, підручний матеріал та аналізувати доступні джерела та власні інтереси. Прокрастинація і гедонізм у мистецькому середовищі.

Окреслено основні кроки до написання наукового дослідження, як уникати страху перед писанням. Пропоновано записувати словосполучення, які стосуються обраної теми, більше читати наукової тематики: статей, авторефератів. Зроблено огляд найпоширеніших причин відкладання початку писання роботи, що таке “письменницький блок” і як з тим боротись.

Рекомендовано поетапно працювати над невеликими завданнями, постійно консультиватись з керівником, звертатись за допомогою і консультацією до сторонніх.

Важливим є почати писати – від першого абзацу до другого, від мети до плану, від об'єкта до предмета, від малого до великого, від простого до складного.

Ключові слова: мистецтво, дослідження, методика, контекст, мета, педагог.

На різних кафедрах і навчальних закладах є різні традиції. В одних кожен студент має право обрати, з ким з керівників йому буде зручніше працювати і на яку тему. В інших навчальних закладах є список затверджених тем керівників, де студент уже стає лише пасивним виконавцем. Проте навіть у цих випадках, як провести розвиток запропонованої теми залежить більшою мірою від виконавця.

Часто у кожного педагога є список тем, які охоплюють коло його інтересів. Іноді саме ці теми пропонують для вибору студентам, тому що студенти не виявляють жодної ініціативи. Та студентоцентричний підхід потребує від викладача більш гнучкої позиції, а від студента – активнішої позиції щодо відстоювання власних інтересів. Коли студент боїться свого керівника, то рекомендую йому почитати декілька сторінок від Умберто Еко [2, с. 54–56], де в іронічній формі є поради від відомого вченого. І одні з найголовніших, на нашу думку, є довіра та приязнь, що їх вловлює студент ще задовго до свого вибору.

Досвід. Варто взяти до уваги всі попередні сторонні інтереси здобувача. Адже шкільний гурток, спів у хорі, гра на якомусь інструменті, захоплення кінофільмами, театром та інше може перетворитись на невичерпне джерело інформації для наукового дослідження. На нашу думку, найцінніший матеріал часто лежить у нас під рукою. Це може бути стара батьківська бібліотека з нотами, чи їх шкільна колекція марок, чи бабусині фотографії, чи мамина кожанка має... Ми іноді не цінуємо те, що маємо. І лише в розмові з друзями, однокурсниками, кураторами проєкту нам стає зрозуміло, що насправді ми маємо доступ до унікальної нагоди дослідити те, що, можливо, є на межі приватного (досвіду, колекції, власності) та наукового інтересу.

Дослідження для вибору. Для вибору теми потрібно провести дослідження. Ця ідея не є новою, її розглядає і В. Косів у главі “Магістерське дослідження” [1, с. 16–21], де коротенько, за підтемами, є корисні для студентів підказки, на які варто звернути увагу.

Умберто Еко у своєму бестселері пропонує підрозділи: “Монографічна чи оглядова”, де “монографія” означає аналіз одного конкретного питання [1, с. 25], “Історична чи теоретична” та “На класичному матеріалі чи на сучасному” [1, с. 21–30]. Він наводить численні приклади та дає певні рекомендації.

Наприклад, коли Ви навчались за своєю спеціальністю, то у більшості з Вас у жилах кипіло гаряче бажання піти саме на цю спеціальність, і думка про те, як Ви любите цим займатись і що Ви будете навчатись тому, що Вам подобається, не заважала Вам додатково поглиблювати свої знання у цьому напрямі, водночас, коли Ваші ровесники лише готувались до ЗНО. Вас не засмучували навіть додаткові творчі іспити, навпаки, вони додавали спортивний стимул для вдосконалення.

Контекст і міжконтекстуальне сприйняття. З огляду на те, що кожна людина індивідуальна, то часто на одні й ті ж проблеми ми могли дивитись під різним кутом. Це ніби ракурс на якийсь предмет. Наприклад, у кожного з нас є уявлення, який вигляд має свиня. Хтось уявляє тварину у стайні, її запах, звук, а хтось лише з відеоряду бачив. Хтось уявляє смачний продукт з неї, а хтось шкоду для своєї фігури. Художники безліч разів її малювали, але кожен наступний може намалювати її знову по-своєму. Наукова тема – це дуже часто новий ракурс, з якого ми дивимось на проблему. Якщо на поросю дивитись у профіль – це один вигляд

прямою, якщо у фас – то зовсім інший. А коли ми запропонуємо рисунок лінією, то спереду і ззаду – рисунки також відрізнятимуться: коло із меншим всередині (рильцем) та коло з лінією (хвостиком). А ще можна розглядати наш об'єкт зверху. А що побачимо, коли будемо дивитись знизу?

Коли студенти вагаються у виборі теми, тоді ми розповідаємо на прикладі яблука можливі варіанти для аналізу. Адже можна аналізувати його за біологічними, хімічними, фізичними властивостями, а можна подивитись на його форму, колір і з цього виходити для збору необхідної інформації. Можна аналізувати форму у повздовжньому перерізі яблука та його кісточку, а можна взяти поперечний розріз й акцентуватись на утвореній зірочці та виводити кількість променів у ній, керуючись сортом яблука чи його вагою. Те, куди поведуть Вас ваші дослідження, часто може бути дуже несподіваним у висновку. Головне робити та спостерігати на основі кількості обробленої інформації.

І тут ми підходимо до важливого питання – кількості об'єктів дослідження. Звісно, чим більше – тим краще. Але, де є мінімальна межа? Під час проведення мистецького дослідження часто рекомендую молодим колегам упорядковувати свої спостереження, записи за об'єктами у вигляді екселівських таблиць. У перших стовбцях у нас буде назва твору, далі автор, потім рік, техніка, матеріали, місце знаходження, розмір, стиль виконання чи багато інших характеристик, які будуть потрібні для опису вашого предмета дослідження.

Ці таблиці допоможуть Вам на короткому етапі підсумувати (за різними критеріями) різнобічну інформацію. Бо коли Ви в різних місцях (з різних джерел) бачили і занотовували у довший період інформацію, то описуючи ті чи інші параметри часто важко втримати все в голові. А таблиця завжди допоможе Вам відсортувати від більшого числа до меншого (коли це стосується розмірів, ваги, року випуску), а також за категоріями (стовпцями і їх темами). Це також систематизує зібрану Вами інформацію, допоможе краще її сформулювати у текст, адже однією з найпоширеніших проблем зі студентами, які є творчими особистостями, є те, що вони як “пес – все розуміють, але нічого сказати не можуть”.

Окрім того, екселівські таблиці автоматично візуалізують дані за категоріями у вигляді діаграм зі стовпчиками чи сегментами кола, чи з ламаною лінією за двома параметрами у графіку – залежно від обраного Вами завдання на панелі інструментів та поставлених пріоритетів у завданнях дослідження.

Часто саме студенти мистецьких спеціальностей кажуть, що не знають, з чого почати і що там писати. Але коли перед ними є якийсь реальний об'єкт – мистецький твір (п'єса, живопис, ноктюрн) – то вони можуть говорити про це дуже влучно, фахово, “без води” і по суті. І самі з цього потім дивуються. Вся магія керівника в тому, щоб заставити студента спочатку робити короткі записи, а пізніше допомогти їх систематизувати.

Іноді буває й таке, що студент приїхав на навчання і в цьому місті, де є ВНЗ, у нього немає його колекції, його близьких знайомих. Що тоді робити? До чого “чіпатись”, щоб починати писати. Варто все ж проаналізувати доступні джерела та власні інтереси. Завжди доступними є бібліотеки, де зібрано чимало інформації, та, на жаль, від сучасних студентів неодноразово можна почути, що: я не люблю книжки, або: книги – це нудно, як навчання в школі. Ймовірно, особам не повезло, або в їхньому житті ще просто не траплялись цікаві люди.

Однак інтерес студентів завжди починається там, де можна трохи підзаробити. Мета педагога – показати, як із тих знань, які мусить здобути молода особа, вона зможе потім отримати кошти від замовника, працедавця.

Не забуваймо також про таке невичерпне джерело інформації, як Інтернет. Проте щодо нього є особливі умови звертання. Всесвітні пандемії диктують свої правила, і через це кількість звернень до інтернет-джерел значно зросла. Насамперед важливо розмежовувати анонімні джерела та авторитетні з посиланнями на автора, ISBN чи ISSN. Адже інформацією можна маніпулювати, і часто анонімні автори не гребують викладати не зовсім правдиві факти задля підтасовування під необхідну їм теорію, чи перебільшувати той чи інший випадок, чи переносити його в інший контекст. Через це студент може потрапити в пастку неправдивої інформації.

По-друге, велика кількість інформації може призвести до хаосу, в якому важко розібратись. Так автори підручника “Ремесло дослідження” у підрозділі “Захоплюючі джерела” [5, с. 85] розглядають приклади цитувань, їх упорядкування за важливістю. Та як розібратись, щоб не заблукати і не збитись на шляху молодого науковця. Вони також рекомендують вибір теми найкраще розпочати з вивчення Інтернету та перегляду бібліографічних посібників.

Якщо Ви зловили тему у статті, яка Вам близька чи Вас зацікавила, то це відразу розширює коло, як вести пошук далі. Спочатку, це найпростіше, загугліть по автору статті, і Ви побачите ще кілька напрямів, про що цей автор уже досліджував. Потім зверніть увагу на джерела в кінці статті – знайдіть їх і опрацюйте самостійно, ймовірно, саме це і є колом написаних уже на цю тему наукових досліджень, але Ваш погляд на ці першоджерельні тести може відрізнятись від того, що пише автор статті. Далі зверніть увагу на УДК. Ця абревіатура є незнайома для школярів та необхідна для початківців у наукових дослідженнях.

Що таке УДК? Ці базові речі є обов’язковими для вивчення на дисциплінах, які пов’язані за змістом з основами наукових досліджень, курсовими проектами та т. п. Універсальна десяткова класифікація у свідомості більшості студентів – це щось на кшталт зайвих непотрібних цифр, шифрів, ребусів, щоб студент “заблукав” і ніколи не зміг скласти дисципліну. Але якщо подивитись на УДК як на помічника, який допоможе. Як, наприклад, у номера телефону: багато цифр, яких ми не боїмось, а читаємо: цей дзвонить з Німеччини, а цей – з росії. А якщо обидва з України, то дивимось, що в одного оператор такий, а інший користується іншим, чи код міста читаємо. Те саме стосується і номерів автомобілів, ми вміємо відчитувати, звідки він. І УДК працює так само. Студент не повинен запам’ятовувати всю систему класифікації. Таємницями її утворення володіють спеціально навчені люди на спеціальності “бібліотечна справа”, і коли Вам потрібно дізнатись Вашу УДК на роботі, Ви повинні звернутись до бібліотеки і там Вам допоможуть, часто навіть достатньо електронного звернення.

УДК статті, близької Вам за інтересами, допоможе Вам розширити коло пошуку в Інтернеті. Забивши пошук за номером УДК, Вам можуть підтягнутися статті з назвами, про які Ви б, на перший погляд, і не здогадалися, але які безпосередньо стосуються Вашої дилеми. Якщо ж Вам не з’являються нові статі, то спробуйте скорочувати номер УДК праворуч і тоді Ви отримаєте нове коло наявних джерел.

І ще, коли Ви шукаєте наукові джерела, то часто виклад збірників конференцій, наукових вісників, монографій відбувається у форматі PDF.

Коли набираєте якийсь коло наукових зацікавлень і воно в Інтернет мережах занадто розлого є представлено, то обмеження у виборі формату (PDF, JPEG, MP4 і т. д.) допоможуть Вам сфокусувати пошук на необхідному для Вас.

І все ж, як починати писати, коли вже ніби і тема є, і вже знаєш, про що хочеш писати... А сісти писати ніяк не можеш.

1. *Прокрастинація і гедонізм*. Це терміни, які варто вивчити студентам, які прийдуть і почнуть плакати Вам про неможливість писанини... з різних причин.

Прокрастинація – походить від латини і означає відкладання на завтра, тобто відтермінування, зволікання. У електронному пошуку Вам знайде, що це “психологічний термін, що окреслює схильність людини відкладати неприємні завдання на потім, тяжіння до справ, що приносять більше задоволення або швидший результат”. Тобто, я не вмію писати і тому не хочу і не буду.

Гедонізм – походить від грецького “задоволення” та трактується як “напряж в етиці, згідно з яким ціннісним критерієм моралі визнається задоволення (насолада) або уникнення страждань”. Тобто студент прагне уникнути страждань від написання наукових текстів, але вчиться він пішов на напрям мистецтво, бо любить насолоду. На межі цих двох понять досвідчений керівник проєкту може допомогти розібратись юному науковцю.

2. *Як уникати страху перед писанням?* Читати і пам’ятати, що студентське дослідження часто передбачає певну шаблонність схем у дослідженні і досвідчений керівник може допомогти і розповісти, які Вам можуть найбільше стати у пригоді.

3. *Більше читаєш – більше знаєш*. Записуйте необхідні словосполучення, які стосуються обраної Вами теми. Коли Ви починаєте про щось писати, іноді Вам бракує слів. Хтось інший гарно їх добирає, але в іншому дослідженні, яке не стосується прямо Вашої теми. Записуйте фрази. Окремо виділіть собі синоніми, часто в тексті Вам їх бракуватиме. Користуйтеся цією карткою зі словами, коли Вам потрібно описати Ваш об’єкт чи якийсь явище. Починайте читати автореферати дисертацій з Вашої теми. Вони є у вільному доступі в Інтернеті. Коли Ви перечитаете їх понад 10–15, то вони допоможуть Вам систематизувати Ваше уявлення, що є подібного у дослідженнях.

4. *Часом нічого не робити допомагає*. Не бійтесь відволіктись від необхідного. Багато студенток перебувають в полоні того, що вони не встигають, вони бояться того, “що не встигають”, і від того ще більше бояться. Військові дії на сході нашої держави, всесвітня пандемія, особисті проблеми часто створюють такий тиск, що студент перебуває під сильним емоційним напруженням і навіть боїться піти ввечері з друзями і розвіятись. Це не забороняється, а навпаки, рекомендується. Змінити тип діяльності дуже корисно для наукової діяльності.

5. *Якщо ж Ви довше, ніж тиждень – другий, не можете почати писати*. Прийдіть до свого наукового керівника. Найімовірніше, він Вас висварить, але, мабуть, саме це Вам буде необхідним. Бувало, крізь сльози, але студент усе-таки йде до бібліотеки, сідає і починає писати, і потім сам такий у шоці: виявляється, що там все є, що треба було, лише потрібно посидіти і попрацювати. Або ж може бути й інший розвиток подій, що там немає необхідної інформації, тому пошук треба вести в іншому напрямі. Та вже навіть цей результат є гарним висновком, що “відсутність результату – це вже також науковий результат”, а отже, це варто зафіксувати в науковому пошуку.

Важче всього, коли наукова пустота затягується у довший період. Та і з цим також є рекомендації від фахівців. Автори “Ремесло дослідження” рекомендують:

- розділити процес на невеликі завдання, тоді робити по одному кроку за раз;
- створити собі цілі і відстежувати їх, наприклад, за діаграмою прогресу, чи регулярні зустрічі з партнером з написання, керівником роботи;
- не прагнути досконалості, бо навіть якщо писатимете неформально, кажучи собі, що пишете лише для підказки для себе, це Вам допоможе;
- і “якщо Ви не можете почати писати або Вам важко написати хоча б кілька слів, можливо, у Вас письменницький блок. Деякі випадки виникають через тривогу щодо школи та її тиску; якщо це могли бути Ви, зверніться до консультанта, зверніться до центру навчання студентів” [5, с. 188].

Дорогі молоді науковці, пам’ятайте, що на кожен хворобу є своя таблетка. Професійні психологи допоможуть Вам розібратись із визначенням Ваших проблем. Існує велика кількість безкоштовних психологічних консультацій. Стукайте і Вам відчинять. Професійні консультанти працювали з різними авторами та можуть дати Вам поради, що стосуються Вашої проблеми.

Головне, почати бігти. Від першого абзацу до другого, від мети до плану, від об’єкта до предмета, від малого до великого, від простого до складного. Пишіть і Ви обов’язково зробите якесь відкриття для себе. І ми з радістю привітаємо Вас у науковому колі дискусією у Вашій апробації.

Пам’ятайте, що ідеальних робіт не існує і що кожен дослідник “іде на компроміс щодо досконалості, щоб виконати роботу” [5, с.188]. Тому пишіть про те, що Вам близьке, пишіть про те, що Вам цікаве, пишіть про те, що Ви помітили, перечитуючи чийсь тексти, чи це є зараз актуально, чи те, що Ви прочитали з огляду на сучасний стан справ про те, що змінилось і чого не уявляли, а може й прогнозували попередні дослідники.

Список використаної літератури

1. Еко У. Як написати дипломну роботу: Гуманітарні науки / пер. за ред. О. Глотова. Тернопіль : Мандрівець, 2007. 224 с. URL : https://shron1.chtyvo.org.ua/Umberto_Eco/Yak_napysaty_dyplomnu_robotu.pdf
2. Косів В. Магістерська робота з графічного дизайну. 100 вимог і порад. Львів : Літопис, 2021. 112 с.
3. D’Alleva A. *Methods & Theories of Art History*. London : Laurence King Publishing Ltd, 2005. 186 p.
4. Kristeva J. *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, 1969.
5. *The Craft of Research*. Wayne C. Booth, Gregory G. Colomb, Joseph M. Williams, Joseph Bizup, William T. FitzGerald. Chicago & London. The University of Chicago Press. (Fourth Edition). 2016. 316 p.

References

1. Eko, U. (2007). *Yak napy'saty' dy'plomnu robotu: Gumanitarni nauky'* [How to write a thesis: Humanities]. Ternopil' : Mandrivetz'.
2. Kosiv, V. (2021). *Magisters'ka robota z gra ichnogo dyzajnu. 100 vymog i porad*. [Master's thesis on graphic design. 100 requirements and tips]. Lviv : Litopys.

3. D'Alleva, A. (2005). *Methods & Theories of Art History*. London : Laurence King Publishing Ltd.
4. Kristeva, J. (1969). *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Seuil.
5. Wayne, C. Booth, Gregory, G. Colomb, Joseph, M. Williams at al. (2016). *The Craft of Research*. Chicago & London. The University of Chicago Press. (Fourth Edition).

HOW TO FIND YOUR SCIENTIFIC INTEREST IN THE FIELD OF CULTURE AND ART

Nataliya DYADYUKH-BOGATKO

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Sociocultural Management,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: ndbogatko@gmail.com*

The main student requests for finding topics for course, scientific, diploma theses were studied. Depending on the specialty in different courses, every student in the field of culture and art begins to think about what to write his term paper, theses for the conference, scientific component of the diploma thesis. There are many well-written bestsellers, some even in Ukrainian, about the basic rules of writing and finding topics.

The article also examines the context and inter-contextual perception of how to find one's circle of interests among all the diversity of scientific paths. It is explained why the selection of the Universal Decimal Classification code is important in the study. The article recommends how to avoid fear of writing and the supervisor. The article recommends how to rely on your own experience, available material and analyze available sources and your own interests. Procrastination and hedonism in the artistic environment.

The main steps to writing a scientific research are outlined, how to avoid fear of writing. In the article is recommended to write down phrases related to the chosen topic, to read scientific topics: articles, abstracts. An overview of the most common reasons for postponing the start of writing a paper, what is «writer's block» and how to deal with it has been made.

It is recommended to work on small tasks in stages, to constantly consult with the manager, to seek help and advice from outsiders. Knock and somebody open. By reporting to him, you will be able to track the gradual movement for yourself. The most importantly, do not pretend to be perfect in your search, because there is no perfect scientific work.

The important thing is to start writing. From the first paragraph to the second, from the goal to the plan, from the object to the subject, from the small to the big, from the simple to the complex. Write and you will definitely make some discovery for yourself. We will gladly welcome you to the scientific circle with a discussion in your approbation. Therefore, write about what is close to you, write about what interests you, write about what you noticed while rereading someone's texts, whether it is currently relevant, or what you read in view of the current state of affairs, about what has changed and what you did not imagine, or perhaps predicted by previous researchers.

Keywords: art, research, methodology, context, purpose, teacher.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2022
Прийнята до друку 23.10.2022

УДК 027.7:001.89

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12203>

РОЛЬ БІБЛІОТЕКИ УНІВЕРСИТЕТУ В ОРГАНІЗАЦІЇ УПРАВЛІННЯ ДОСЛІДНИЦЬКИМИ ДАНИМИ

Світлана ПЕТРУНОВСЬКА

<https://orcid.org/0009-0000-7469-1578>

*Науково-технічна бібліотека ім. Г. І. Денисенка
Національного технічного університету України
“Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського”,
пр. Берестейський, 37 Л, Київ, Україна, 03056
e-mail: s.petrunovska@gmail.com*

Національний технічний університет України “Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського” першим в Україні затвердив Політику відкритої науки. Бібліотека підтримує рух університету в напрямку інтеграції до європейської та світової наукової спільноти, впровадження принципів відкритої науки. Принцип відкритості на всіх етапах циклу дослідження стосується насамперед управління дослідницькими даними як основи дослідження. Робота у цьому напрямі потребує системного підходу до підготовки бібліотечних фахівців, вивчення управлінських та технологічних питань керування даними, розробки та проведення різних освітніх заходів з метою формування компетентностей з відкритої науки у дослідників.

Ключові слова: відкрита наука, Політика відкритої науки, відкриті дані, управління дослідницькими даними, бібліотеки, підвищення кваліфікації бібліотекарів, формування компетентності дослідників.

Вступ. Відкрита наука як особливий підхід до проведення наукової та науково-технічної діяльності почала формуватися на теренах Європейського Союзу на початку двохтисячних років і передбачає застосування принципів відкритості на всіх етапах циклу дослідження. До відкритої науки належить чимало практик, у тім числі відкритий доступ, відкриті публікації, відкриті дослідницькі дані, відкриті освітні ресурси, відкрите програмне забезпечення тощо.

Роль наукових бібліотек у відкритій науці визнано професійною спільнотою та зафіксовано у документах Європейської комісії, Організації економічної співпраці та розвитку, ІФЛА, ЮНЕСКО та ін. [2]. У 2021 році ЮНЕСКО опублікувала Рекомендації щодо відкритої науки [9]. Україна також зробила певні кроки на шляху до інтеграції до Європейського дослідницького простору, зокрема у минулому році було затверджено Розпорядженням Кабінету Міністрів України № 892-р Національний план щодо відкритої науки. Розрахований на реалізацію протягом 2023–2030 років, план містить завдання забезпечення відкритого доступу до наукових

результатів і науково-технічної інформації, до дослідницької інфраструктури та методичне забезпечення. У цьому ж 2022 році вперше в Україні в КПІ ім. Ігоря Сікорського було розроблено Політику відкритої науки (далі Політика) [3]. Політика відображає новий підхід до освітнього та наукового процесів, формулює мету, цілі й завдання відкритої науки в КПІ відповідно до рекомендацій ЮНЕСКО. Завданнями впровадження Політики є забезпечення можливості відкритого обміну дослідженнями, дослідницькими даними, створення відкритих навчальних ресурсів, забезпечення доступу до дослідницької інфраструктури, надання знань та формування компетенцій і, зрештою, інтеграція Університету до європейського дослідницького та освітнього простору.

Наголосимо, що робота в цьому напрямі в НТБ ім Г. І. Денисенка НТУУ “КПІ ім. Ігоря Сікорського” (далі – Бібліотека) почалася значно раніше. Ще з 2010 року Бібліотека активно реалізує ідеї відкритого доступу у напрямках розвитку відкритого електронного архіву наукових і навчальних матеріалів НТУУ “КПІ ім. Ігоря Сікорського” ELAKPI <http://ela.kpi.ua>. З метою впровадження платформи Відкритого доступу до наукових та освітніх інформаційних ресурсів НТУУ “КПІ” у 2014 році був прийнятий Мандат Відкритого доступу, який забезпечив перехід на єдину видавничу платформу Відкритого доступу Open Journal Systems (OJS) на платформах “Наукова періодика України” <http://journals.uran.ua/>, представлення у каталозі журналів відкритого доступу Directory of Open Access Journals. Також відбувся перехід конференцій університету на організаційну платформу Open Conference Systems (OCS), на видавничу платформу Open Journal Systems (OJS) в доменній зоні kpi.ua для оприлюднення матеріалів конференцій “Наукові конференції України” <http://conferences.uran.ua/> [1]. Крім того, Бібліотека започаткувала проєкт електронного видання монографій Університету на відкритій видавничій платформі Open Monograph Press. Розвиток інформаційної екосистеми і впровадження практик відкритої науки відкрило нові перспективи – з минулого року Бібліотека почала займатися підтримкою науковців у роботі з відкритими дослідницькими даними (далі – ДД), це новий напрям у роботі.

Відкриті ДД – це дані, що можуть бути вільно використані, перероблені та поширені ким завгодно, без обмежень авторських чи патентних прав, чи інших форм власності. Відкриті дані часто надаються у вигляді машиночитуваних файлів, що завдяки автоматизації процесу пришвидшує їх обробку і аналіз. Відкриті дані зазвичай збирають та оприлюднюють різні установи, в тім числі наукові, з метою забезпечення прозорості, підвищення ефективності та створення додаткових можливостей для повторного використання даних для створення інновацій. За визначенням ЮНЕСКО, дані відкритих досліджень – цифрові та аналогові дані, як необроблені, так і оброблені, з супутніми методами, числові дані, текстові записи, зображення, аудіозаписи, протоколи, коди аналізу та робочі процеси, які можуть відкрито та багаторазово використовуватися, зберігатися та повторно поширюватися будь-якою особою за умови вказівки джерела. Дані відкритих досліджень розміщені в оперативному доступі, зберігаються у зручному та придатному для подальшого використання людино- та машиночитаному форматі, що відповідає принципам належного управління та розпорядження даними, зокрема принципам FAIR [9].

Уся робота з ДД будується з урахуванням цих принципів. Вони є набором керівних принципів та передового досвіду для забезпечення відшукуваності,

доступності, взаємодії та повторного використання даних або будь-якого цифрового об'єкта (Findable, Accessible, Interoperable and Reusable) [12]:

- Findable (Відшукуваність): можливість повторного використання даних завдяки можливості легко знайти дані та метадані і для людей, і для комп'ютерів.

- Accessible (Доступність): (мета)дані повинні бути доступні за їхнім ідентифікатором навіть тоді, коли дані більше не доступні.

- Interoperable (Оперативна сумісність): можливість поєднуватися з іншими даними або інструментами, тобто формат даних повинен бути відкритим та інтероперабельним для різних інструментів.

- Reusable (Повторне використання): мета(дані) повинні бути добре описані, щоб їх можна було знайти, копіювати та/або об'єднати. Крім того, вони повинні мати певну ліцензію, яка забезпечує доступ і використання вторинним користувачам.

Постановка проблеми. Є багато причин, чому керування даними є важливим. По-перше, це полегшує тривале збереження наборів даних і доступ до них. По-друге, зростаюча кількість фінансових агенцій, видавців журналів і дослідницьких установ вимагає цього, бо це дає змогу іншим дослідникам відкривати, інтерпретувати та повторно використовувати дані, що також допомагає підтримувати цінність даних, даючи можливість іншим перевіряти опубліковані результати та розвивати їх. Тобто відкриті дані сприяють повторному використанню результатів досліджень, збільшуючи цінність вкладених коштів. Крім того, аргументами на користь відкриття та обміну даними для первинних досліджень є підвищення цитованості цитованих наборів даних та результатів досліджень.

Ступінь розроблення проблеми. Питання підтримки бібліотеками принципів Відкритої науки в університетах, зокрема впровадження практики управління дослідницькими даними, висвітлено в публікаціях Оксани Бруй, Олени Орлюк, Світлани Чуканової, Тетяни Ярошенко та ін.

Невирішені частини загальної проблеми. Процес відкриття ДД в країні просувається ще досить повільно. Причиною цього є низький рівень обізнаності дослідників щодо принципів та інструментів розробки плану управління дослідницькими даними (далі УДД), відсутність вітчизняних репозитаріїв даних через брак фінансових ресурсів наукових інституцій, відсутність методичного забезпечення загальнодержавного рівня та невизначеність стандартів для обміну та архівування даних, відсутність навчання бібліотекарів сервісам управління дослідницькими даними. Відповідно до цих викликів можливі основні напрями діяльності бібліотек – це розробка політики УДД та оволодіння інструментами розробки плану УДД, розвиток технологічної інфраструктури, обробка та аналіз ДД, спільне використання та збереження даних, а також навчання дослідників та бібліотекарів [6].

Метою статті є аналіз досвіду Науково-технічної бібліотеки ім. Г. І. Денисенка Національного технічного університету України “Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського” у формуванні компетентностей з управління дослідницькими даними у бібліотекарів та дослідників Університету.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в з'ясуванні ролі Університету КПІ у просуванні ідей відкритої науки, розробці Політики відкритої науки, впровадженні практики управління дослідницькими даними. Досліджено форми роботи Бібліотеки КПІ з формування компетентності з відкритої науки

у бібліотекарів та дослідників, зокрема презентовано цикл вебінарів з управління дослідницькими даними.

Виклад основного матеріалу. Місія Наукової бібліотеки Університету – допомогти певним категоріям користувачів, а саме дослідникам та здобувачам вищої освіти різного рівня, створити/поширити або знайти та оцінити, використати дані для створення нової інформації та, завдяки її аналізу, нових знань. Метою просування практики опублікування первинних ДД є вплив на чесність дослідників, унеможливлення плагіату та фальсифікації даних, що відповідає принципам академічної доброчесності. Першочерговим завданням Бібліотеки є навчання бібліотекарів та науковців УДД, поглиблення знань і формування компетенцій з грамотності даних, як частини інформаційної грамотності, для якісної наукової роботи зі створення та обміну даних та сприянню інституційним дослідженням.

Управління даними протягом життєвого циклу дослідження відбувається через спілкування з зацікавленими сторонами керування даними, а саме з первинними дослідниками, інститутами, репозитаріями, вторинними користувачами даних, спонсорами, видавцями – бібліотекарі вже мають досвід співпраці з ними. Ефективне управління даними відбувається на всіх етапах життєвого циклу дослідження: від планування проєкту до збору даних, підготовки та аналізу даних, а потім, нарешті, публікації та спільного використання даних у сховищі, яке забезпечує довгострокове керування ними. Кожний етап потребує від дослідників різних міркувань, контактів, дій і методів роботи з ДД.

Це все фіксує план управління даними (Data Management Plane, DMP) – офіційний документ, що описує дані, отримані під час дослідницького процесу, і окреслює стратегії управління даними, які будуть реалізовані під час і після активної фази дослідницького процесу, а саме: як дані збирають, організовують, документують, обмінюють та зберігають.

Більшість дослідників збирають дані, маючи на увазі певну форму плану, але він часто неадекватно задокументований і не повністю продуманий. Багато проблем із керуванням даними можна легко вирішити або повністю їх уникнути, плануючи заздалегідь. З правильним процесом і структурою це не займе багато часу і може окупитися в довгостроковій перспективі. В різних країнах є національні безкоштовні онлайн-інструменти планування управління даними, доступні дослідникам та інформаційним професіоналам, наприклад, DMPOnline у Сполученому Королівстві, Guidelines on FAIR Data Management in Horizon 2020 для країн ЄС, у Канаді DMP Assistant або DMP Tool у США.

Зокрема, DMPOnline, розроблений Digital Curation Centre [7], містить вказівки для дослідників та шаблони для створення планів управління даними відповідно до інституційних вимог і вимог до фінансування (користування безоплатним пакетом можливе без попередньої реєстрації університету, достатньо під час створення акаунта дослідника в полі “Організація” обрати “Інша”). Адміністративні права з ширшим переліком можливостей надаються лише зареєстрованим університетам-підписникам. Підписка є платною, а вартість залежить від пакета передплати (базовий/розширений) і тривалості контракту (рік, три роки). Можна отримати тимчасові права адміністратора на пробний період у 30 днів, це дасть Вам можливість поекспериментувати з різними функціями інструменту, зокрема зі звітами про плани, статистику тощо.

Ще низка питань управління даними потребує вивчення дослідниками. Особливої уваги під час роботи з даними потребують питання безпеки – це захист даних від несанкціонованого доступу, використання, зміни, розголошення та знищення. Може знадобитися зашифрувати конфіденційні дані. Регулярне резервне копіювання теж є невід’ємною частиною керування даними. Формат файлів, у якому дослідники зберігають свої дані, є основним чинником, який визначає можливість використання цих даних у майбутньому, бо застаріває і апаратне, і програмне забезпечення. Дослідникам потрібно вибрати архів для даних, керуючись пропонованою сховищем довгостроковою безпекою та простотою виявлення та доступу для колег у галузі. Дослідники документують свої дані відповідно до різних стандартів метаданих. Деякі стандарти метаданих розроблено з метою документування вмісту файлів, інші – для документування технічних характеристик файлів, а треті – для вираження зв’язків між файлами в наборі даних. Цитування даних надає первинному виробнику даних належне значення, забезпечує легший доступ до даних повторного використання, дає змогу перевірити результати. Однак наразі ще треба сформулювати звичку наукової спільноти цитувати дані. Потребують також вивчення питання авторського права, захисту конфіденційності інформації, етики даних, оскільки є різні способи етично ділитися конфіденційними даними (згода на обмін, обмеження, анонімізація, агрегація тощо). Треба мати на увазі, що законодавство щодо ДД відрізняється за межами різних країн.

Тобто бібліотеки можуть надавати рекомендації дослідникам щодо принципів відкритого доступу, планування, упорядкування файлів даних, правил іменування, керування версіями файлів, їх архівування, забезпечення збереження і умов доступу тощо. В ідеалі бібліотекарі повинні володіти навичками роботи з онлайн-інструментами УДД, а Бібліотека – мати матеріальну та технічну можливість створення та управління інституційними репозитаріями даних. Щонайменше – консультувати щодо правил вибору відповідного репозитарію з урахуванням усіх вимог. Після спілкування з бібліотекарем дослідник має чітко розуміти, як опублікувати свої дані у відкритому доступі та усвідомлювати його переваги; володіти навичками управління дослідницькими даними; розуміти очікування та політику спонсорів щодо ДД; знати, як знайти відповідний репозитарій для забезпечення відкритого довготривалого доступу тощо. Таким способом можливі напрями діяльності з УДД сучасної Наукової бібліотеки, що сприяють досягненню цілей відкритої науки, це:

- розробка політики відкритої науки, політики управління дослідницькими даними;
- створення та підтримка інституційного репозитарію даних;
- робота з онлайн-інструментами з планування управління даними;
- обробка та аналіз даних;
- обмін даних;
- візуалізація даних;
- вимірювання впливу даних;
- збереження даних;
- просування принципів FAIR;
- інструкції, консультації, навчальні заходи для дослідників та бібліотекарів з метою покращення обізнаності про всі аспекти УДД.

Сильні сторони закордонних академічних бібліотек, наприклад, у США, на цей час включають пошук джерел даних, фільтрацію та підготовку даних, збереження даних та управління даними. Перспективні для них напрями роботи, області зростання містять дослідницькі обчислення, візуалізацію та аналіз даних. В КПІ ім. Ігоря Сікорського відповідно до Політики Відкритої науки основною на сучасному етапі є робота з підвищення рівня обізнаності й формування в усіх учасників наукового та освітнього процесів Університету компетентності з відкритої науки. Визначено такі пріоритетні напрями: включення тем з відкритої науки в освітні компоненти; підвищення кваліфікації науково-педагогічних працівників; освітні заходи (надання рекомендацій, консультацій, проведення семінарів, круглих столів, тренінгів тощо); публічні обговорення; спеціальні акції й кампанії з популяризації (інсталяції, виставки, флешмоби, квести тощо); дослідження з питань відкритої науки [3].

Штат відділів по роботі з ДД академічних бібліотек зазвичай містить від двох до восьми осіб, крім того, активно залучають до роботи сторонніх спеціалістів (юристів, ІТ-спеціалістів). Найм вузьких спеціалістів по роботі з даними вирішує питання якісно та швидко, але потребує фінансування, тому зазвичай відповідальність за надання послуг з УДД покладається на вже сформований штат; підвищення кваліфікації, навчання бібліотекарів – процес довготривалий, проте безкоштовний [8]. В НТБ КПІ питаннями дослідницьких даних наразі опікуються двоє співробітників (1,5 ставки).

В умовах інтенсивного розвитку та збільшення різноманітності типів і видів документів та даних, цифрових платформ та онлайн-інструментів для УДД компетенції бібліотекарів значно розширюються, пред'являються нові вимоги до знань та навичок. Бібліотекарі повинні знати:

- основні законодавчі документи, що регламентують відкриту науку, вимоги до надання, переваги та можливі проблеми використання відкритих ДД;
- успішні політики та практики УДД у наукових бібліотеках;
- основні поняття, принципи та технології управління відкритих даних (формати файлів, документація даних, упорядкування даних, збереження, архівування тощо);
- інструменти для обробки та аналізу даних;
- зміст плану УДД;
- онлайн-інструменти та ресурси, платформи (для обміну даними – Dryad, Zenodo або Dataverse; інструментів складання плану УДД – DMTool, DMPOnline; для спільного використання протоколів роботи, блокнотів, препринтів – Protocols.io, Open Lab Notebooks, OSF, arXiv або bioRxiv; відкритої експертної оцінки – PubPeer; для спільного написання, який дає можливість дослідникам писати, цитувати, співпрацювати, розміщувати дані та публікувати – Authorea та ін.);
- різні типи метаданих дослідницьких даних, правила цитування даних, відкриті ліцензії (CC0 або CC-BY та ін.), авторське право, інші питання інтелектуальної власності, конфіденційності та етики даних.

Крім того, бібліотекарі повинні мати навички проведення навчальних заходів для різних цільових аудиторій (науковців, аспірантів, магістрів, бібліотекарів тощо) та у різних форматах (вебінари, тренінги, онлайн-курси, індивідуальні консультування, навчальні матеріали та інструкції). Інформація повинна регулярно оновлюватися, тому що однією з проблем керування дослідницькими даними

є застарівання апаратного та програмного забезпечення. Навчальні матеріали мають бути доступні в мережі Інтернет, щоб їх можна було використовувати повторно. Вебсайт бібліотеки розглядають як центральний інформаційний канал, який транслює бібліотечну підтримку зусиль з УДД: інформує про послуги, містить рекомендації, анонси заходів, контакти бібліотекарів напряду тощо. Бібліотека КПІ, щоб привернути увагу до бібліотечної роботи з ДД та підвищити поінформованість та вплив, регулярно публікує нові матеріали щодо відкритої науки, а також управління дослідницькими даними на сайті Університету та у соціальних мережах, зокрема викладає вебінари циклу “Управління дослідницькими даними” на своєму каналі YouTube.

Навички, необхідні для ефективної роботи в цифровому середовищі, наразі потрібні і науковцям, і бібліотекарям. Бібліотекарі по роботі з даними країн Європи та США активно долучаються до процесу організації та управління даними. У бібліотеках з’являються такі фахівці, як: розпорядник даних, менеджер даних, менеджер метаданих, бібліотекар з управління дослідницькими даними, куратор даних, архіваріус/спеціаліст з цифрових даних, куратор контенту, дослідник, співдослідник, цифровий/інформаційний посередник, цифровий куратор тощо. Оскільки цей напрям новий, бібліотечні фахівці займаються самоосвітою. Це, як звичайно, вивчення публікацій за темою, спілкування з колегами з успішними кейсами впровадження послуг УДД та онлайнів курси та платформи.

Бібліотека КПІ також вивчала досвід закордонних бібліотек, зокрема у межах проекту співпраці КПІ імені Ігоря Сікорського з Університетом Шеффільда відбувся цикл онлайн-зустрічей між бібліотеками. Це – складова “Ініціативи Єднання” від Cormack Consultancy Group, консалтингової групи для підтримки української вищої освіти. Бібліотекарі КПІ зустрілися з Анною Клементс, директоркою бібліотеки Університету Шеффільда, та співробітниками зі структурних підрозділів. Були заслухані доповіді про бібліотечні сервіси для підтримки навчання, викладання і досліджень, використання й розвитку відкритих освітніх ресурсів, підвищення інформаційної грамотності студентів. Під час жвавих обговорень дізналися про особливості впровадження відкритої науки в Університеті Шеффільда, про підтримку, зокрема відкритих даних, про платформи для репозитарію даних та організацію його роботи, процеси збереження та знищення даних, підтримку управління дослідницькими даними, роботу зі складання плану з УДД тощо.

Серед закордонних онлайн-курсів найбільш популярний портал, розроблений Единбурзьким Університетом (UK), Research Data Management Training MANTRA [11]. Він включає сім модулів, які містять інформацію про типи даних, план управління даними, організацію даних, підготовку даних до архівування, забезпечення безпеки даних, захист конфіденційності даних, обмін та доступ за принципами FAIR. Матеріал англomовний, проте легко поданий, можна налагодити субтитри та користуватися перекладачем, немає часових обмежень. Дещо складніший курс Університету Північної Кароліни (USA), включає модулі про типи даних, управління даними, створення планів УДД, упорядкування дослідницьких даних, їх зберігання, безпеку, обмін та архівування [10]. Кожний з п’яти модулів треба пройти за тиждень; тести виконати за 1–3 підходи (по півгодини); є можливість отримати сертифікат, якщо результат тестування за всіма темами понад 80 % (Coursera 2023). Загалом у мережі Інтернет подано чимало ресурсів

для бібліотекаря-куратора даних, огляд можна подивитися в публікації С. Чуканової “Огляд онлайн платформ для самоосвіти фахівців інформаційної, бібліотечної та архівної справи з управління даними досліджень (research data management)” [4].

Бібліотека КПІ також розробляє цикл занять з управління дослідницьких даних для дослідників та бібліотечних фахівців КПІ. Заняття проводяться як офлайн, так і онлайн за темами:

- Основи управління дослідницькими даними (типи дослідницьких даних, дослідницькі матеріали, учасники управління даними, принципи FAIR, управління на різних етапах життєвого циклу даних).
- План управління дослідницькими даними (вимоги спонсорів до планування, структура плану, зразок плану та інструменти планування).
- Організація дослідницьких даних (правила іменування, розробка Угод іменування файлів, керування версіями).
- Формати файлів. Проблеми безпеки та засоби збереження файлів (резервне копіювання, шифрування, паролі, знищення даних).

Висновки. Отже, на цей час закордонні наукові бібліотеки впевнено працюють в інформаційній екосистемі відкритої науки. Насамперед це обумовлено тим, що фахівці наукових бібліотек уже мають компетенції, пов’язані з моніторингом ресурсів, пошуком інформації та даних, консультуванням та інформаційним супроводом, організацією навчання тощо. Крім того, бібліотекарі зазвичай мають партнерські відносини, необхідні для підтримки ініціатив відкритої науки, із зацікавленими сторонами. Разом з тим, сьогодні практика організації роботи з дослідницькими даними в університетських бібліотеках України є новим пріоритетом у роботі та потребує системного підходу до підготовки бібліотечних фахівців, вирішення управлінських та технологічних питань керування даними. Сучасні бібліотекарі повинні просувати ідеї відкритої науки, розумітися на принципах управління дослідницькими даними, знайомити з ними користувачів за допомогою різних форм роботи, інструментів та інформаційних каналів; консультувати щодо того, як зробити дані відкритими; надавати допомогу дослідникам під час розробки планів управління даними. Таким способом університетські бібліотекарі підтверджують свою роль провідників у відкритому середовищі та сприятимуть інтеграції вітчизняних дослідників у європейську та світову наукову спільноту.

Список використаної літератури

1. Бруй О. Відкрита наука: виклики та перспективи. URL : <https://ela.kpi.ua/handle/123456789/45503>

2. Орлюк О. Політика відкритої науки в Європейському союзі як глобальний орієнтир для України: правовий вимір. *Теорія і практика інтелектуальної власності*. 2021. № 6. С. 158–172. DOI : <https://doi.org/10.33731/62021.249468>

3. Політика відкритої науки в КПІ ім. Ігоря Сікорського. URL : <https://ela.kpi.ua/handle/123456789/51235?locale=uk>

4. Чуканова С. Огляд онлайн платформ для самоосвіти фахівців інформаційної, бібліотечної та архівної справи з управління даними досліджень (research data management). Бібліотечна справа у сучасних інформаційно-комунікативних процесах: тенденції та перспективи : матер. VII наук.-практ. online конф. Острог, 2021. URL : <https://conf.oa.edu.ua/index.php/libconf/libcon202104/paper/view/297>

Tsyfrova platforma: informatsiyni tekhnolohiyi v sotsiokul'turniy sferi, 5, 2, 277–292. DOI: 10.31866/2617-796X.5.2.2022.270132 [in Ukrainian].

6. Carvalho, É. & Leite, F. & Patrícia R. (2021). Bibliotecas académicas y gestión de datos de investigación: una revisión bibliográfica [Academic libraries and research data management: a bibliographic review]. *Inveestigación Bibliotecológica: archivonomía, bibliotecología e información*, 35, 86, 99–121. DOI: <https://doi.org/10.22201/iibi.24488321xe.2021.86.58266> [in Guarani].

7. Digital Curation Centre. URL : https://dmponline.dcc.ac.uk/about_us [in English].

8. Mani, S. & Cawley, M. & Henley, A., & Triumph, T. & Williams, J. (2021). Creating a data science framework: A model for academic research libraries. *Journal of Library Administration*, 61, 3, 281–300. DOI: <https://doi.org/10.1080/01930826.2021.1883366> [in English].

9. Recommendation on Open Science. UNESCO. URL : https://www.google.com/url?q=https://en.unesco.org/science-sustainable-future/open-science/recommendation&sa=D&source=docs&uſt=1679490060404671&usg=AOvVaw21p_NvD5Mzm0nNIVcrgECJ [in English].

10. Research Data Management and Sharing. URL : <https://www.coursera.org/learn/data-management> [in English].

11. Research Data Management Training MANTRA. URL : <https://mantra.ed.ac.uk/> [in English].

12. FORCE 11. (2022). THE FAIR DATA PRINCIPLES. URL : <https://www.force11.org/group/fairgroup/fairprinciples> [in English].

THE ROLE OF THE UNIVERSITY LIBRARY IN THE ORGANIZATION OF RESEARCH DATA MANAGEMENT

Svitlana PETRUNOVSKA

*Scientific and Technical Library
of the Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute,
Beresteyskyi Ave., 37 L, Kyiv, Ukraine, 03056
tel.: 096-16-29-068; e-mail: s.petrunovska@gmail.com*

The National Technical University of Ukraine “Ihor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute” was the first in Ukraine to approve the Open Science Policy. The library supports the movement of the university in the direction of integration into the European and world scientific community, implementation of the principles of open science. The principle of openness at all stages of the research cycle concerns first of all the management of research data as the basis of research. Work in this direction requires a systematic approach to the training of library specialists, the study of managerial and technological issues of data management, the development and implementation of various educational activities aimed at the formation of open science competencies among researchers.

Keywords: Open Science, Open Science Policy, Open Data, Research Data Management, Library, Professional Development of Librarians, Competence of Researchers.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2022
Прийнята до друку 23.10.2022

УДК 94:316.61:17.035.3

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12204>

**THE FIELD OF (NON-HYBRID) BATTLE
AND THE UKRAINIAN INTELIGENTSIA**

Liudmyla BELINSKA

ORCID 0000-0002-4716-6011

*Ivan Franko National University of Lviv
Department of Sociocultural Management,
Valova Str., 18/13, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: ludmyla.belinska@gmail.com*

The start of Russia's full-scale invasion of Ukraine on February 24, 2022, became a watershed between two worlds for Ukrainians and the global community. After the ambivalent existence between the Russian-speaking and Ukrainian-speaking cultural space of independent Ukraine, the time came to define clear positions and actions for every Ukrainian, artist, actor as well. The slogan "Art over Politics" became irrelevant, the exposed nerves of dramatic events required taking only one, true side in the battle. In the difficult early hours of the war, the critical border situation, the peaceful Ukrainian people transformed from a somewhat infantile, apolitical mass of *vita minima* people to a *vita heroica*.

Ukrainian journalists, actors, singers, artists joined the defense of the country both on the battlefield as well as the cultural front, experiencing in the tense times of war and armed aggression the people's special need for a high quality and creative national product. Artists became more active, realizing that art, culture, and creative industries perform several important functions for strengthening the mental spirit of the people and its patriotic surge. Suggestive, heuristic, hedonistic, communicative, social, nation-building functions dominate among many cultural and artistic expressions.

Keywords: Ukrainian Inteligentsia, Art over Politics, creative national product, battlefield, artist, actor.

Our artists, musicians, singers, singing ensembles, artists, artists bring their creativity to all Ukrainians everywhere. During the war, underground culture acquired not a theoretical, but an applied character, because the subway, shelters, and bomb shelters turned into a powerful socio-cultural environment in addition to a security space. The world is watching this phenomenon with astonishment, and the fashion for everything Ukrainian is spreading – from the ability to defend the country – to the cultural manifestation of resistance. Our subtle humor helps overcome fear, and moral personages from past centuries have appeared with helmets and weapons on military posters. We sing popular songs of the Ukrainian Insurgent Army (UPA) and understand the deep meaning of our national anthem, taking into consideration its pessimistic words from

the 19th century. The patriotic song of the past century “Ой, у лузі червона калина” has again united Ukrainians today.

Having recovered from the first shock, from yet another betrayal by the northern neighbor, the artists performed at such socio-cultural venues as the Kyiv subway stations. On April 24, 2022, the band Ocean Elsa performed with a charity concert dubbed “And Everything will be Fine.” Bomb shelters became art galleries for many thematic art projects. Well educated, patriotic intellectuals exchanged their pens for weapons.

It is said that history repeats itself every hundred years. Its unlearned and unassimilated lessons were forced by “life’s teacher” to be studied by the subsequent generations. Ukrainians had the experience of the First World War, after which they took part in defending Ukraine in the War of Liberation, tens of thousands of conscious, highly educated, intelligent soldiers of the UHA (Western Ukrainian Army – Українська Галицька Армія – Ed.) fought for Ukrainian independence [10].

One example is the person of Stepan Rudyk, a journalist from Lviv, editor of the magazine “Nasha Kultura.” Rudyk was born in Tysmenytsia on January 17, 1890, in the family of Vasyl Rudyk and Maria (the daughter of Georgy Monyuk) Rudyk. Despite his large family, Rudyk’s insisted that the eldest son get a good education, so after elementary school, Stepan entered the Lviv Academic Gymnasium, which provided not only a thorough knowledge, but was also a source of patriotism for Ukrainian youth. It was taught by outstanding Ukrainian teachers: Edvard Kharkevych, Ilya Kokorudz, Dr. Evstakhiy Makarushka, Vasyl Biletskyi, Petro and Hilarion Ohonovskiy, Dr. Ivan Kopach, Prof. Mykhailo Tershakovets, Ivan Boberskyi, Yulian Romanchuk, Anatol Vahnyanin, chief catechist the Rev. Leonid Luzhnytskyi. The accumulation of such flowers of Ukrainianism bore brilliant fruits in the national upbringing and education of Ukrainians, especially on the eve of the First World War.

In 1914, Rudyk enrolled in the Department of Philosophy of the University of Vienna, where he studied, as indicated in the records, psychology with Prof. Aloiza Hoffler (introduction to psychological research, psychology practicum, pedagogical practicum, basics of psychology and logic); Prof. R. Reininger – the history of new philosophy, German philosophy from Kant to Hegel; Prof. Yerusalem – history of Greek philosophy, introduction to Greek philosophy, philosophy of war; Prof. Kraft – the theory of scientific knowledge, Prof. Kretschmer – an introduction to Homer’s poetry; Prof. Radermager – the works of Eurypidus, myths of Ancient Greece; Prof. Styolny – psychology, social economy; and Prof. Dopsha [1].

In addition, Rudyk studied the history of the Middle Ages and Modern Times, the history of Rome, the psychology of language, the history of the peasant question in Russia, the beginnings of social development, characterology, and the history of the Balkan Peninsula. He studied diligently and successfully completed his studies in 1919. Returning to Lviv, the young man joined the Ukrainians’ battle for an independence, which all the people sought after the collapse of the Austro-Hungarian Empire. During the most difficult period of the military engagement, Stepan Rudyk joined the ranks of the Western Ukrainian Army. The UHA soldiers were approaching the Central Ukraine and in August 1919 crossed the river Zbruch[9]. In Starokostiantyniv, in the barracks of the former Simferopol regiment of the Russian tsarist army, a training center was created for units of Sich riflemen and officers. Despite the difficult position of the riflemen, hopelessness, lack of clothing, weapons, and medicine, the fighting ability of the Sich

riflemen was supported in every possible way. The Sich riflemen launched cultural and educational work, orchestras performed in front of the soldiers and the local population. Ukrainians were happy to meet the musicians and choruses that performed Ukrainian folk melodies and infantry marches, especially the anthem of the unit “Ой, у лузі червона калина,” “Засумуй, трембіто,” “Видиш, брате мій,” “Ой, нагнувся дуб високий” composed by Mykhailo Naunvoronsky, Roman Kupchynsky, Lev Lepky. In addition to musical encouragement, with the aim of education and enlightenment by writer M. Uhrim-Bezhrishny, they founded the Press Quarters. The unit’s cultural life included: S. Rudyk, O. Babiy, M. Opoка, O. Kucherishka, O. Grekh, Ya. Chyzh. The main task of the Press Quarters was the publication of the newsletter of the Sich rifle corps titled “Rifleman’s Idea” (“Стрілецька думка”), as well as humorous magazines. Talented writers, composers, artists, sculptors ensured a high level of material. The artist Osy Kurylas painted portraits of the soldiers, and the magazine featured the works of poets Olesya Babiy, Mykhailo Kurakh, Mykhailo Panchyshyn, and Hryts Bosy. The editor-in-chief of “Rifleman’s Idea” was the standard-bearer Stepan Rudyk, who wrote articles under the pseudonym “Olhyn.” The newspaper was published regularly in the summer and autumn of 1919, when the Sich Riflemen Corps was stationed in Podil and Volyn. There were not enough copies for everyone. Ye. Konovalts (Col. Yevhen Konovalts was an officer in the Sich Riflemen Corps and the Army of the Ukrainian National Republic. After World War One, he founded the Ukrainian Military Organization (UVO) and then the Organization of Ukrainian Nationalists (OUN). He was assassinated by a Soviet Russian agent in Rotterdam on May 23, 1938 – Ed.) wrote that when the June edition of the magazine became available, the riflemen almost fought to read it. “Rifleman’s Idea” was issued for frontline infantry units and the local population. Amid incessant battles and material needs, the newspaper maintained an active fighting spirit, with more than 60 issues published. The leitmotif of the magazine, “Ukraine must be an independent national republic,” was evident in all editions.

After 1920, the unit returned home. Stepan Rudyk settled down in his hometown of Tysmenytsia, but lived some 90 miles to the north in Lviv. It was difficult to find a job that would provide a living, so the veteran rifleman participated in civic work, helped Ukrainians get higher education, and was engaged in literary activities. With the return of UHA soldiers after the defeat of the liberation war in Halychyna–Western Ukraine, the student movement gained momentum. Students who served in the Austrian army as officers, later served in the Polish–Ukrainian war in the ranks of the Western Ukrainian Army [17].

The Polish authorities followed all expressions of anti-state statements in the magazine *Kultura*. The anti-Polish articles in *Kultura* attracted the attention of the Polish police, as did the person of the editor. fought in the Army of the Ukrainian National Republic against the bolsheviks until the end of 1920 [7]. They also wanted to further their studies. Among the Ukrainian student body, these veterans prevailed as candidates for higher studies. Education began at the end of October 1920, when at the time all schools of higher education in Lviv were Polish, so Ukrainians did not enroll in them. As early as August 14, 1919, the occupation authorities closed all Ukrainian departments at the Lviv University that existed under Austrian rule. Only Polish citizens or soldiers of the Polish army received permission to study. This pertained to the Jan Kazimierz University, the Polytechnic, the Veterinary Academy and the Academy of Foreign Trade. After renouncing

Polish citizenship and teaching in Polish, eight professors and four associate professors (docents. – *Ed.*) were dismissed and Ukrainian departments were closed. Ukrainian students organized themselves in renewed academic societies: Academic Society, Student Union, Medical Community, Lawyers' Circle. Stepan Rudyk was elected as the head of the Academic Society. In addition to Rudyk, E. Vertyporokh and S. Parfanovych were members of the Academic Society board [2]. The Academic Society operated in the Sobor of St. Yuriy (George. – *Ed.*), then in the Community Center on the Rutovsky Street. Students gathered there for meetings and discussions, listened to lectures, read newspapers, played chess, etc. The head of the society, Sofia Parfanovych, received permission to restore the Medical Society. In 1921, students of the Academic Society enrolled in the alternative to official higher education institutions, the Ukrainian Clandestine University, founded by the Taras Shevchenko Scientific Society (NTSh), the Petro Mohyla Association of Ukrainian Scientific Teachers, and the Stavropyhian Institute (The Stavropyhian Institute was one of the most important cultural and educational institutions in Western Ukraine since the end of the 18th century until World War II. – *Ed.*)

Since 1923, Stepan Rudyk worked as the editor of the Lviv magazine *Kultura* (Culture), then *Our Culture*. The journalist enjoyed respect in the society of Ukrainian writers, and on December 12, 1926, he joined the Ivan Franko Society of Writers and Journalists in Lviv.

The Polish authorities followed all expressions of anti-state statements in the magazine *Kultura*. The anti-Polish articles in *Kultura* attracted the attention of the Polish police, as did the person of the editor. On March 2, 1929, the prosecutor initiated a court case for “trying to bring contempt and hatred to the state system of the Government of Poland, as well as hatred of state officials and signs of disturbing public peace.” Accordingly, the court pronounced the following sentence: “The accused Stepan Rudyk, born in 1891, 38 years old, a Greek Catholic, residing in Lviv, is guilty that in December 1928, in Lviv, as the editor-in-chief of the magazine *Culture*, he allowed through an oversight to announce in Nos. 11–12 of the magazine for November–December 1928, an article under the heading “Help for political prisoners.” Criminal disturbance of public peace is defined as an offense worthy of punishment. For this, he is sentenced to pay a fine 100 zlotys, if he does not pay, he will be arrested in 10 days. And he will be sentenced to satisfy payment of the fine. On the basis of orders, I confirm the confiscation of issues Nos. 11–12 of the magazine *Culture* for November–December 1928” [3].

Stepan Rudyk contributed to the elevation of education and transformation of political views of Ukrainian prisoners, sent them literature, involved them in writing poetry, so that when they emerged from prison they were more reflective and aware. Rudyk maintained a large correspondence with the Ukrainian prisoners involved in the so-called “Volodymyr Trial” of 1928, who were serving their sentences in Kielce, Koronowo, Siedlce, Łęczycza, Rawicz, Piotrków, and also sent them copies of magazine *Culture*.

Stepan Rudyk contributed to the elevation of education and transformation of political views of Ukrainian prisoners, sent them literature, involved them in writing poetry, they left prison more thoughtful and conscious. Editor Rudyk had a large correspondence with the Ukrainian prisoners of the Volodymyr Trial in 1928, who were serving their sentences in Kielce, Koronovo, Siedlce, Lenchytsy, Ravych, Piotrkovo, and sent the magazine “*Kultura*.” Stepan Rudyk’s friend was the publicist Roman Rozdolsky, who associated with Mykola Khvylovy, so he knew about the political events in Kharkiv and

wrote about it in the Lviv magazine “Kultura” in 1930 [5]. Stepan Rudyk took to heart news of the artificial famine in Ukraine, and with many other activists in Halychyna was interested in events in Trans-Dnipro (Eastern. – *Ed.*) Ukraine.

The NKVD investigators tried their best to obtain confessions from arrested Ukrainians about their connections with Western Ukrainians. Thus, Mykhailo Bykovets (1894– 1937), co-founder of the “Pluh” (Plow) literary association, “testified” that with the help of Vyshnya and Lebed, he strengthened his subversive work through connections with Myroslav Irchan, Stepan Rudyk (Ukrainian political figure, journalist), Mykola Holubets (art critic, poet) from Lviv and editors of the magazines Culture and New Culture. The political views of Stepan Rudyk tragically affected the life of his family. On October 5, 1934, the editor married a colleague, the editor of the Lviv magazine “Nova Khata” (New Home. – *Ed.*) Lidia Burachynska. The Rudyks and their son Vasyloko lived in a two-room apartment at Kurkoviy 22 B (today, M. Lysenko Street). At night, on the fifth anniversary of their wedding, on October 5, 1939, Stepan and his friend Ludvik Rosenberg were arrested and sentenced to eight years in prison.

Rudyk disappeared without a trace in the bolshevik bowels. Information about the fate of Stepan Rudyk is not easy to find even today. Meager information from the state archive of the Lviv oblašt indicates that “Rudyk, Stepan Vasyliovych, was convicted in 1940 and served his sentence in the correctional colony No. 34 in the city of Irkutsk from March 1940 to May 1941” [2].

Stepan Rudyk took care of political prisoners after the Liberation War during and immediately after World War One on the territory of the Polish state. At the same time, thousands of Trans-Dnipro (Eastern Ukrainian) soldiers ended up in the Salzwedel, Wetzlar, and Freistadt prisoner of war camps in 1919–1920.

They survived the defeat of the Liberation War and ended up in internment camps in Poland and the Czech Republic. Despite the difficult conditions in these camps, confinement in foreign lands, lack of food, and hard labor, Ukrainians were able to preserve their lives, raise their national awareness, publish their newspaper, improve literacy, master a profession and maintain the civilized life of a European peasant. Creative industries, art projects, theater and publishing played a significant role in this.

The need for creative activity is felt especially in acute times of war and armed aggression. After all, culture and art, both today and a century ago, are extremely important for strengthening the mental spirit of the people, offering a patriotic upsurge. At the beginning of the 20th century, in Halychyna, Western Ukrainians became closer with Trans-Dnipro (Eastern. – *Ed.*) Ukrainians, and with the beginning of the First World War Trans-Dnipro political emigrants founded the Union for the Liberation of Ukraine (SVU) in Lviv, a non-party organization that sought the defeat of the Russian Empire in the war and the creation of an independent Ukrainian state. In 1915, up to 50,000 Ukrainians, soldiers of the Russian army, were captured by Germans and Austrians in Salzwedel, Wetzlar, Rastatt, and Freistadt. With the help of the SVU, four camps of Ukrainian prisoners of war were created with in camps in Austria and Germany. Among them, SVU carried conducted a great deal of educational work, in which Ukrainians from Halychyna and Bukovyna also participated. In 1915, the prisoners read almost all Ukrainian literature works that were in the camp libraries. Taras Shevchenko works in the Kobzar was read most often. The prisoners treated the works of Western Ukrainian writers with skepticism. The works of Ustiyanovich, Klymkovych, and Mohylnytskyi were often

returned unread as “something incomprehensible.” They were interested in presentations about Ivan Franko, his life, worldview, literary and public activity, illustrated excerpts from the poet’s prose and poetry made Franko immediately understandable. His works passed from hand to hand, and it was difficult to find them in the camp library. In June 1915, the magazine “Rozvaha” (Entertainment or Recreation) began to be published in Freistadt, and a publishing company named for Ivan Franko was organized. During the recitation courses, Frank’s favorite poems “The Stonemasons,” “The Mercenary” and “On Trial” were most popular. His works were also read on the literary stage, the tenth song of Moses (“The sun has already reached the mountaintop”) and “On the Babylonian rivers” elicited a storm of applause. Among Franko’s dramas, the most favorite was “Stolen Happiness,” among novels – “Zakhar Berkut,” from poetic works “Mykyta, the Fox,” “Basim, the Blacksmith,” and “Abu Kasim’s Slippers” were most liked. They often sat in groups and someone read aloud “Mykyta, the Fox” and from time to time the group burst into hardy laughter [16].

Frank’s poetry was clearer than his prose. Very often, Franko brought the wonderful poetic language closer to the all-Ukrainian language. Franko was especially admired by senior Ukrainian officers, who contributed to the camp journals by inserting quotations from Franko’s works. In the camp for senior officers located in Hanover-Münden, Franko’s works were most widely read. The need for creative activity is felt especially in acute times of war and armed aggression. After all, culture and art, both today and a century ago, are extremely important for strengthening the mental spirit of the people, offering a patriotic upsurge [8].

The poet’s death in May 1916 caused great sorrow. All camp organizations dedicated evenings, concerts, and performances to his memory. They emphasized that Ivan Franko was an all-Ukrainian poet, fought for an independent Ukraine and was a great citizen. Learning about his work, the prisoners believed, would be the best tribute to the poet’s memory. Returning from captivity, soldiers of Western Ukraine and Eastern Ukraine, brought with themselves to the Trans Dnipro region of Ukraine a devotion toward Ivan Franko. Along with Taras Shevchenko, Ivan Franko was in their eyes among the greatest Ukrainians. Thus, finding themselves in the still unfamiliar Halychyna environment, in the conditions of political emigration and military captivity, Ukrainians from russianoccupied Ukraine changed their political outlook in favor of an independent Ukrainian state. Thanks to the personality and creativity of Ivan Franko, they became acquainted with Ukrainian Halychyna [4].

The bolsheviks advanced against Ukraine in 1918, and consequently the Army of the Ukrainian National Republic and the Ukrainian Western Ukrainian Army (UHA) suffered heavy losses and was forced to retreat beyond the Zbruch. In 1918–1921, thousands of soldiers ended up in internment camps on the territory of Poland. In particular, about 900 Western Ukrainian soldiers of the Sich Rifle Corps of Col. Yevhen Konovalets were interned in the Landshut camp near Rzeszów. Units of the UNR Army began to be formed from the interned Ukrainian soldiers, in particular, the 6th Sich Division of Col. Mark Bezruchka. They were tasked to participate in the campaign to liberate Kyiv in the spring of 1920 during the Polish-Soviet War. The conditions of the Ukrainian prisoners and internees in the camp were difficult: in February 1920, half of the 3,320 officers and Kozaks were sick and exhausted from hunger, 425 died and were buried in the military cemetery. In the spring of 1920, “Zbirna Stanytsia” (United Station) was founded in

the camp to train soldiers of the UNR Army because the Ukrainian command and the government of the UNR wanted to continue the liberation war. After crossing of the Polish border, Chief Otaman Symon Petliura ordered the Minister of Defense "... not to disband a single unit subordinate to the Ministry of War. They should be placed on the general conditions of internment for the purpose of organizing preparatory work for returning to Ukraine." To carry out the order of S. Petliura – to preserve the fighting spirit of the army, to reform the military units and send them again to fight against the bolsheviks – this was the task of the camp leadership. The main burden of work of forming new departments fell on the administrative and educational part of the national team of station in Landshut, which included S. Taran, Oliynyk, Legin, Hnatchenko, Lt. Prikhodko, Lt. Kovalchuk, Lt. V. Krupa, and others [15]. The head of the station was Capt. I. Honcharenko. The main task of the leadership of the station was to overcome the apathy of the internees, to give them moral strength and faith in the possibility of continuing the struggle. Cultural and spiritual work in the camp was supposed to contribute to this. Despite limited freedoms and unsatisfactory living conditions, the camp managed to organize effective cultural and educational activities. The Ukrainian National University, which was attended by about 600 students, led by professors I. Ohienko, I. Svetsytskyi, O. Kolessa, V. Shchurat, generals S. Dyadyusha, I. Martyniuk, a gymnasium, a library, a literary and artistic club, Captain D. Kotko organized a choir, the commander of the troop group in Landshut, Gen. Oleksandr Pylkevych, founded the military and literary fortnightly "Nasha Zorya" (Our Star). A group of talented young authors from the Ukrainian military gathered around this publication: E. Malanyuk, E. Blakytyn, O. Lutsykyi, V. Yevtymovych, A. Lebedynskyi, M. Shapoval, and others. In a letter to D. Dontsov, E. Malanyuk wrote: "We, a group of art workers, who by the will of history were called to join the Ukrainian army, replacing pens and brushes with sabers and muskets, have felt for a long time, and from our own experience we have seen that there are not enough weapons in the hellish and difficult struggle for the sovereignty of the nation. Having found ourselves disarmed in the internment camps, we returned to the fulfillment of our previous duties by the very logic of life. Disarmed militarily, we grasped spiritual weapons" [15].

Список використаної літератури

1. Архів українського музею в Нью-Йорку. Фонд 212. Лідія Бурачинська.
2. Державний архів України у Львівській обл. Ф. 26.
3. Центральний державний історичний архів України у Львові. Ф. 329.
4. Белінська Л. Місця пам'яті української політичної еміграції: Ніна Лужницька з Конашинських. *Вісник Львівського університету. Серія історична*. 2019–2021. Спецвипуск. С. 326–337.
5. Бертелсен О. Долі "Слов'ян": "учасник життя" Михайло Биковець та його приватний архів. URL : <http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/2002-olha-bertelsen-doli-slov-ian-uchasnyk-zhyttia-mykhailo-bykovets> (дата звернення 02.08.2019).
6. Дорошенко Д. Спогади про давнє-минуле. Вінніпег, 1949. С. 53.
7. Завальнюк К., Єсюнін С. Часопис Січових стрільців "Стрілецька Думка". *Воєнна історія України. Галичина та Закарпаття* : зб. наук. праць Всеукр. наук. військово-історичної конф. Київ, 2014. С. 209–211.

8. Качмар Л. Іван Франко та наддніпрянські політичні емігранти. Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. Львів, 2006. Вип. 6. С. 114–120.
9. Колянчук Ол. Українська військова еміграція у Польщі 1920–1939. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2000. 274 с.
10. Карпус З., Срібняк І. Формування з'єднань Армії УНР у Польщі. Український історичний журнал. 2000. № 1. С. 80–95.
11. Мудрий В. Змагання за українські університети в Галичині. Червона Калина. Львів–Нью-Йорк. 1999. 190 с.
12. Сірий Й. Козацький театр. США, 1963. 128 с.
13. Сімович В. Франко й полонені українці з Наддніпрянщини. (Спогад із нагоди 20-ліття смерті поета). Червона калина. Календар на 1936. Львів, 1935. С. 135–140.
14. Симон Петлюра в молодості. Львів, 1936. С. 38.
15. Спогади Ніни Лужницької від 11 березня 1968 р. Із родинного архіву Кульчицьких.
16. Ткачук А. Симон Петлюра. Політичний портрет. Київська Старовина. 1992. № 6. С. 64.
17. Фуртес О. Військова еміграція УНР у боротьбі за державність. Військова періодика України. Військово-науковий вісник. 2019. 17 квітня. С. 25–38.
18. Яхненко Н. Від бюро до Бригідок. Трохи спогадів з 1939–1941 рр. Бералія–Мюнхен : Б. М., 1986. 260 с.

References

1. Arkhiv ukrainskoho muzeiu v Niu-Yorku. Fond 212. Lidiia Burachynska.
2. Derzhavnyi arkhiv Ukrainy u Lvivskii obl. F.26.
3. Tsentralnyi derzhavnyi istorychnyi arkhiv Ukrainy u Lvovi. F. 329.
4. Belinska, L. (2019–2021). Mistsia pamiaty ukrainskoi politychnoi emihratsii: Nina Luzhnytska z Konashynskykh / Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii istorychna. Spetsvyputsk, 326–337.
5. Bertelsen, O. Doli “Slovian”: “uchasnyk zhyttia” Mykhailo Bykovets ta yoho pryvatnyi arkhiv. Rezhym dostupu: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/2002-olha-bertelsen-doli-slov-ian-uchasnyk-zhyttia-mykhailo-bykovets> (data zvernennia 02.08.2019).
6. Doroshenko, D. (1949). Spohady pro davnie-mynule. Vinnipeg, 53.
7. Zavalniuk, K., Yesiunin, S. (2014). Chasopys Sichovykh striltsiv “Striletska Dumka”. Voienna istoriia Ukrainy. Halychyna ta Zakarpattia : zb. nauk. prats Vseukr. nauk. viiskovo-istorychnoi konf. Kyiv, 209–211.
8. Kachmar, L. (2006). Ivan Franko ta naddniprianski politychni emihranty. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii : Mytetytvoznavitvo*. Lviv, 6, 114–120.
9. Kolianchuk, Ol. (2000). Ukrainska viiskova emihratsiia u Polshchi 1920–1939. Lviv : Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakovycha, 274.
10. Korpus, Z., Sribniak, I. (2000). Formuvannia ziednanoi Armii UNR u Polshchi”, *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*, 80–95.
11. Mudryi, V. (1999). Zmahannia za ukrainski universytety v Halychyni. Chervona Kalyna. Lviv–Niu-York, 190 s.
12. Siryi, Y. (1963). Kozatskyi teatr. USA, 128 s.

13. Simovych, V. (1935). Franko y poloneni ukraintsi z Naddniprianshchyny. (Spohad iz nahody 20-littia smerty poeta). *Chervona kalyna*. Kalendar na 1936. Lviv, 135–140.
14. Symon Petliura v molodosti. (1936). Lviv, 38.
15. Spohady Niny Luzhnytskoi vid 11 bereznia 1968 r. Iz rodynnoho arkhivu Kulchytskykh.
16. Tkachuk, A. (1992). Symon Petliura. Politychnyi portret. *Kyivska Starovyna*, 6, 64.
17. Furtes, O. (2019). Viiskova emihratsiia UNR u borotbi za derzhavnist. Viiskova periodyka Ukrainy. *Viiskovo-naukovyi visnyk*, 17 kvitnia, 25–38.
18. Yakhnenko, N. (1986). Vid biura do Bryhidok. Trokhy spohadiv z 1939–1941 rr. Beralia–München : B. M.

ПОЛЕ (НЕ)ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ ТА УКРАЇНСЬКА ІНТЕЛІГЕНЦІЯ

Людмила БЕЛІНСЬКА

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра соціокультурного менеджменту,
вул. Валова, 18/13, Львів, Україна, 79008
e-mail: ludmyla.belinska@gmail.com*

Початок російського повномасштабного вторгнення в Україну став вододілом між двома світами для українців та світової спільноти. Після амбівалентного існування поміж російсько- та україномовним культурним простором незалежної України настав час визначення чітких позицій і дій для кожного українця, митця, актора також. Гасло “Мистецтво понад політикою” стало неактуальним, оголений нерв драматичних подій вимагав зайняти тільки одну, істинну сторону фронту. У важкі години початку війни, гострої межової ситуації мирний український народ з дещо інфантильної, аполітичної маси *vita minima* став народом *vita heroica*.

Українські журналісти, актори, співаки, митці, як це було століття тому, долучилися до оборони країни як на полі бою, так і на культурному фронті, відчуючи у напружені часи війни та збройної агресії особливу потребу народу у якісному та креативному національному продукті. Митці активізувалися, розуміючи, що мистецтво, культура, креативні індустрії виконують чимало надважливих функцій для підсилення ментального духу народу, патріотичного злету. Серед багатьох культурно-мистецьких функцій домінують сугестивна, евристична, гедоністична, комунікативна, соціальна, націєтворча.

Ключові слова: українська інтелігенція, мистецтво, політика, креативний національний продукт, поле битви, артист, митець.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2022

Прийнята до друку 23.10.2022

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

УДК [792.8:016]:070.481.Львівські вісті“1941/1944”
DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12206>

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО В БІБЛІОГРАФІЧНОМУ ПРОЧИТАННІ (за матеріалами газети “Львівські вісті” (1941–1944))^{1*}

Галина БІЛОВУС

<https://orcid.org/0000-0002-7391-4845>

*Львівський національний університет імені Івана Франка
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
тел.: (032) 2-39-43-78; e-mail: halyna.bilovus@lnu.edu.ua*

1943

335. А. Рефлексії після I-ої загально-краєвої конференції українських професійних театрів / А. // Львівські вісті. — 1943. — 5 березня, чис. 48 (468), рік III. — С. 3.

Описано враження від Першої конференції українських професійних театрів, що відбулася за сприяння Інституту Народної Творчості у Львові 2–3 березня 1943 р. Висвітлено концептуальні засади розвитку театрального мистецтва, зокрема, питання централізації професійних театрів, їх співпрацю з місцевими драматичними гуртками, піднесення рівня мистецької гри на сцені, фаховий добір репертуару тощо.

336. А. І. Вечір пародії і сатири Василя Кархута. Закінчення імпрезового сезону Літературно-Мистецького Клубу у Львові / А. І. // Львівські вісті. — 1943. — 8 липня, чис. 151 (571), рік III. — С. 4.

Про постановку артистами Львівського Оперного Театру (режисер – В. Шашаровський) “Вечора Пародії і Сатири” за твором Василя Кархута. Висвітлено роль клубового театру в культурному житті громадян. Представлено акторський склад колективу, його репертуар.

337. Б. К-ч. Перед премієрою у “Веселому Львові” / Б. К-ч // Львівські вісті. — 1943. — 30 вересня, чис. 223 (643), рік III. — С. 7.

Подано анонс нової творчої програми “Від вуха до вуха” у Театрі Малих Форм “Веселий Львів”, представленій зокрема напрацюваннями письменників Едварда Козака (ЕКО), Богдана Нижанківського, Ярослава Масляка, Тараса Мигалія, Василя Софронюка (Софроніва-Левецького), Зенона Тарнавського, композиторів легкого жанру Анатолія Анатольського (Кос-Анатольського), Зеновія Лиська, Євгена Козака, Осипа Курочка і танцівників Кирила і Тамари Янушковських, Ольги Логази і Софії Троян.

¹Продовження, початок у Віснику Львівського університету. Серія “Мистецтвознавство”. 2020. Вип. 21. С. 94–107; 2021. Вип. 22. С. 63–100.

338. Б. М. Драмгуртки краю на правильному шляху розвитку. Кабінет Театрального Мистецтва ІНТ при роботі / Б. М. // Львівські вісті. — 1943. — 20 березня, чис. 61 (481), рік III. — С. 2.

Подано інтерв'ю з керівником Кабінету Театрального Мистецтва, заснованому при Інституті Народної Творчості у Львові. Зокрема, йдеться про відновлення діяльності драматичних гуртків у Галичині, їх репертуар, організацію конкурсу аматорських п'єс, курсів для режисерів-початківців, видання інструктивно-методичної літератури зі сценічного мистецтва, організацію і проведення конкурсу драматичних гуртків.

339. Б. М. Наша театральна публіка. Вчора і сьогодні / Б. М. // Львівські вісті. — 1943. — 11/12 квітня, чис. 80 (500), рік III. — С. 6.

Проаналізовано статтю “Наша публіка”, надруковану в рубриці “З театру” першого піврічника “Діла” за 1929 р. Подано критичний аналіз окремих публікацій піврічника, де відображено протиріччя у зацікавленнях публіки театром, бачення глядачів щодо репертуару театрів. Висловлено побажання щодо організаційних моментів театрального життя, що сприяли б заохоченню тогочасної публіки до театру.

340. Б. М. 1000-ий виступ Зенона Дольницького / Б. М. // Львівські вісті. — 1943. — 18 грудня, чис. 291 (711), рік III. — С. 2.

Описано життєвий і творчий шлях співака Львівського Оперного Театру З. Дольницького, високий рівень його виконавства, неповторну силу голосу. Проаналізовано виступи баритона на сценах українських і європейських театрів.

341. “Блудний син” : [Луцьк] // Львівські вісті. — 1943. — 16 січня, чис. 8 (428), рік III. — С. 2. — (На землях України).

Про постановку в селі Млинові п'єси В. Юрченка “Блудний син”, яку з успіхом репрезентував глядачам драматичний гурток.

342. Бориславський О. І. “Аматорський Кружок” в Комарні / О. І. Бориславський // Львівські вісті. — 1943. — 11 серпня, чис. 180 (600), рік III. — С. 2.

Огляд 45-річної творчої діяльності драматичного гуртка “Аматорський Кружок” Комарно (нині – місто на Львівщині), його репертуар, гастролі. Згадано низку імен акторів і режисерів, які свого часу працювали в гуртку.

343. Бориславський О. І. “Запорожець за Дунаєм”. Спомин з-перед 42 років / О. І. Бориславський // Львівські вісті. — 1943. — 5/6 грудня, чис. 280 (700), рік III. — С. 3.

Спогади про історію 80-річної появи на сцені народної опери “Запорожець за Дунаєм” Семена Гулака-Артемовського, зокрема її першу постановку у Львові в 1901 р., акторський склад. Наголошено на незабутніх враженнях від перегляду блискучої інсценізації твору.

344. Бородієвичева Ф. Ще про театр і публіку / Бородієвичева Ф. // Львівські вісті. — 1943. — 18/19 квітня, чис. 86 (506), рік III. — С. 4.

Продовження діалогу про театр і глядацьку аудиторію, висвітленому в публікації Б. М. “Наша театральна публіка. Вчора і сьогодні” (Львівські вісті. — 1943. — 11/12 квітня). Проведено аналогію у зміні поглядів на театр тогочасної публіки. Наголошено на важливості виховного впливу театрального мистецтва на глядацьку аудиторію. Коротко згадано історію становлення й діяльність театральних колективів Львова.

345. В. “Котляревський і українська опера” / В. // Львівські вісті. — 1943. — 11 грудня, чис. 285 (705), рік III. — С. 4. — (3 залі доповідей).

Про захід, що відбувся в Літературно-Мистецькому Клубі у Львові з нагоди двох історичних дат: 105-річчя з дня смерті І. Котляревського та 31 роковини смерті М. Лисенка. Йдеться про аргументовану і насичену невідомими в Галичині фактами доповідь київського літературознавця і театрознавця Г. Лінчевського на тему “Котляревський і українська опера”, присвячену творчості обох визначних діячів української культури. Повідомляється про жваве обговорення доповіді, участь у якому взяли Василь Барвінський та Маріанна Лисенко.

346. В. А. “Наталка Полтавка” в Долині / В. А. // Львівські вісті. — 1943. — 31 січня / 1 лютого, чис. 20 (440), рік III. — С. 3.

Охарактеризовано успішну постановку “Наталки Полтавки” І. Котляревського, організовану 13 січня 1943 р. аматорським колективом Українського Освітнього Товариства у Долині.

347. [В.] С. Нова програма у “Веселому Львові”. “Бо війна війною” / [В.] С. // Львівські вісті. — 1943. — 22 червня, чис. 137 (557), рік III. — С. 3.

Про Театр Малих Форм як одну з найскладніших форм сценічного мистецтва, особливо в роки війни. Розглянуто оригінальність й гармонійну цілісність програми “Веселого Львова”, зокрема її творче наповнення текстами, музикою, декораціями, балетними номерами (режисер — П. Сорока). Згадано також короткі постановки, що відтворювали український колорит.

348. В. С. Л. Сміх і розвага. На тему “Веселого Львова” / В. С. Л. // Львівські вісті. — 1943. — 24 червня, чис. 139 (559), рік III. — С. 4.

Роль Театру Малих Форм у піднятті духу та емоційного стану людей в роки війни. Розглянуто особливості ревієвого жанру, зокрема, автентичність матеріалу у доборі репертуару, імпрровізація, тісний зв'язок актора з глядачем, специфіку підготовки акторів.

349. В. Ч. Закінчення хореографічного курсу у Державній Музичній Школі у Львові / В. Ч. // Львівські вісті. — 1943. — 22 червня, чис. 137 (557), рік III. — С. 3.

Про вагомість хореографічного мистецтва, необхідність його популяризації серед громадян. Йдеться про трьохмісячні хореографічні курси, організовані з ініціативи Василя Барвінського у Державній Музичній Школі у Львові. Розглянуто підсумки діяльності.

350. В. Я. Театральна вистава у Бродах. Створення драматичного гуртка / В. Я. // Львівські вісті. — 1943. — 31 січня / 1 лютого, чис. 20 (440), рік III. — С. 3.

Започаткування з ініціативи Дмитра Гонти драматичного гуртка у Бродах, зокрема його успішну постановку комедії І. Тобілевича “Мартин Боруля”, прем'єра якої відбулася 17 січня 1943 р. Проаналізовано ролі виконавців, подальші перспективи розвитку гуртка.

351. “Веселий Львів” перед премієрою // Львівські вісті. — 1943. — 4/5 квітня, чис. 74 (494), рік III. — С. 5.

Огляд програми “Весна іде”, підготовленої Театром Малих Форм “Веселий Львів”.

352. “Веселий Львів” – раненим воякам // Львівські вісті. — 1943. — 4 грудня, чис. 279 (699), рік III. — С. 3.

Про постановку з найновішої програми “Ой, серце, ти серце” Театру Малих Форм “Веселий Львів” з нагоди акційного збору для поранених військових, що перебували у львівських госпіталях.

353. “Веселий Львів” у Тереховлі // Львівські вісті. — 1943. — 4 вересня, чис. 201 (621), рік III. — С. 3.

Описано театральне життя Тереховлі, зокрема згадано постановку двох вистав “Роздаємо успіхи” та “Гей, хто з нами” львівським Театром Малих Форм “Веселий Львів”. Відзначено успішні виступи на тереховельській сцені Яреми Стадника, Стефи Тарасевич, Зенона Тарнавського.

354. Вечір танку і музики в Коломийському Театрі // Львівські вісті. — 1943. — 17 лютого, чис. 34 (454), рік III. — С. 4.

Повідомляється про успішний виступ балету (балетмейстер – Петрик) Українського Окружного Театру в Коломії в супроводі оркестру під керівництвом проф. Козулькевича.

355. Вислід конкурсу на найкращу п’єсу для драматичних – аматорських гуртків оголошеного Відділом Культурної Праці УЦК у Львові, 17. IV.1942 р. // Львівські вісті. — 1943. — 5 березня, чис. 48 (468), рік III. — С. 4.

Розглянуто результати конкурсу, під час якого журі оцінювало 45 драматичних творів з огляду на їх літературно-мистецьку та композиційно-сценічну вартість. Подано перелік творів-переможців конкурсу.

356. Витвицький В. Нова прем’єра у Львівському Оперному Театрі. “Cavalleria rusticana” і “Балетний дивертисмент” / Василь Витвицький // Львівські вісті. — 1943. — 16 березня, чис. 57 (477), рік III. — С. 3. — (3 театр).

Про репертуарну політику Львівського Оперного Театру. Проаналізовано особливості та тонкощі постановок опери італійського композитора П’єтро Масканьї “Кавалерія Русікана” (“Сільська лицарськість”) у режисурі В. Блавацького та унікального “Балетного дивертисменту” (диригент – Ф. Вайдліх) зі строкатою і різномірною програмою у другій частині вечора як визначних мистецьких подій. Подано відгук про яскраве та майстерне виконання ролей талановитими акторами, чарівну музику (диригент – Л. Туркевич), стильне та вишукане сценічне рішення постановки (художник – М. Радиш).

357. Витвицький В. “Продана Наречена”. Прем’єра у Львівському Оперному Театрі / Василь Витвицький // Львівські вісті. — 1943. — 31 жовтня / 1 листопада, чис. 250 (670), рік III. — С. 4. — (3 театр).

Розглянуто сценічну інтерпретацію комічної опери чеського композитора Бедржіха Сметани “Продана Наречена” (режисер – В. Блавацький), її музичний супровід (керівник – Я. Барнич), особливості відтворення ролей акторами: Є. Поспівою, В. Тисяком, М. Ольховим, Ю. Фітьо та ін. Йдеться про художнє оформлення сцени і костюмів М. Радишем. Повідомляється, що вистава завоювала прихильність львівської публіки.

358. Витвицький В. “Травіата” Дж. Верді на сцені Оперного театру / Василь Витвицький // Львівські вісті. — 1943. — 14/15 січня, чис. 7 (427), рік III. — С. 5.

Описано історію постановок однієї з найвідоміших опер італійського композитора Джузеппе Верді “Травіата” на європейських сценах. Детально розглянуто сюжет твору, проаналізовано його прем’єрний показ (режисери – В. Блавацький і П. Сорока) на сцені Львівського Оперного Театру, що відбувся

12 січня 1943 р. Охарактеризовано музичну й сценічну гру акторів: Я. Оконської, Василя Тисяка, Лева Рейнаровича, Софії Гаврищук, І. Романовського та ін., майстерне виконання збірних сцен, балетних і оркестрових партій.

359. 80-річчя українського театру в Галичині // Львівські вісті. — 1943. — 19/20 грудня, чис. 292 (712), рік III. — С. 1–2.

Про морально-виховне й національно-громадське значення театру як чинника культурного розвитку спільноти. Повідомляється про перспективу відзначення в березні 1944 р. 80-річного ювілею від часу постановки першим професійним українським театром в Галичині сценічної переробки повісті Григорія Квітки-Основ'яненка “Маруся”. Йдеться про створення оргкомітету ювілейних святкувань під керівництвом директора Львівського Оперного Театру В. Блавацького, окреслення подальших планів.

360. Глядач. Львівський Оперний Театр в Ярославі / Глядач // Львівські вісті. — 1943. — 14 травня, чис. 106 (526), рік III. — С. 3.

Про гастрольне турне Львівського Оперного Театру під керівництвом В. Блавацького в м. Ярослав (нині – в Польщі) з постановками п'єси К. Гупала “Тріумф прокурора Дальського” і драми М. Гальбе “Ріка”. Відзначено, що постановки завоювали прихильність публіки.

361. Глядач. “Тарас Бульба” на перемиській сцені / Глядач // Львівські вісті. — 1943. — 10 квітня, чис. 79 (499), рік III. — С. 3. — (З театру).

Розглянуто прем'єру Українського Театру у Перемишлі (режисер – Я. Андрухович) “Тарас Бульба” (музика – М. Лисенка) за однойменним твором М. Гоголя. Проаналізовано майстерну гру акторів і танцюристів, вдалий виступ хору і оркестру. Повідомляється про гастрольне турне театрального колективу.

362. Горбачева Л. “Камінний Господар”, драма Лесі Українки / Лідія Горбачева // Львівські вісті. — 1943. — 14 серпня, чис. 183 (603), рік III. — С. 2 ; 15 /16 серпня, чис. 184 (604), рік III. — С. 2 ; 17 серпня, чис. 185 (605), рік III. — С. 2 ; 18 серпня, чис. 186 (606), рік III. — С. 2 ; 19 серпня, чис. 187 (607), рік III. — С. 2.

Окреслено місце драми Лесі Українки “Камінний Господар” серед інших творів світової літератури про Дон-Жуана. Розглянуто проблематику твору, його інтерпретацію Є. Ненадкевичем та Лиликом, подано тлумачення образів Дон-Жуана і Анни. Згадано про дискусію Л. Старицької-Черняхівської щодо твору. Детально розкрито сюжет драми, описано її дійових осіб.

363. Гостини Дрогобицького театру у Скільщині // Львівські вісті. — 1943. — 24/25 січня, чис. 14 (434), рік III. — С. 4.

Гастрольне турне Українського Підкарпатського театру Дрогобича Сколівщиною з метою популяризації театрального мистецтва. Окреслено маршрут виступів театрального колективу, його репертуар.

364. Гостинні виступи Коломийського Театру в Станіславові // Львівські вісті. — 1943. — 3 березня, чис. 46 (466), рік III. — С. 3. — (З театру).

Про гастрольний тур Українського Окружного Театру Коломії під керівництвом Івана Козутяка галицьким Підкарпаттям, зокрема, подано перелік вистав, запропонованих глядачам Станіславова (нині – Івано-Франківськ).

365. Гуцульський балет. Вісті з Гуцульщини : [Коломия] // Львівські вісті. — 1943. — 17 лютого, чис. 34 (454), рік III. — С. 4.

Про роботу молодого балетмейстера Я. Чуперчука над створенням оригінального гуцульського балету, в планах якого – турне Гуцульщиною та за кордоном.

366. Гуцульський етнографічний балетний ансамбль // Львівські вісті. — 1943. — 4/5 липня, чис. 148 (568), рік III. — С. 5.

Творчий звіт в Інституті Народної Творчості у Львові Гуцульського балетного ансамблю під керівництвом Я. Чуперчука. Йдеться про реорганізацію танцювального ансамблю та його репертуару, набір до балету нових танцівників і музикантів.

367. Гама. “Запорожець за Дунаєм” на сцені УОТ-ва в Грималові / Гама // Львівські вісті. — 1943. — 17 квітня, чис. 85 (505), рік III. — С. 3.

Висвітлено програму заходів у Грималові, присвячену пам’яті Тараса Шевченка. З-поміж іншого, докладно охарактеризовано постановку однієї з найперших опер на україномовне лібрето композитора С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм” (музичний керівник – Б. Жулківський), а саме: сюжет твору, гру акторів, прихильність глядачів.

368. Д. Драматичний Гурток при І. Н. Т. / Д. // Львівські вісті. — 1943. — 19 серпня, чис. 187 (607), рік III. — С. 5.

Розглянуто діяльність драматичного гуртка, створеного при Інституті Народної Творчості у Львові, зокрема репертуар колективу, його акторський склад.

369. д. Виступ станіславівського театру у Львові / д. // Львівські вісті. — 1943. — 12 травня, чис. 104 (524), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Розкрито сюжет драми німецького письменника Макса Гальбе “Молодість”, особливості його постановки (мистецький керівник – О. Яковлів) Станіславівським Театром ім. І. Франка, проаналізовано акторські ролі.

370. 27.730 зл. від Львівського Оперного Театру для раненого вояка на різдвяний дарунок // Львівські вісті. — 1943. — 5/6 грудня, чис. 280 (700), рік III. — С. 5.

Про активну участь театрального колективу в громадському житті міста, зокрема, збір коштів для різдвяних подарунків пораненим військовим у львівських госпіталях. Йдеться про акцію-зустріч акторів Львівського Оперного Театру з глядацькою аудиторією, під час якої було організовано автограф-сесію.

371. Два роки праці Львівського Оперного Театру. Підсумки двох театральних сезонів // Львівські вісті. — 1943. — 20 липня, чис. 161 (581), рік III. — С. 4.

Підсумки проведення двох перших театральних сезонів Оперного Театру. Перелік проведених вистав, порівняльна статистика із минулими роками діяльності театру, статистика відвідування постановок, популярність серед населення, про художнього керівника В. Блавацького та про нову програму на наступний сезон.

372. Дискусія про театр. Справи “Веселого Львова” і Ключової сценки // Львівські вісті. — 1943. — 5 березня, чис. 48 (468), рік III. — С. 3.

Доповідь в Літературно-Мистецькому Клубі Львова Й. Гірняка про важливість Театру Малих Форм “Веселий Львів”, необхідність піднесення його мистецького рівня. Повідомляється про участь в обговоренні діяльності театру З. Тарнавського, В. Сімовича та В. Софроніва-Левицького. Згадано також виступ В. Блавацького у справі Ключової сценки.

373. Дитяча вистава “Івасик Телесик” // Львівські вісті. — 1943. — 26 червня, чис. 141 (561), рік III. — С. 3.

Про постановку школярами у Станіславові (нині – Івано-Франківськ) п’єси-казки “Івасик Телесик” (постановник – директор школи Іван Дудич), що пройшла з блискавичним успіхом. Проаналізовано виконані ролі, костюми молодих акторів, сценічні декорації.

374. Другий день нарад // Львівські вісті. — 1943. — 4 березня, чис. 47 (467), рік III. — С. 3.

Окреслено проблематику доповідей, виголошених на Першій конференції українських професійних театрів. Зокрема, згадано виступ Й. Стадника, а також участь в обговоренні доповідей, представлених у перший день конференції директорами і режисерами театрів І. Когутяком і П. Мироновим (Коломия), В. Блавацьким і Й. Гірняком (Львів), Б. Сараматою (Тернопіль), О. Хичієм (Станіславів (нині – Івано-Франківськ)), Ю. Шерегієм (Дрогобич) та ін. Наголошено на необхідності подальшої скоординованої праці театрів.

375. Дума М. “Запорожець за Дунаєм” у Відні / М. Дума // Львівські вісті. — 1943. — 14 липня, чис. 156 (576), рік III. — С. 3. — (З музичного життя).

Сценічне прочитання українським студентським товариством “Січ” у Відні опери С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм” (постановник – Андрій Гнатишин). Згадано про участь С. Людкевича у підготовці постановки. Закцентовано на майстерному виконанні ролей акторами, що справили високоестетичні враження на глядачів.

376. Е. “Серед бурі”. Вистава історичної драми Б. Грінченка в Коломиї / Е. // Львівські вісті. — 1943. — 22 грудня, чис. 294 (714), рік III. — С. 3. — (З театру).

Проаналізовано постановку Коломийським Окружним Театром (директор – І. Когутяк) історичної драми Бориса Грінченка “Серед бурі” (режисер – В. Раєвський), у якій розкрито тему боротьби українського народу проти польської шляхти. Описано розподіл ролей у постановці, охарактеризовано гру акторів. Відзначено сценічне й музичне оформлення дійства.

377. Є. І. Лекції театральної студії зачалися / Є. І. // Львівські вісті. — 1943. — 9 жовтня, чис. 231 (651), рік III. — С. 4.

Повідомляється про початок навчання в Студії театрального мистецтва у Львові. Окреслено завдання інституції, подано перелік дисциплін. Тезово висвітлено окремі аспекти лекції проф. А. Бендерського.

378. [Жарський Б.?). Основник сатиричної комедії. Напередодні прем'єри “Соколиків” Гр. Цеглинського в Клюбівому Театрі у Львові / (Ж) // Львівські вісті. — 1943. — 29 січня, чис. 18 (438), рік III. — С. 3.

Про творця перших сатиричних комедій у Галичині Г. Цеглинського. Йдеться про гармонійну співпрацю Театру Літературно-Мистецького Клубу у Львові із Львівським Оперним Театром (режисер – В. Блавацький та Й. Стадник) у підготовці до показу комедії Г. Цеглинського “Соколики”, яку Іван Франко вважав найкращим твором галицької драматургії.

379. Заверухів М. “Сенсація на океані” / М. Заверухів // Львівські вісті. — 1943. — 8 квітня, чис. 77 (497), рік III. — С. 3. — (З театру).

Розглянуто вдалу інсценізацію Українським Театром ім. І. Франка (директор – Б. Сарамата) у Тернополі оперети Ф. фон Візера “Сенсація на океані” (музика – Г. фон Мольткау). Детально охарактеризовано гру акторів, хорів та балетні виступи. Відзначено оригінальність декорацій художника В. Гаврилюка.

380. Заверухів М. “Царевич”. Оперета Легара в Українському Театрі ім. І. Франка у Тернополі / М. Заверухів // Львівські вісті. — 1943. — 4 червня, чис. 124 (544), рік III. — С. 3. — (З театру).

Про високий мистецький рівень постановки оперети австро-угорського композитора Ф. Легара “Царевич” (постановник – Б. Сарамата), що мала

приголомшливий успіх у тернопільської публіки. Проаналізовано виконавські аспекти інтерпретації та сценічної естетики гри акторів.

381. “За двома зайцями” // Львівські вісті. — 1943. — 27 жовтня, чис. 246 (666), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Коротко повідомляється про благодійну постановку комедії “За двома зайцями” М. Старицького у Літературно-Мистецькому Клубі Львова акторами Київського театру.

382. “Запорожець за Дунаєм”: [Радивилів] // Львівські вісті. — 1943. — 4 лютого, чис. 23 (443), рік III. — С. 2. — (На землях України).

Про вдалу постановку драматичного гуртка у Радивиліві опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, що мала незаперечний успіх у глядачів.

383. З Коломийського театру // Львівські вісті. — 1943. — 30 вересня, чис. 223 (643), рік III. — С. 7.

Розглянуто постановку на сцені Українського Окружного Театру в Коломії оперети “Барон Кіммель” В. Колло, де режисером і виконавцем головної ролі був Олексій Левитський. Коротко описано біографію і творчий шлях митця.

384. З мистецького життя Дрогобича // Львівські вісті. — 1943. — 31 липня, чис. 171 (591), рік III. — С. 3.

Згадано гостинні виступи у Дрогобичі Львівського Оперного Театру, зокрема постановки драми М. Гальбе “Ріка” і комедії братів Ф. та П. Шентанів “Схоплення сабінянок”. Коротко подано огляд діяльності Дрогобицького Українського Театру.

385. К. Ч. “Одержима” Лесі Українки на сцені Літературно-Мистецького Клубу / К. Ч. // Львівські вісті. — 1943. — 9 листопада, чис. 257 (677), рік III. — С. 3.

Подано детальний огляд постановки драматичної поеми Лесі Українки “Одержима”, зокрема, розкрито героїчний образ Міріам та Месії, репрезентовано колізію їхніх світоглядів, ідей, непримиренність філософій. Відзначено незаперечну заслугу режисера В. Шашаровського у власній сценічній інтерпретації поеми Лесі Українки.

386. “Каїн і Авель”: [Миргород] // Львівські вісті. — 1943. — 24/25 січня, чис. 14 (434), рік III. — С. 3. — (На землях України).

Сценічне прочитання Українським театром у Миргороді п’єси І. Тогобочного “Каїн і Авель”.

387. Книжечка про виставу “Гамлета” // Львівські вісті. — 1943. — 7/8 листопада, чис. 256 (676), рік III. — С. 5.

Про публікацію спеціальної програмки, що містила інформацію про В. Шекспіра, його твір, українські переклади “Гамлета”, вистави Шекспірових творів, відомості про Львівський Оперний Театр, його режисерів, акторів тощо. Повідомляється, що книжечку-програмку виготовлено за редакцією Остапа Тарнавського, а репродукції портретів виконавців львівської вистави “Гамлета” мистецьки оформлено Семеном Грузбенком.

388. Конкурс аматорських гуртків у Скільщині // Львівські вісті. — 1943. — 23 січня, чис. 13 (433), рік III. — С. 4.

Розглянуто перебіг першого етапу конкурсу аматорських гуртків у місті Сколе на Львівщині.

389. Конкурс драматичних гуртків розпочався // Львівські вісті. — 1943. — 4 лютого, чис. 23 (443), рік III. — С. 3.

Подано огляд програми першого етапу конкурсу драматичних гуртків, що відбувся у Станіславові (нині – Івано-Франківськ), зокрема постановку драми “Степовий гість” Б. Грінченка. Йдеться про участь у конкурсі п’яти гуртків Українських Освітніх Товариств із сіл Станіславівщини, склад журі, а також визначення переможців для подальшої участі у другому етапі конкурсу.

390. Конкурс драмгуртків УОТ-в м. Львова // Львівські вісті. — 1943. — 20 березня, чис. 61 (481), рік III. — С. 3.

Проанонсовано проведення конкурсу драматичних гуртків у Львові, їх постановку драми “Степовий гість” Б. Грінченка.

391. Конкурсіві Змагання Драматичних Гуртків // Львівські вісті. — 1943. — 19 серпня, чис. 187 (607), рік III. — С. 4.

Про Окружні конкурсні змагання драматичних гуртків Бережанщини, визначення переможців. Подано також інформацію про конкурс серед драматичних гуртків Львівщини.

392. Конкурсіві Змагання Драматичних Гуртків у місяцях квітні і травні ц[ього] р[оку] // Львівські вісті. — 1943. — 19 травня, чис. 110 (530), рік III. — С. 3.

Підсумки Окружних Змагань, участь у яких брали драматичні гуртки Золочівщини, Стрийщини, Самбірщини, Калушівщини, Ярославівщини (нині – в межах Польщі) та Станіславівщини (нині – Івано-Франківщина). Відзначено високий мистецький рівень колективів, визначено переможців.

393. Конкурсіві змагання драмгуртків Копичинеччини // Львівські вісті. — 1943. — 1 квітня, чис. 71 (491), рік III. — С. 3.

Охарактеризовано I етап конкурсу аматорських гуртків, що відбувся в Копичинцях. Зазначено доволі високий рівень підготовки колективів, визначено переможця. Повідомляється про підготовку до II етапу конкурсу.

394. Кріпацькі, професійні і аматорські театри на Україні першої половини XIX ст. // Львівські вісті. — 1943. — 4 грудня, чис. 279 (699), рік III. — С. 3. — (3 залі доповідей).

Подано огляд доповіді доц. Валеріяна Ревуцького, виголошену в Літературно-Мистецькому Клубі Львова. Йдеться про специфіку еволюціонування українських театрів першої половини XIX ст. в контексті дослідження витоків українського театру, художнього рівня їхніх вистав, репертуару, а також значення для українського культурного відродження.

395. Кудрик Б. “Травіята”. З приводу виступу п. Ірини Туркевич-Мартинцевої у Львівському Оперному Театрі / Д-р Борис Кудрик // Львівські вісті. — 1943. — 19 лютого, чис. 36 (456), рік III. — С. 4. — (3 театру).

Відзначено високий рівень вокального виконавства і драматичну гру української оперної співачки Ірини Туркевич-Мартинець. Описано історію співочої кар’єри акторки, її музичні та мистецькі здібності. Проаналізовано деб’ютний виступ співачки в ролі Віолетти в опері “Травіята” Дж. Верді.

396. Куліш В. Нова програма у “Веселому Львові” / Володимир Куліш // Львівські вісті. — 1943. — 5 жовтня, чис. 227 (647), рік III. — С. 3.

Про репрезентацію нової творчої програми “Від вуха до вуха” (постановник програми – Петро Сорока, режисер Львівського Оперного Театру) у Театрі Малих Форм “Веселий Львів”. Розглянуто питання поповнення колективу перед новим сезоном новими виконавськими силами, які збагатили програму. Відзначено успішні виступ Яреми Стадника та Юрія Лаврівського.

397. Л. Р. Акторське виховання. Про завдання Театральної Студії / Л. Р. // Львівські вісті. — 1943. — 18/19 липня, чис. 160 (580), рік III. — С. 5.

Сформульовано суть і майстерність акторської гри. Описано особливості творчого процесу у фаховій підготовці акторів.

398. Л. Р. Театральна студія / Л. Р. // Львівські вісті. — 1943. — 12–15 червня, чис. 131 (551), рік III. — С. 3.

Про феномен театрального мистецтва, його вплив на культурно-естетичне та соціальне становлення особистості. Йдеться про відкриття у Львові при Відділі Культурної Праці УЦК Трьохрічної Театральної Студії (директор – А. Бендерський). Розглянуто програму Студії, її перший набір, викладацький колектив, окреслено перспективи подальшого розвитку закладу.

399. Л. С. Нова прем'єра у Львівському Театрі / Л. С. // Львівські вісті. — 1943. — 18 травня, чис. 109 (529), рік III. — С. 3.

Про постановку на львівській сцені камерної комедії угорського драматурга Я. Бока “Дружина” (режисер – І. Іваницький). Відзначено майстерність виконання ролей акторами В. Левицькою, С. Стадниківною, С. Дубровським та І. Лісенком.

400. [Лужницький Г.]. Драматургія Квітки-Основ'яненка та його попередників / Л. // Львівські вісті. — 1943. — 10 грудня, чис. 284 (704), рік III. — С. 4. — (3 залі доповідей).

Наведено основні положення доповіді доц. Валеріяна Ревуцького, виголошені в Літературно-Мистецькому Клубі Львова. Висвітлено питання драматичного доробку письменника Г. Квітки-Основ'яненка та його попередників. Подано оцінку творчості Г. Квітки-Основ'яненка, її значення для подальшого розвитку української драми.

401. [Лужницький Г.]. “Молодість” М. Гальбе на українській сцені. З приводу гостинного виступу Станіславівського Театру ім. І. Франка у Львові / Л. Нигрицький // Львівські вісті. — 1943. — 9–10 травня, чис. 102 (522), рік III. — С. 2.

Окреслено історію сценічних прочитань драми німецького письменника Макса Гальбе “Молодість”, зокрема репрезентацію твору на театральних сценах Києва, Львова, Станіславова (нині – Івано-Франківськ), Херсона. Розглянуто акторський склад Київського театру, задіяний у постановці. Наголошено на індивідуально-мистецькому баченні кожного з режисерів-постановників у відтворенні головного задуму драми. Проанонсовано виступ у Львові Станіславівського Театру ім. І. Франка із постановкою зазначеного твору.

402. [Лужницький Г.]. Обговорення нової п'єси / Л. // Львівські вісті. — 1943. — 8 грудня, чис. 282 (702), рік III. — С. 3.

Про творчий вечір в Літературно-Мистецькому Клубі Львові, на якому з читанням своєї нової п'єси “Кар'єра” виступив молодий драматург Ярема Карий. Подано стислий огляд сюжету твору, його стилю, відзначено оригінальність задуму автора. Згадано про участь в обговоренні прочитаного твору драматурга О. Косача та інших присутніх.

403. [Лужницький Г.]. “Одержима” Лесі Українки / Л. // Львівські вісті. — 1943. — 23 листопада, чис. 269 (689), рік III. — С. 3. — (3 Клюбної сцени).

Про постановку драматичної поеми Лесі Українки “Одержима” на сцені Літературно-Мистецького Клубу у Львові з нагоди 30-річчя пам'яті видатної

української поетеси. Детально проаналізовано гру виконавців, складність відтворення образів, описано реакцію глядачів на виставу.

404. Лужницький Г. 500-а вистава Львівського Театру / Д-р Гр. Лужницький // Львівські вісті. — 1943. — 14/15 березня, чис. 56 (476), рік III. — С. 6.

Розглянуто діяльність Українського Театру м. Львова в період німецької окупації. Подано підсумкові статистичні дані щодо дванадцятимісячної праці театрального колективу, зокрема кількості проведених вистав, проданих квитків, а також згадано кадровий та адміністративний персонал установи.

405. [Лужницький Г.]. Українські актори першої половини XIX. сторіччя / Л. // Львівські вісті. — 1943. — 25 листопада, чис. 271 (691), рік III. — С. 4. — (3 залі доповідей).

Виступ в Літературно-Мистецькому Клубі у Львові доц. В. Ревуцького з доповіддю на заанонсовану в назві публікації тему, в якій охарактеризовано стан театру в Україні першої половини XIX століття, його репертуар, стиль режисерського й акторського виконавства.

406. М. Гостина Оперного Театру в наших добровольців / М. // Львівські вісті. — 1943. — 7 вересня, чис. 203 (623), рік III. — С. 3.

Про відвідини одного з таборів добровольців Дивізії Галичина артистами Львівського Оперного Театру. Розглянуто програму вечора-концерту, подано огляд постановки комедії “Мина Мазайло” М. Куліша (режисер – Й. Гірняк).

407. М. З-ів. Оживлення в Тернополі / М. З-ів. // Львівські вісті. — 1943. — 14/15 листопада, чис. 262 (682), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Про активізацію мистецької діяльності місцевого театру Тернополя, зокрема, постановки опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, опери “Катерина”, в основі якої викладено сюжет однойменної поеми Тараса Шевченка, та прем'єри опери “Тоска” Дж. Пуччіні. Згадано про зворушливі відгуки тернопільської театральної публіки. Йдеться також про роботу драматичної секції театру, що представила тернополянам прем'єрний показ твору Ю. Косача “Облога” в режисурі актора театру Красилича. Відзначено мистецьку роботу режисера і високий рівень акторського виконання.

408. М. М. Кінець сезону Українського Театру ім. І. Франка в Тернополі / М. М. // Львівські вісті. — 1943. — 27/28 червня, чис. 142 (562), рік III. — С. 4.

Про завершення зимового театрального сезону в тернопільському театрі постановкою п'єси К. Гупала “Тріумф прокурора Дальського”. Згадано доповідь директора театру Б. Сарамати, у якій подано підсумки зробленої роботи, окреслено гастрольні плани на літо 1943 р.

409. [Мелянський Б.]. Актор і суспільство / (бм) // Львівські вісті. — 1943. — 20 квітня, чис. 87 (507), рік III. — С. 3.

Огляд доповіді “Актор і суспільство” д-ра Гр. Лужницького, у якій наголошено на вагомому впливі театру на формування суспільного життя, ретрансляції індивідуальної думки актора в думку суспільства. Зазначено, що захід організувала Спілка Праці Українських Письменників у Літературно-Мистецькому Клубі у Львові.

410. [Мелянський Б.]. Блавацький в ролі Гамлета. Прапремієра Шекспірового “Гамлета” в Львівському Оперному Театрі / (бм). // Львівські вісті. — 1943. — 23 вересня, чис. 217 (637), рік III. — С. 5.

Про постановку п'єси "Гамлет" В. Шекспіра як визначну подію в культурно-мистецькому житті Львова. Закцентовано на численних творчих сценічно-режисерських креаціях постановників шекспірівської трагедії, різноманітних баченнях ролі принца Датського в інтерпретаціях режисерів європейських театрів. Подано огляд прем'єри (режисер – Й. Гірняк, переклад – М. Рудницького), що відбулася 21 вересня 1943 р. на львівській сцені. Детально проаналізовано мистецтво акторської гри, зокрема В. Блавацького у ролі Гамлета. Відзначено промовисте оформлення сцени та ескізів костюмів М. Григорієва, потужне використання музичного матеріалу та внутрішню музикальність постановки (музика – М. Лисенка, Л. Туреквича), що максимально переконливо відтворювали дух епохи.

411. Мелянський Б. “Веселий Львів”. Після року праці / Богдан Мелянський ; худ. С. Грузбенко, Я. Савка // Львівські вісті. — 1943. — 12/13 грудня, чис. 286 (706), рік III. — С. 4 : рис, фото.

Наведено підсумки першого року творчих шукань і зусиль Театру Малих Форм “Веселий Львів” (ред. Зенон Тарнавський). Описано особливості зазначеного виду театру, його поширення в Європі і в Галичині. Відзначено працю режисерів, акторського колективу, авторів текстів, музики і танцю, художників-декораторів театру “Веселий Львів”. Згадано про гастрольні тури містами Галичини. Окреслено завдання театрального колективу на перспективу.

412. [Мелянський Б.]. “Гамлет” у режисерській майстерні. Розмова з режисером Йосипом Гірняком / (бм) ; худ. Л. Мелік // Львівські вісті. — 1943. — 26/27 вересня, чис. 220 (640), рік III. — С. 4 : рис.

Про постановку культового, безсмертного і обов'язкового для сценічного прочитання театрами трагедії “Гамлет” В. Шекспіра. Висвітлено причини постановки п'єси на сцені Львівського Оперного Театру. Проаналізовано українські переклади твору, зокрема охарактеризовано основні риси перекладу М. Рудницького, створеного відповідно до сценічних вимог. Детально розглянуто постать Гамлета у виконанні В. Блавацького. Йдеться про режисерське втілення оригінальної версії вистави Й. Гірняком, його співпрацю з О. Добровольською, М. Григорієвим у підготовці постановки. Наголошено на вагомості музики М. Лисенка, яку композитор свого часу написав для “Гамлета” в перекладі М. Старицького, і що є важливим складником єдиного художнього цілого.

413. Мелянський Б. З таємних глибин акторської творчості. Розмова з дир. В. Блавацьким про його працю над ролею Гамлета / Богдан Мелянський ; худ. С. Грузбенко // Львівські вісті. — 1943. — 31 жовтня / 1 листопада, чис. 250 (670), рік III. — С. 4 : рис.

Відзначено тріумфальний успіх постановки Шекспірівської трагедії “Гамлет” (режисер – Й. Гірняк) на львівській сцені. Подано інтерв'ю з директором Львівського Оперного Театру і виконавцем головної ролі В. Блавацьким на тему: “Моя праця над ролею Гамлета”. Описано секрети творчої лабораторії актора над роллю, психоемоційний стан під час її виконання. Висвітлено співпрацю з режисером Й. Гірняком у творенні концепції образу Гамлета, зокрема, відображенні трагедії героя, його духовних шукань вічного та невмирущого. Наголошено на важливій ролі професійної театральної критики у фаховій оцінці вистав, що орієнтувала б глядача, допомагала б акторові й театру в їх творчому рості.

414. [Мелянський Б.]. “Комедія дель’арте”. З приводу вистави комедії “Хитра вдовичка” в Львівському Оперному Театрі / (бм). // Львівські вісті. — 1943. — 20/21 червня, чис. 136 (556), рік III. — С. 4–5.

Окреслено дефініцію “commedia dell’arte” як різновид італійського народного театру, спектаклі якого створювалися методом імпровізації, на основі сценарію, що містить короткий сюжет, за участю акторів, одягнених у маски. Описано характер кожного різновиду масок, а також різні сценічні прийоми, зокрема, використання діалектного мовлення, імпровізація, буфонада. Коротко згадано про постановку на львівській сцені комедії Карло Гольдоні “Хитра вдовичка” як комедії характерів, що відображали соціально-етичні тенденції тодішніх суспільних верств.

415. [Мелянський Б.]. “Любов на здоровий розум”. Зміна в обсаді роль / (бм) // Львівські вісті. — 1943. — 30 грудня, чис. 299 (719), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Сценічне прочитання акторами Львівського Оперного Театру комедії “Любов на здоровий розум” Г. Куб’є у перекладі та режисерській постановці І. Іваницького. Коротко проаналізовано аспекти інтерпретації постановки у зміненому акторському складі. Йдеться про незаперечний успіх вистави у глядачів.

416. [Мелянський Б.]. Мініятюри Лесі Українки на сцені Львівського Оперного Театру. Прем’єра драматичного етюду “Йоганна жінка Хусова” і драматичної поеми “На полі крові” / (бм). // Львівські вісті. — 1943. — 7/8 листопада, чис. 256 (676), рік III. — С. 4.

Описано особливості оригінального прочитання творів Лесі Українки “Йоганна, жінка Хусова” (режисер – Б. Паздрій) і “На полі крові” (режисер – В. Блавацький) на львівській сцені. Розглянуто витончену акторську гру виконавців, їх драматичний талант. Окреслено роль декорацій у досягненні театральної виразності постановки.

417. [Мелянський Б.]. Перед новими виставами. У Львівському Оперному Театрі / (бм). // Львівські вісті. — 1943. — 21/22 листопада, чис. 268 (688), рік III. — С. 4.

Значення репертуару театру у розвитку культури, морально-естетичні вимоги до нього театрального колективу та глядачів. Розглянуто питання драматичного репертуару у Львівському Оперному Театрі (мистецький керівник і директор – В. Блавацький), зацентовано на класичному українському та західноєвропейському репертуарі. Докладно висвітлено заплановані у новому сезоні постановки, описано їх акторський склад, музичний супровід та декоративне оформлення сцени.

418. [Мелянський Б.]. Театральна Студія / (бм). // Львівські вісті. — 1943. — 25/26 липня, чис. 166 (586), рік III. — С. 4.

Про відкриття у Львові трьохрічної Театральної Студії, головне завдання якої – підготовка кваліфікованих акторських кадрів. Розкрито ґрунтовну програму студії, зазначено викладацький склад та умови вступу.

419. [Мелянський Б.]. Третя вистава “Лилика” / (бм). // Львівські вісті. — 1943. — 3 грудня, чис. 278 (698), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Про блискучу постановку у Львівському Оперному Театрі оперети Й. Штрауса “Лилик” (“Летюча миша”) (режисер – В. Блавацький), її захоплюючий сюжет, чарівну музику, неперевершені костюми та декорації (М. Радиш, Е. Олесницька). Йдеться про зміну в акторському складі, сприйняття неукраїнською публікою постановки.

420. Мистецькі змагання драмгуртків у краю // Львівські вісті. — 1943. — 9 березня, чис. 51 (471), рік III. — С. 3. — Рубрики: (В. Т.). Конкурсні змагання драмгуртків Тернопільщини ; (Б.). Закінчення I-ої рунди театральних змагань в Збаражі ; (В. А.). Перша рунда змагань драмгуртків у Долині.

Подано огляд конкурсних змагань драматичних гуртків Тернополя, Збаражжя і Долини.

421. Михалевич М. Роля мистецької декорації. З доповіді, виголошеної 3-го ц[ього] р[оку] на Краєвому З'їзді Директорів і Мистецьких Керівників професійних театрів / М. Михалевич // Львівські вісті. — 1943. — 7/8 березня, чис. 50 (470), рік III. — С. 4.

Розкрито багатоаспектну роль декорацій у театральних постановках. Йдеться про необхідність створення при Інституті Народної Творчості у Львові Декораційної Майстерні, завдання якої – підготовка фахівців, які усвідомлювали б специфіку виготовлення театральних декорацій, розуміли призначення декоративного мистецтва в розкритті проблематики твору, задуму режисера тощо.

422. Морачевська М. Рефлексії на тему одної театральної вистави / Марія Морачевська // Львівські вісті. — 1943. — 14/15 січня, чис. 7 (427), рік III. — С. 2 ; 16 січня, чис. 8 (428), рік III. — С. 2.

Наголошено на значенні художньо-костюмерного оформлення вистави як мистецької цілісності всіх її складників і необхідності відображення зазначеного аспекту у рецензіях на театральні постановки. Йдеться про багатоаспектну роль художніх декорацій у формуванні сценічного простору та роль асоціативних рис театрального костюма в розкритті образу персонажа. Згадано про майстерню театральних декорацій Львівського Оперного Театру під керівництвом Мирослава Радіша та костюмерню Елі Олесницької. Описано взаємозв'язок костюма актора з декораціями сцени у розкритті змісту драми, впливу на настрої реципієнтів.

423. Музично-драматична школа : [Берестя] // Львівські вісті. — 1943. — 1/2 січня, чис. 1 (421), рік III. — С. 3. — (На землях України).

Відкриття музично-драматичної школи у м. Брест (нині – Білорусь), що містила три відділи: музичний, драматичний і балетний.

424. [Мурський П.]. Діяльність Драматичних Гуртків Радимна / Мгр П. М. // Львівські вісті. — 1943. — 19 серпня, чис. 187 (607), рік III. — С. 5.

Розглянуто програму змагань драматичних гуртків, що відбулися в Радимно (нині – місто в Польщі). Відзначено високий мистецький рівень постановок, визначено переможців.

425. Мурський П. Зацікавлення аматорською сценою. З приводу Першого Краєвого Конкурсу Драматичних Гуртків / Мгр. П. Мурський // Львівські вісті. — 1943. — 10 березня, чис. 52 (472), рік III. — С. 2.

Відновлення діяльності галицьких аматорських драматичних гуртків, їх участь у конкурсі, організованому Інститутом Народної Творчості у Львові. Йдеться про різнобічні заходи Інституту, а саме: організацію курсів для режисерів-початківців, видання методичної літератури з театального мистецтва, заснування Кабінету Театрального Мистецтва, проведення конкурсу на найкращу п'єсу тощо.

426. [Мурський П.]. Конкурсні змагання Драматичних гуртків / М. П. // Львівські вісті. — 1943. — 19 червня, чис. 135 (555), рік III. — С. 3.

Про перебіг 1 етапу конкурсних змагань аматорських драматичних гуртків Зборівщини і Дрогобиччини, визначення переможця (гурток Густанович). Наголошено на значенні конкурсу як одного із чинників та способів піднесення мистецького рівня драматичних гуртків.

427. [Мурський П.]. Конкурсіві змагання Драматичних Гуртків / Мгр М. П. // Львівські вісті. — 1943. — 17 липня, чис. 159 (579), рік III. — С. 4.

Огляд конкурсу драматичних гуртків, участь у якому брали представники Коломиї і Станіславова (нині – Івано-Франківськ).

428. [Мурський П.]. Конкурсіві Змагання Драматичних Гуртків / Мгр П. М. // Львівські вісті. — 1943. — 18/19 липня, чис. 160 (580), рік III. — С. 6.

Наведено підсумки конкурсу драматичних гуртків Чортківщини.

429. [Мурський П.]. “Мати Наймичка” у виконанні Драм-гуртка УОТ Винники / Мгр П. М. // Львівські вісті. — 1943. — 10 серпня, чис. 179 (599), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Про постановку у Львові Аматорським Драматичним Гуртком Винник, переможцем конкурсу драматичних гуртків, п’єси “Мати наймичка” Івана Тогобочного за Т. Шевченком (режисер – О. Гадус). Описано враження від вистави, розглянуто вдало виконані ролі, що розкривають ідейно-художній задум твору.

430. [Мурський П.]. Перший Красвий Конкурс Драматичних Гуртків / М. П. // Львівські вісті. — 1943. — 17 липня, чис. 159 (579), рік III. — С. 3.

Про організацію Відділом Культурної Праці УЦК у Львові конкурсу аматорських драматичних гуртків, учасників зоходу, його програму.

431. Мурський П. По роках зусиль і посвяти. З приводу Першого Красвого Конкурсу Драматичних Гуртків / Мгр. П. Мурський // Львівські вісті. — 1943. — 3 березня, чис. 46 (466), рік III. — С. 2.

Описано процес підготовки до конкурсу драматичних гуртків, наголошено на необхідності підвищення його мистецького рівня. Детально розглянуто історію українського драматичного аматорського театру.

432. На пам’ятку від любого актора // Львівські вісті. — 1943. — 1 грудня, чис. 276 (696), рік III. — С. 3.

Про благодійну автограф-сесію глядачів з акторами Львівського Оперного Театру, присвячену збору коштів для різдв’яних подарунків пораненим військовим.

433. На сцені театру : [Рівне] // Львівські вісті. — 1943. — 4 лютого, чис. 23 (443), рік III. — С. 2. — (На землях України).

Про успішну постановку на сцені Рівненського міського театру комедії “Мина Мазайло” Миколи Куліша, що завоювала прихильність публіки.

434. Нарада режисерів. Підготовка до конкурсу драматичних гуртків Бережанщини // Львівські вісті. — 1943. — 28 лютого / 1 березня, чис. 44 (464), рік III. — С. 4.

Повідомляється про нараду режисерів сільських драматичних гуртків, на якій висвітлено питання підготовки до конкурсу восьми драматичних гуртків Бережанщини. Коротко окреслено також питання участі у конкурсі десяти драматичних гуртків Рогатинщини. Розглянуто конкурсний репертуар зазначених колективів.

435. Ненадкевич Є. “Камінний Господар”. Українська версія світової теми про дон Жуана в історично-літературній перспективі / Є. Ненадкевич // Львівські вісті. — 1943. — 1/2 січня, чис. 1 (421), рік III. — С. 3–4 ; 3/4 січня, чис. 2 (422),

рік III. — С. 3–4. — Поч.: 1942. — 29 грудня, чис. 295 (419), рік II. — С. 2 ; 30 грудня, чис. 296 (420), рік II. — С. 2 ; 31 грудня, чис. 297 (421), рік II. — С. 3.

Висвітлено питання донжуанізму в світовій літературі та його українській інтерпретації в драмі Лесі Українки “Камінний господар”, прем’єрний показ якої відбувся у Львівському Оперному Театрі.

436. [Німчук І.]. Проліски / Й. // Львівські вісті. — 1943. — 13 травня, чис. 105 (525), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Розкрито сюжет психологічної п’єси на 3 дії харківської письменниці М. Цуканової “Проліски” в постановці Г. Совачевої на львівській сцені. Відзначено високомистецькі креації Н. Лужницької, Г. Совачевої, О. Крупник, Й. Стадника та інших акторів. Йдеться про незаперечний успіх вистави у глядачів.

437. Нова п’єса : [Кам’янськ (нині – м. Кам’янське Дніпропетровської обл.)] // Львівські вісті. — 1943. — 31 січня / 1 лютого, чис. 20 (440), рік III. — С. 2. — (На землях України).

Про постановку Кам’янським Драматичним Театром (режисер – Ф. Гладків) п’єси “Марко Отава” О. Сеника, що змальовує життя українського села 1931–1932 рр.

438. Нова п’єса Юрія Косача // Львівські вісті. — 1943. — 3 березня, чис. 46 (466), рік III. — С. 3.

Про творчий вечір у Літературно-Мистецькому Клубі Львова, на якому нову п’єсу “Відступ” репрезентував письменник Ю. Косач. Розглянуто сюжет твору, що викликав зацікавлення присутніх.

439. Новий театр : [Первомайськ] // Львівські вісті. — 1943. — 4 лютого, чис. 23 (443), рік III. — С. 2. — (На землях України).

Повідомляється про відкриття у місті Первомайську Українського Театру, його першу виставу “Назар Стодоля” за Т. Шевченком.

440. О. Д. “Любов на здоровий розум”. Комедія на 3 дії Г. Кубіє у перекладі та режисерії І. Іваницького / О. Д. // Львівські вісті. — 1943. — 24/27 грудня, чис. 296 (716), рік III. — С. 5. — (Прем’єра у Львівському Оперному Театрі).

Детально проаналізовано постановку Львівським Оперним Театром комедії “Любов на здоровий розум”, зокрема, майстерне виконання ролей Є. Дичківною, С. Дубровським, В. Блавацьким, Б. Паздрієм. Згадано про костюми і декорації Касабара, що максимально відтворювали стиль зображуваної епохи.

441. О. Д. Перед новою прем’єрою у Львівському Оперному Театрі / О. Д. // Львівські вісті. — 1943. — 23 грудня, чис. 295 (715), рік III. — С. 3.

Проанонсовано прем’єрний показ на львівській сцені комедії Г. Куб’є “Любов на здоровий розум”. Коротко поінформовано про постановки твору на сценах європейських театрів, розглянуто сюжет вистави, зацентровано увагу майбутніх глядачів на найкращих моментах постановки.

442. Одарченко П. Перша драматична поема Лесі Українки. З приводу прапрем’єри “Одержима” в Клюбівому Театрі у Львові / П. Одарченко // Львівські вісті. — 1943. — 5/6 грудня, чис. 280 (700), рік III. — С. 2 ; 7 грудня, чис. 281 (701), рік III. — С. 2.

Окреслено найхарактерніші особливості творчості Лесі Українки, зацентровано на жанрі драматичної поеми, поєднаному з екзотичним сюжетом і психологічною тематикою. Наголошено на високій оцінці українських письменників і науковців

драматичної поеми “Одержима”. Розкрито історію написання твору, його сюжет, тонкощі побудови.

443. Перша конференція представників українських професійних театрів // Львівські вісті. — 1943. — 4 березня, чис. 47 (467), рік III. — С. 3.

Детально висвітлено проблематику виступів керівників театрів Богдана Самараги (Український Театр ім. Івана Франка у Тернополі), Івана Когутяка (Український Окружний Театр у Коломиї), Остапа Хичія (Український Театр в Станіславові (нині – Івано-Франківськ)), Юрія Шерегія (Українського театру Підкарпаття у Дрогобичі) та ін. Згадано про важкі умови праці театрів у Холмі (директор – Назар Обідзінський) та Перемишлі (мистецький керівник – Ярослав Андрухович). Наголошено на проблемних питаннях діяльності театрів, як брак професійних акторів, придатних приміщень, цікавих п'єс, та можливості зазначених установ їх вирішувати, про що йшлося у виступах доповідачів першого дня конференції.

444. Перша конференція у справі українських професійних театрів // Львівські вісті. — 1943. — 3 березня, чис. 46 (466), рік III. — С. 3.

Обговорення питань театрального мистецтва директорами театрів з Тернополя, Коломиї, Станіславова (нині – Івано-Франківська), Дрогобича, Перемишля, Холма і Львова. Наголошено на необхідності координації праці у театральномистецькій галузі.

445. Перше місце – Долина. Перша рунда Конкурсу драматичних гуртків у Чорткові // Львівські вісті. — 1943. — 24 лютого, чис. 40 (460), рік III. — С. 4.

Описано перебіг Конкурсу драматичних гуртків, участь у яких взяли понад 130 аматорських колективів Чортківського повіту. Відзначено майстерну гру акторів драматичного гуртка с. Долина (режисер гуртка – Петро Сенів) у постановці “Невольник” М. Кропивницького і їх визнання переможцями I туру Конкурсу.

446. Підсумки річної праці Українського Окружного Театру в Коломиї // Львівські вісті. — 1943. — 4 вересня, чис. 201 (621), рік III. — С. 3.

Огляд мистецької діяльності Українського Окружного Театру (директор – Іван Когутяк, режисер – Петро Миронов) в Коломиї упродовж серпня 1942 р. – серпня 1943 р. Подано статистичні дані щодо поставлених вистав, кількості глядачів, поїздок артистів для гастрольних виступів тощо.

447. Праця Театрального Гуртка в Збаражі // Львівські вісті. — 1943. — 29 червня, чис. 143 (563), рік III. — С. 3.

Про вдалу постановку збаразьким театральним гуртком (режисер – Т. Західний) опери “Запорожець за Дунаєм” Семена Гулака-Артемівського. Повідомлено також про участь колективу в конкурсі драматичних гуртків з постановкою п'єси “Хмара” за драмою О. Суходольського.

448. Праця театру : [Павлоград] // Львівські вісті. — 1943. — 17/18 січня, чис. 9 (429), рік III. — С. 2. — (На землях України).

Про початок зимового сезону Павлоградського театру “Україна” під керівництвом Василя Березовця та його постановку “Циганка Аза” М. Старицького. Коротко згадано репертуарні постановки театрального колективу.

449. Праця театру : [Полтава] // Львівські вісті. — 1943. — 19/20 січня, чис. 10 (430), рік III. — С. 3. — (На землях України).

Відкриття міського театру у Полтаві, його репертуар, у якому переважали українські та європейські класичні твори.

450. Програма перемиського театру // Львівські вісті. — 1943. — 26 листопада, чис. 272 (692), рік III. — С. 3.

Про початок діяльності Перемиського Театру (мистецький керівник – Микола Міхновський), зокрема, постановку комедії італійського драматурга К. Гольдоні “Мірандоліна” (режисер – Цимбал). Подано огляд репертуару театру, акторського складу колективу.

451. Резолюції I-ої Загальної Краєвої Конференції Українських Професійних Театрів // Львівські вісті. — 1943. — 4 березня, чис. 47 (467), рік III. — С. 3.

Наголошено на історичному значенні Першої конференції українських професійних театрів, що відбулася 2–3 березня 1943 р. у Львові. Розглянуто основні положення резолюції, ухвалені учасниками конференції.

452. (Са). “Марш Чернігівського полку”. Перед премією у Станіславівському Театрі / (Са). // Львівські вісті. — 1943. — 18 вересня, чис. 213 (633), рік III. — С. 2.

Відкриття театрального сезону 1943 / 1944 рр. в Українському Театрі ім. Івана Франка м. Станіслава (нині – Івано-Франківськ) постановкою п’єси Ю. Косача “Марш Чернігівського полку” (режисер – О. Яковлів). Розглянуто сюжет твору, що відображає тогочасні історичні події, окреслює політично-ідеологічне тло повстання. Описано підготовку станіславівського театрального колективу до вистави, прем’єра якої запланована на вересень 1943 р.

453. Савицький Р. Аїда. Гостинний виступ О. Руснака і З. Дольницького / Роман Савицький // Львівські вісті. — 1943. — 29 травня, чис. 119 (539), рік III. — С. 3. — (3 Львівського Оперного Театру).

Про гармонійну репрезентацію драматичних і вокальних засобів акторів у постановці опери італійського композитора Дж. Верді “Аїда” (музичний керівник – Л. Туркевич) у Львівському Оперному Театрі. Відзначено непересічний талант видатних українських солістів О. Руснака і З. Дольницького, а також професійну гру акторів Львівського Оперного Театру.

454. Савицький Р. Гостинний виступ О. Руснака і З. Дольницького в опері Пуччіні “Тоска” / Роман Савицький // Львівські вісті. — 1943. — 23/24 травня, чис. 114 (534), рік III. — С. 7. — (3 театру).

Сценічне прочитання акторами Львівського Оперного Театру опери італійського композитора Джакомо Пуччіні “Тоска” (музичний керівник – Л. Туркевич) за участю співака-тенора мюнхенської опери Ореста Руснака та драматичного баритона Зенона Дольницького. Відзначено синхронізацію потужних драматичних і вокальних можливостей акторів, їх яскраву творчу індивідуальність та високу професійну майстерність. Йдеться також про високий рівень виконавської майстерності Є. Поспієвої, В. Карп’яка, І. Романовського, на гру яких жваво реагувала публіка.

455. Савицький Р. “Низини” д’Альбера (Премієра у Львівському Оперному Театрі) / Роман Савицький // Львівські вісті. — 1943. — 17 червня, чис. 133 (553), рік III. — С. 3. — (3 опери).

Про постановку опери “Долина” (нім. Tiefland) німецького піаніста, диригента і композитора Ежена д’Альбера, що сприяла розширенню оперного світогляду публіки, глибшого розуміння оперного мистецтва. Подано огляд прем’єрного показу

опери на львівській сцені (режисер – В. Блавацький, український переклад лібрето Ю. Шкрумеляка), зокрема, охарактеризовано виконані ролі, музичний супровід (диригент – Л. Туркевич), театральні декорації (М. Радиш).

456. Савицький Р. Прем'єра опери “Пташник із Тиролю” Карла Целлера / Роман Савицький // Львівські вісті. — 1943. — 30 квітня, чис. 94 (514), рік III. — С. 3. — (З Львівського Оперного Театру).

Подано детальний огляд прем'єри опери “Пташник з Тиролю” класика віденської оперети К. Целлера у Львівському Оперному Театрі. Відзначено майстерну гру акторів, гармонійність режисерського задуму (режисер – В. Блавацький) і вдалого сценічно-декоративного оформлення (художник – М. Радиш) постановки. Подано критичні зауваги щодо вокального втілення окремих картин музичного твору, а також необхідності підвищення музичного рівня їх виконання.

457. Савицький Р. “Продана Наречена”. Нова обсада головних партій / Роман Савицький // Львівські вісті. — 1943. — 4 листопада, чис. 253 (673), рік III. — С. 3. — (З театру).

Проаналізовано постановку першої чеської національної опери композитора Бедржіха Сметани “Продана Наречена” (режисер – В. Блавацький) у Львівському Оперному Театрі. Закцентовано на народних витоках твору, його жанровій характерності, своєрідному використанні ритму та інтонації чеських народних пісень і танців, вдало відтворених львівським акторським колективом. Подано огляд акторської гри виконавців другого складу та музичного наповнення постановки, що завоювала прихильність глядацької аудиторії.

458. Святочні виставки : [Кахівка] // Львівські вісті. — 1943. — 23 січня, чис. 13 (433), рік III. — С. 3. — (На землях України).

Про постановку міським драматичним театром у Каховці (нині – місто Херсонської області) драми О. Суходольського “Хмара”.

459. Северин Паньківський. [Посмертна згадка] // Львівські вісті. — 1943. — 12 січня, чис. 5 (425), рік III. — С. 3.

Подано життєпис українського актора, його шлях у професію. Розглянуто театральну діяльність митця, зокрема працю в трупах М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, а також науково-дослідну роботу в Академії Наук України.

460. Семчишин М. Літературно-мистецька ревія / М. Семчишин // Львівські вісті. — 1943. — 11/12 квітня, чис. 80 (500), рік III. — С. 5.

Огляд прем'єри “Весна! Ах, весна!”, поставлену у театрі “Веселий Львів” (директор – В. Кривенко). Детально проаналізовано номери програми та гру акторів..

461. 7 концертів та 7 вистав. Просвітянська діяльність в селі Добросин : [Жовква] // Львівські вісті. — 1943. — 29 січня, чис. 18 (438), рік III. — С. 3.

Про діяльність аматорського гуртка і хору с. Добросин на Жовківщині, їх виступи у вихідні й святкові дні перед місцевими жителями. Повідомляється також про роботу над виставою “Дай серцю волю, заведе в неволю” М. Кропивницького з метою подальшої участі у конкурсі аматорських гуртків.

462. Ставничий І. Станиславівський театр на висоті свого завдання. “Молодість”, Макса Гальбе на сцені станиславівського театру / Ів. Ставничий // Львівські вісті. — 1943. — 7/8 лютого, чис. 26 (446), рік III. — С. 4.

Коротка довідка про історію заснування у 1911 р. Українського Народного Театру ім. Івана Тобілевича (дирекція – Євген Шепарович, Зінько Стасюк; режисер – Аполінарій Дуткевич) в Станіславові (нині – Івано-Франківськ). Йдеться про першу постановку на галицькій сцені п'єси німецького драматурга Макса Гальбе “Молодість” в перекладі Леся Курбаса українською мовою. Проанонсовано наступний показ нової вистави Українським Театром ім. Івана Котляревського згаданого твору (режисер – Олександр Божедан). Подано детальний огляд гри акторів, мистецьких декорацій, відзначено високий мистецький рівень постановки.

463. Ставничий І. “Схоплення Сабінянок” у Станіславові. Нова прем'єра Українського Театру в Станіславові / Ів. Ставничий // Львівські вісті. — 1943. — 10 березня, чис. 52 (472), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Детально проаналізовано постановку Українським Театром у Станіславові (нині – Івано-Франківськ) комедії Франца та Пауля Шентанів “Схоплення сабінянок” (режисер – Олександр Яковлів), зокрема розглянуто художнє втілення певних образів виконавцями, що відповідали як зовнішнім даним, так і рисам характеру персонажів. Поінформовано про налагодження співпраці Українського Театру у Станіславові з Львівським Оперним Театром і їх подальші мистецькі проекти.

464. Студія танку // Львівські вісті. — 1943. — 29/30 серпня, чис. 196 (616), рік III. — С. 4.

Проанонсовано набір на перший рік навчання до Студії танцю у Львові. Подано інформацію про умови вступу та початок навчання.

465. Сценічне мистецтво. Драматичні гуртки Станіславівщини працюють // Львівські вісті. — 1943. — 18 лютого, чис. 35 (455), рік III. — С. 4.

Відзначено високий рівень підготовки драматичних гуртків сіл Станіславівщини (нині – Івано-Франківщини) для участі у другому турі конкурсу драматичних гуртків.

466. Сьогодні зустріч з артистами Львівського Оперного Театру // Львівські вісті. — 1943. — 30 листопада, чис. 275 (695), рік III. — С. 3.

Про товариську зустріч палких прихильників сценічного мистецтва з львівськими акторами. Повідомляється про збір коштів учасників заходу для рідв'яних подарунків пораненим військовим.

467. Т. П. “Флірт і кохання” / Т. П. // Львівські вісті. — 1943. — 20 лютого, чис. 37 (457), рік III. — С. 5. — (3 театру).

Розглянуто постановку Українським Театром у Дрогобичі оперети “Флірт і кохання” з танцями Ю. Гріма на музику Є. Шерегія. Проаналізовано акторську гру виконавців. Відзначено музичну частину постановки, витриману в стилі оперети із вкрапленнями закарпатського фольклору, народних традицій. Акцентуючи на позитивному враженні від постановки, подано низку зауваг, одна з яких – занадто довга тривалість дійства.

468. Т-с. “Мірандоліна” в Перемишлі / Т-с. // Львівські вісті. — 1943. — 30 листопада, чис. 275 (695), рік III. — С. 4. — (3 театру).

Про відкриття 13 і 14 листопада 1943 р. театрального сезону Українським драматичним театром в Перемишлі постановкою комедії видатного італійського драматурга Карла Гольдоні “Мірандоліна” (режисер – Цимбал). Докладно розкрито сюжет твору. Висвітлено мистецтво акторської гри, що є важливою

складовою палітри сценічних засобів виразності, а також декорацій (художник – Коваль) та оркестру під керівництвом Чубинського.

469. Т-с. Нові сили – нові вражіння. “Запорожець за Дунаєм” на сцені Коломийського Театру / Т-с // Львівські вісті. — 1943. — 10 грудня, чис. 284 (704), рік III. — С. 4. — (3 театру).

Про високий мистецький рівень постановки опери “Запорожець за Дунаєм” Семена Гулака-Артемівського на коломийській сцені. Відзначено неймовірну гру заангажованих до провінційного театру 125 київських і харківських акторів, чарівну музику, добре поставлені режисером мізансцени та розкішний балет під керівництвом Чекунової. Подано коротке інтерв’ю з актором Київської опери Г. Маньком про його шлях у професію, працю на українській оперній сцені, виконані ролі.

470. “Тарас Бульба” в Перемишлі // Львівські вісті. — 1943. — 21 квітня, чис. 88 (508), рік III. — С. 3.

Йдеться про успішну постановку Українським Театром у Перемишлі історико-героїчної народної драми “Тарас Бульба” в музичній драматургії М. Лисенка за сюжетом однойменної повісті М. Гоголя.

471. [Тарнавський О.]. Автор “Гамлета”. З приводу недалекої прем’єри великої психологічної драми / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 22/23 серпня, чис. 190 (610), рік III. — С. 4.

Висвітлено полеміку навколо постаті В. Шекспіра, питання авторства трагедії “Гамлет”. Наголошено на ролі театру і літератури в житті Англії кінця XVI – початку XVII ст. Описано творчий доробок одного із найвідоміших драматургів світу В. Шекспіра.

472. [Тарнавський О.]. Вистава одноактівок. В обороні сатири й сміху / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 23 березня, чис. 63 (483), рік III. — С. 3. — (3 клубової сценки).

Про постановки в Літературно-Мистецькому Клубі п’єс на одну дію, а саме: “Суперниця” Осипа Маковея і “Воєнної просфори” Василя Софроніова-Левицького. Розглянуто сюжет творів. Детально проаналізовано гру акторів.

473. [Тарнавський О.]. “Вогні Іванової ночі”. Прем’єра Українського Окружного Театру в Коломиї / Т. // Львівські вісті. — 1943. — 29 грудня, чис. 298 (718), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Сценічне прочитання п’єси німецького драматурга Германа Зудермана “Вогні Іванової ночі” (“Іоаннове полум’я” (“Johannisfeuer”, 1900) в режисурі П. Миронова. Висвітлено психологічний конфлікт драми у репрезентації коломийського акторського колективу: Н. Шеремет, В. Раєвського, О. Тимченка, Н. Миронової, Н. Скуратової, М. Галібчак та ін. Відзначено дієву роль декорацій, виконаних Д. Нарбутом.

474. [Тарнавський О.]. Дебют молодого співака у Львівському Оперному Театрі / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 23 лютого, чис. 39 (459), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Про постановку у Львові оперети “Циганський барон” Ф. Легара і дебютний виступ у головній ролі молодого співака Л. Мацяка. Висловлено сподівання щодо максимального розкриття творчого потенціалу артиста в майбутньому. Охарактеризовано також ролі досвідчених акторів – В. Левицької, О. Кальченко, І. Рубчака, В. Карп’яка.

475. [Тарнавський О.]. “Дружина”. Прапремієра сальонової комедії Й. Бокая / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 20 травня, чис. 111 (531), рік III. — С. 4. — (3 Львівського Оперного Театру).

Про постановку у Львівському Оперному Театрі комедії Й. Бокая “Дружина” (режисер-постановник – І. Іваницький), її успіх на сценах європейських театрів. Подано детальний опис сюжету, розглянуто режисерську версію постановки твору та гру акторів.

476. [Тарнавський О.]. “Житейське море”. Премієра Українського Окружного Театру в Коломиї / Т. // Львівські вісті. — 1943. — 16 листопада, чис. 263 (683), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Розглянуто сюжет драми І. Карпенка-Карого “Житейське море”, особливості написання твору, труднощі його постановки (режисер – П. Миронов) на коломийській сцені. Детально проаналізовано оригінальність і артистизм виконавської інтерпретації твору акторами, майстерність декорацій Д. Нарбути. Згадано також про гостинні виступи театрального колективу в Станіславові (нині – Івано-Франківськ).

477. [Тарнавський О.]. За вищий рівень театральних гуртків. Враження з конкурсу театральних гуртків м. Львова / Т. // Львівські вісті. — 1943. — 25 березня, чис. 65 (485), рік III. — С. 2.

Про конкурс драматичних гуртків Львівщини та м. Львова задля піднесення мистецького рівня драматичних гуртків Галичини.

478. [Тарнавський О.]. “Корневільські дзвони”. Премієра Українського Окружного Театру в Коломиї / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 15 вересня, чис. 210 (630), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Розкрито особливості комічної опери “Корневільські дзвони” французького композитора Р. Планкета, її постановку Українським Окружним Театром (директор – Іван Когутяк, режисер – Петро Миронов) в Коломиї. Наголошено на оригінальності мізансцен, гармонійному поєднанні хору, оркестру (диригент – Є. Цісик), балету під керівництвом С. Фалішевського та їх значення у постановці. Окреслено подальші перспективи театрального колективу.

479. [Тарнавський О.]. “Лилик”. Премієра Штраусової оперети в Львівському Оперному Театрі / (от). ; худ. Л. Мелік // Львівські вісті. — 1943. — 2 грудня, чис. 277 (697), рік III. — С. 3 : рис.

Про феєричну постановку на львівській сцені однієї з найпопулярніших оперет австрійського композитора Йоганна Штрауса “Лилик” (“Летюча миша”), її характер і блискуче сприйняття глядачами. Розглянуто прийоми драматичного театру, які використав у постановці режисер і актор В. Блавацький. Відзначено виконавців ролей у оперних та балетних партіях, музичний супровід Я. Барнича та хормейстера Я. Воцака, сценічну естетику чарівних декорацій (М. Радии) та унікальних костюмів (М. Радии, Е. Олесницька).

480. [Тарнавський О.]. “Марш Чернігівського Полку”. Прапремієра Станіславівського Театру / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 29 вересня, чис. 222 (642), рік III. — С. 3.

Про відкриття нового сезону Українським Театром ім. І. Франка у Станіславові (нині – Івано-Франківськ) постановкою драматичної хроніки Ю. Косача “Марш Чернігівського Полку” (режисер – О. Яковлів). Розглянуто сюжет твору, описано

тонкощі його жанрової приналежності, складності постановки та акторської гри, декоративного оформлення сцени Г. Молодецької. Наголошено на виховному й патріотичному значення вистави.

481. [Тарнавський О.]. Михайло Семенович Щепкін. З приводу 80-тих роковин від смерті геніяльного актора / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 21/22 листопада, чис. 268 (688), рік III. — С. 3. — (Великі постаті української сцени).

Нотатки до біографії визначного актора, приятеля Т. Шевченка, творця театрального реалізму М. С. Щепкіна. Описано історію заснування театрів в Україні, їх репертуар. Детально висвітлено творчий шлях митця, його акторську й педагогічну діяльність, охарактеризовано виконані ролі. Йдеться про щире дружбу М. Щепкіна і Т. Шевченка, зокрема, посвяту поеми “Неофіти” й портрет українського актора, які створив Т. Шевченко.

482. [Тарнавський О.]. Молодий театрик розвивається. Прем'єра у “Веселому Львові” / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 19/20 січня, чис. 10 (430), рік III. — С. 3.

Про розвиток і діяльність театру “Веселий Львів”, його прем'єрну літературно-мистецьку програму, участь у ній режисера і акторів Львівського Оперного Театру Й. Гірняка, Я. Рудакевича, В. Шашарівського, Ф. Слоневської та квартету під керівництвом О. Курочка. Розглянуто концепцію успішної постановки у гармонійному відтворенні сценарію.

483. [Тарнавський О.]. Нова прем'єра у Львівському Оперному Театрі / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 27 лютого, чис. 43 (463), рік III. — С. 3. — (З театру).

Про постановку у Львові драматичної поеми Юрія Косача “Облога” (постановник – Й. Гірняк), на прем'єрному показі якої був присутній автор. Розглянуто своєрідність драматичної будови твору, його сюжет, дійових осіб. Детально проаналізовано гру акторів, сценічні декорації, костюми виконавців, які по-новому наповнили театральний простір і були схвально прийняті глядацькою аудиторією.

484. [Тарнавський О.]. Нова програма у “Веселому Львові” / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 9 лютого, чис. 27 (447), рік III. — С. 3.

Подано огляд нової програми у Театрі Малих Форм “Веселий Львів” (мистецький керівник – Зенон Тарнавський), її розмаїтого текстового й музичного наповнення. Згадано акторів Львівського Оперного Театру Стефу Стадниківну, Лізу Шашаровську, Марійку Копистинську, Ярослава Геляса і Тамару Пінчук, задіяних у програмі, а також виступ квартету О. Курочка.

485. [Тарнавський О.]. Нова програма у “Веселому Львові” / Т. // Львівські вісті. — 1943. — 9 листопада, чис. 257 (677), рік III. — С. 3.

Про мистецьку різноманітність програм Театру Малих Форм “Веселий Львів”. Детально охарактеризовано останню програму “Ох, серце, ти серце” (режисер – П. Сорока), що містила скетчі, нові пісні, куплети, балетні постановки (балетмейстер – К. Янушківський) і залишила гарний настрій та приємні враження у львівської публіки.

486. [Тарнавський О.]. “Облога” у Станиславові. Вистава драматичної поеми Ю. Косача у Станиславському Театрі / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 26 травня, чис. 116 (536), рік III. — С. 4. — (З театру).

Подано огляд вдалої постанови поеми Ю. Косача “Облога” Станіславівським (нині – Івано-Франківським) Театром ім. Івана Франка (режисер – О. Яковлів,

директор – О. Хичій). Відзначено професійну та цікаву гру акторів, що справила незабутнє враження своєю органічністю і щирістю.

487. Тарнавський О.] Остання вистава на великій сцені. Прем'єра у Львівському Оперному Театрі / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 24/25 січня, чис. 14 (434), рік III. — С. 4. — (3 театру).

Подано критичні зауваги щодо сценічного прочитання двох коротких п'єс: “Зимовий вечір” М. Старицького та “На перші гулі” С. Васильченка, репрезентованих на львівській сцені (постановник – Б. Паздрій). Закцентовано на низькій літературній вартості цих творів, що певним чином позначилася на грі акторів, на враженні публіки від перегляду вистави.

488. [Тарнавський О.] “Падуть сніжинки”. Нова програма у “Веселому Львові” / Т. // Львівські вісті. — 1943. — 14 грудня, чис. 287 (707), рік III. — С. 4.

Огляд нової програми у Театрі Малих Форм “Веселий Львів” (режисер – П. Сорока). Йдеться про підвищення мистецького рівня програм, гармонійне поєднання номерів текстового, пісенного і танцювального жанрів у репертуарі колективу.

489. [Тарнавський О.] Перед виставою “Гамлета” / Т. // Львівські вісті. — 1943. — 19/20 вересня, чис. 214 (634), рік III. — С. 6.

Висвітлено історію написання одного з найкращих творів В. Шекспіра “Гамлет”, згадано про його постановки на європейських сценах, численні перевидання і переклади п'єси, зокрема переклад Панька Куліша, Михайла Старицького, Юрія Клена та ін. Аносують прем'єрний показ “Гамлета” (режисер – Й. Гірняк) 21 вересня 1943 р. у Львівському Оперному Театрі у перекладі Михайла Рудницького. Описано роботу над постановкою, зокрема, згадано виконавців ролей, музичний супровід, художнє оформлення сцени, виготовлення ескізів костюмів.

490. [Тарнавський О.] Погідна комедія / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 20/21 червня, чис. 136 (556), рік III. — С. 6. — (3 рецензійного стола).

Подано рецензію на комедію Івана Керницького “Король стрільців” (попередня назва “Муза на офсайді”), зокрема, розглянуто сюжет твору, подано характеристику персонажів. Згадано про успішну постановку твору Театром “Заграда”.

491. [Тарнавський О.] Почались змагання драматичних гуртків. Розмова з о. дир. С. Сапруном / Т. // Львівські вісті. — 1943. — 3/4 січня, чис. 2 (422), рік III. — С. 3.

Інтерв'ю з директором Інституту Народної Творчості о. С. Сапруном про започаткування на Львівщині конкурсу драматичних гуртків, що передбачав пошук театральних талантів у краї. Розглянуто питання репертуару, кількісного складу учасників, послідовність проведення запланованих змагань тощо.

492. [Тарнавський О.] Початок літературно-мистецької ревії. Нова програма у “Веселому Львові” / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 7/8 березня, чис. 50 (470), рік III. — С. 4.

Розглянуто нову літературно-мистецьку програму Театру Малих Форм “Веселий Львів”, укладену у співпраці музично-театральних діячів і письменників Львова: Зенона Тарнавського, Богдана Нижанківського, Тараса Мигалья та ін. Відзначено високий рівень виконавства акторського колективу театру, зокрема оперного і ревієвого актора Яреми Стадника.

493. [Тарнавський О.]. Ревія у Клубі. Два вечори розваги / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 22 січня, чис. 12 (432), рік III. — С. 3.

Про організацію Літературно-Мистецьким Клубом Львова ревії у виконанні акторів Львівського Оперного Театру та артистів львівського балету. Наголошено на виконавській майстерності артистів та успіху постановки. Подано також критичні зауваги щодо небездоганного сценічного мовлення акторів, необхідності його літературного редагування.

494. [Тарнавський О.]. “Серпанок П’єретти”. Прем’єра балету у Львівському Оперному Театрі / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 10/11 жовтня, чис. 232 (652), рік III. — С. 7. — (3 театру).

Про успішну постановку балетної вистави угорського композитора Л. Догнані “Серпанок П’єретти” (лібрето та балетмейстер – М. Трегубов, обробка – Л. Туркевича) на львівській сцені. Детально проаналізовано танцювальні партії виконавців, а також взаємодію основних компонентів балетної вистави: музики, танцю та художнього оформлення (М. Радии), відзначено їх вплив на мову та форму балету.

495. [Тарнавський О.]. Станіславський театр розвивається. Розмова з мистецьким керівником театру, реж. О. Яковлевим / Т. // Львівські вісті. — 1943. — 5 серпня, чис. 175 (595), рік III. — С. 4.

Про розвиток Українського Театру в Станіславі (нині – Івано-Франківськ). Висвітлено роль мистецького керівника установи О. Яковліва у питаннях творчого шляху театру, оновлення репертуару, акторського складу, гастрольних турне по Галичині.

496. [Тарнавський О.]. Театр Шекспіра. З приводу недалекої вистави “Гамлета” / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 29/30 серпня, чис. 196 (616), рік III. — С. 5–6.

Розглянуто питання західноєвропейського театру доби Шекспіра, його поділ на групи: публічні, приватні та придворні. Подано детальний опис процесу підготовки та постановки вистави. Окреслено структуру тогочасного театру, декорації, освітлення, технічні засоби. Наголошено на специфіці приватного та придворного театрів, об’єднанні Шекспіром народного та придворного театрів.

497. [Тарнавський О.]. Успіх “Облоги”. Виступи Сергія Дубровського на Львівській сцені / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 26 березня, чис. 66 (486), рік III. — С. 3. — (3 Львівського Оперного Театру).

Сценічне прочитання Львівським Театром драматичної поеми Юрія Косача “Облога”. Проаналізовано вдалу гру акторів, зокрема дебют актора кївського театру Сергія Дубровського, який виконав роль Тимоша, сина Богдана Хмельницького.

498. [Тарнавський О.]. “Хитра вдовичка”. Премієра комедії К. Гольдоні в постанові Й. Гірняка / (от). // Львівські вісті. — 1943. — 19 червня, чис. 135 (555), рік III. — С. 2. — (3 Львівського Оперного Театру).

Представлено режисерське бачення інсценування комедії італійського драматурга Карло Гольдоні “Хитра вдовичка” (режисер – Й. Гірняк, український переклад – М. Рудницький), у якій особливою значення набувають змальованні характери і ситуації. Розкрито сюжет твору, охарактеризовано виконані ролі, відзначено художньо-стилеві костюми (Е. Олесницька) і високоестетичні декорації (М. Радии) як засоби виразності постановки.

499. Театральна вистава для шкільної молоді. Дохід призначений на різдвяні дарунки для ранених вояків // Львівські вісті. — 1943. — 30 листопада, чис. 275 (695), рік III. — С. 3.

Про волонтерську акцію театрального колективу Львівського Оперного Театру, приурочену збору коштів для різдв'яних подарунків пораненим військовим, що перебували в галицьких лікарнях, зокрема йдеться про постановки для школярів двох драматичних творів Лесі Українки: “Йоганна, жінка Хусова” та “На полі крові”.

500. Театральна колегія у Львові. Скоординування українського мистецького життя в Г[енеральній]-Г[убернії] // Львівські вісті. — 1943. — 19 лютого, чис. 36 (456), рік III. — С. 4.

Про засідання Театральної колегії у Львові, під час якого розглянуто питання координації театрального життя Галичини, зокрема, йшлося про важливість злагодженої діяльності усіх театрів, їх мистецький рівень, особовий склад, репертуар.

501. Театр “Веселий Львів” на гостинних виступах // Львівські вісті. — 1943. — 20 липня, чис. 161 (581), рік III. — С. 4. — (3 театру).

Йдеться про успішне гастрольне турне Галичиною Театру Малих Форм “Веселий Львів”.

502. “Театр Малих Форм” у Сокалі // Львівські вісті. — 1943. — 28 квітня, чис. 92 (512), рік III. — С. 3. — (3 театру).

Розглянуто два виступи львівського “Театру Малих Форм” у Сокалі, зокрема згадано постановки театральним гуртком “Веселий Львів” ревії “Купуємо – продаємо” та “Весна! Ах весна!”.

503. (тп). З театрального життя Золочева / (тп). // Львівські вісті. — 1943. — 22 вересня, чис. 216 (636), рік III. — С. 4.

Успішна постановка аматорським гуртком м. Золочева п'єси “Давно це діялось” (режисер – м-р Гуглевич). Відзначено вдалу гру акторів, майстерно виконані декорації (художник – Демків).

504. Український Підкарпатський Театр. Праця театру на Бойківщині // Львівські вісті. — 1943. — 14/15 лютого, чис. 32 (452), рік III. — С. 4.

Про активізацію культурно-мистецької діяльності на Бойківщині, зокрема, описано гастрольне турне “Українського Підкарпатського Театру” (режисер – Ю. Шерегій), розглянуто мистецькі напрацювання театрального колективу. Згадано низку постановок, запланованих у новому репертуарі театру.

505. Успіхи українських оперних вистав. Виступ Харківської Опери на Шлеську // Львівські вісті. — 1943. — 17 листопада, чис. 264 (684), рік III. — С. 4.

Про гастролі Харківської Опери в Європі, зокрема постановки в Катовіцах опери “Ріголетто” Дж. Верді, оперети “Циганський барон” Й. Штрауса і опер в Соснівці “Мадам Батерфляй” Дж. Пучіні і “Травіата” Дж. Верді. Повідомляється про успішні відгуки німецької преси на виступи українських артистів.

506. Хомінський Й. Музика у “Веселому Львові” / Д-р Й. Хомінський // Львівські вісті. — 1943. — 26 листопада, чис. 272 (692), рік III. — С. 3. — (Зі сцени).

Розглянуто зміст “легкої” музики, історію її впровадження в театральні постановки, зокрема у постановки Театру Малих Форм “Веселий Львів”. Подано огляд музичних композицій у ревію “Ох, серце, ти серце”.

507. [Чарнецький С.] У 80-ліття “Запорожця за Дунаєм” / (ч.) // Львівські вісті. — 1943. — 10/11 жовтня, чис. 232 (652), рік III. — С. 3.

Про 80-річний ювілей від часу першої постановки на сцені опери українського композитора С. Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”. Повідомляється про творчий вечір в Літературно-Мистецькому Клубі Львова, який zorganizувала Спілка Праці Українських Музик.

508. Ю. Л. Добрі висліди конкурсних змагань Драматичних Гуртків / Ю. Л. // Львівські вісті. — 1943. — 27 лютого, чис. 43 (463), рік III. — С. 2.

Про організацію у Львові першого Крайового Конкурсу Драматичних Гуртків. Подано статистичні відомості про учасників заходу. Йдеться також про заснування Інститутом Народної Творчості у Львові заочних курсів режисерів-початківців для сприяння їхньому розвитку і фаховій підготовці.

509. (—). Прем'єра оперети “Циганський барон”. В тернопільському міському театрі ім. Ів. Франка / (—) // Львівські вісті. — 1943. — 5 січня, чис. 3 (423), рік III. — С. 3. — (З театру).

Про заслужений успіх театрального колективу, який виступив з постановкою оперети Й. Штрауса “Циганський барон” на тернопільській сцені. Проаналізовано ролі виконавців, їх костюми, вдалу інтерпретацію режисером сценічного простору.

(Продовження в наступному номері)

DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.23.2022.12206>

КУЛЬТУРНЕ ПОГРАНИЧЧЯ У ТВОРЧОСТІ НАПОЛЕОНА ОРДИ

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, 01034
palijoksana958@gmail.com*

Розглянуто основні біографічні відомості відомого художника та композитора Наполеона Орди. Крім того, аналізуємо найвідоміші мистецтвознавчі дослідження, побудовані на первинній джерельній базі творчої спадщини митця та інституціях, пов'язані з його діяльністю. Йдеться, передусім, про книжки “Наполеон Орда і Україна”¹, яку видали науковці Львівської національної бібліотеки імені Василя Стефаника, та “Лекції з історії театру та драми” Олексія Гвоздева, яку переклали українською, доповнили вступною статтею та науково-бібліографічним апаратом на кафедрі театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка. А також предметом дослідження є книжка історикіні театру, мистецтвознавиці та музейної кураторки Віри Мінц “Театральні колекції Франції”, яка хронологічно була написана і видана наступною після О. Гвоздева на тому самому джерельному матеріалі.

Книжку О. Гвоздева “Лекції з історії зарубіжного театру”² розглядаємо також як приклад російської цензури щодо діячів культури, які брали участь у повстаннях проти Російської імперії й надалі були діячами руху опору. Приклад життєпису Наполеона Орди є одним із аргументів, які розвінчують міф про “великую русскую культуру”.

Ключові слова: Наполеон Орда, художник, міський пейзаж, музика, композитор, Гранд-опера, архів Комеді Франсез, театральний музей, Національна бібліотека Франції, Театр “Італійська опера в Парижі”, Вільнюський університет, Вороцевичі, Берестейщина, Галичина, культурне пограниччя.

Одна з характерних рис Волині, яка сформувалася історично й досі є однією із головних ознак цього великого історико-етнографічного регіону – це культурне пограниччя. Причому культурне пограниччя Волині формувалося тривалий час під владою різних держав у різних аспектах: національних, релігійних, мистецьких. Тож така багатоманітність і строкатість цього краю становить, без перебільшення, одну із найбільших дилем для сучасних дослідників, бо вивчення культурного пограниччя Волині – явищ, подій чи окремих постатей – не має лінійної концепції,

¹ Сачек П., Кравченко Я. Наполеон Орда і Україна. Київ ; Львів : Львівська національна бібліотека імені Василя Стефаника, 2014. 204 с.

² Гвоздев О. Лекції з історії театру та драми / пер. з рос. С. Стародиної. Львів, 2008. 200 с.

завжди є багато винятків, особливостей та різних нюансів. Очевидно, це і є однією з причин, чому досі ми ще не маємо концептуального і комплексного дослідження про культурне пограниччя Волині. Ще не досліджено багато білих плям, які б дали можливість презентувати таку культурологічну карту Волині.

Без сумніву, що однією із таких “білих плям” малодослідженою постаттю в контексті культурного пограниччя Волині є постать одного з найвідоміших європейських художників, композиторів, музикантів та літераторів – Наполеона Орди. Як відомо, митець народився в родинному маєтку 11 лютого 1807 року в с. Вороцевичі Іваничівського р-ну Брестської обл. (нині територія Білорусі).

Варто зазначити, що рід Орди мав польсько-білорусько-литовсько-татарське походження. Тобто, історично можна зауважити, що навіть у родині Орди простежується своєрідне християнсько-мусульманське пограниччя. Таким чином, уже зі свого народження митець виростав у цій культурній багатоманітності.

Так чи інакше, але після закінчення навчання у Свислоцькій гімназії Наполеон Орда вступив на фізико-математичний факультет Віленського університету (нині Вільнюського університету. – *О. П.*). Однак за участь у антиурядових студентських гуртках, а також, згодом, за безпосередню участь у антиросійському повстанні 1830–1831 рр. Наполеон Орда змушений був емігрувати до Парижа.

Як відомо, Наполеон Орда, оселившись у Парижі, з 1833 р. відвідував художню студію П'єра Жерара, відомого французького майстра з урбаністичних пейзажів. Дуже багато подорожував Європою. Відтак величезну кількість з побаченого і відвіданого змальовував у своїх рисунках. Також у цей час Наполеон Орда міцно ввійшов у мистецьке середовище Парижа, серед його близьких друзів були видатні діячі мистецтва та літератури: Адам Міцкевич, Гектор Берліоз, Шарль Гуно, Ференц Ліст, Фредерік Шопен, Джакомо Росетті, Стендаль, Оноре де Бальзак, Джузеппе Верді та ін. Сам Наполеон Орда, крім малювання, пише багато музичних творів як композитор, а також активно займається викладанням саме у царині музичного виконавства. Тож не дивно, що з 1847 р. саме йому доручають стати директором театру, що мав назву “Італійська опера в Парижі”, адже цей театральний колектив незадовго до того, як його очолив Наполеон Орда, був переведений у підпорядкування Національної французької академії музики. Однак варто зауважити про дуже важливий момент, який, очевидно, сприяв тому, що діяльність Наполеона Орди у Франції на чолі театру “Італійська опера в Парижі” досі маловідома в історії культури в Україні. Хоча дослідження про цей театр є широковідомі та знані серед поціновувачів візуальних мистецтв.

Наприклад, про історію театру “Італійська опера в Парижі” наявне ґрунтовне дослідження російського театрознавця Олексія Гвоздева “Лекції з історії театру та драми”, що свого часу було перекладене та видане українською мовою на кафедрі театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка. Зазначимо, що український переклад цього дослідження супроводжений докладним науково-бібліографічним апаратом, вступною статтею та ін. Ця книжка одразу стала важливою складовою навчального процесу для усіх, хто вивчає театральне мистецтво в тому чи іншому аспекті гуманітаристики.

Відтак зауважимо, що у своєму фундаментальному дослідженні О. Гвоздев фахово і дуже ґрунтовно аналізує історичну складову: передумови виникнення

колективу, репертуар, глядачів, театральні приміщення, навіть стосунки трупи з королівською владою, проте, водночас, обходить повною мовчанкою, що серед очільників театру “Італійська опера в Парижі” останнім з її директорів, як діючого колективу, був виходець із Берестейщини, підданий Російської імперії – відомий художник і композитор – Наполеон Орда.

Так само і в іншій відомій книжці “Театральні колекції Франції”, яку написала російська мистецтвознавиця, музейна кураторка, історикиня театру Ніна Мінц, але вже в радянський період, де проаналізовано всі архівні колекції “Комеді Франсез”, “Італійської опери в Парижі” та “Гранд-опери”, які зберігаються в Національній бібліотеці Франції, та в театральних музеях не бачимо жодної згадки про тривалу діяльність Наполеона Орди на чолі “Італійської опери в Парижі” як директора та композитора. Очевидно, що причиною такої повної мовчанки з боку російських дослідників О. Гвоздева та Н. Мінц було те, що Наполеон Орда тривалий час жив на еміграції у Франції саме через свої антиросійські настрої, брав системну участь у антиросійських повстаннях ще з юнацьких літ. Уважаємо, що вивчення цих колекцій – це завдання на ближчу перспективу для українських мистецтвознавців, істориків театру, культурологів, медійників, бо ця лакуна мусить бути заповненою об’єктивним дослідженням цих матеріалів, без російської цензури – чи то радянської, чи то сучасної. Крім того, на прикладі цих фахових видань пересвідчуємося, що російська цензура, справді, мала місце як послідовне явище не лише до висвітлення української історії мистецтва, чи ширше – культури, а й при висвітленні явищ світової театральної культури. Так, замовчувалися ті постаті, які брали участь у русі опору на теренах Російської імперії, і своєю професійною діяльністю цілком спростовували міф про “великую русскую культуру”.

Так чи інакше, Наполеон Орда повернувся до рідного краю, коли російський цар Олександр II оголосив амністію для учасників антиросійського повстання. Тобто вже з 1863 р. Наполеон Орда оселився у Вороцевичах, проте родинний маєток було конфісковано російською владою, тож митець мав право лише взяти його в оренду. Однак через те, що Вороцевичі були повністю розграбовані та знищені, не маючи засобів для життя, Наполеон Орда за деякий час змушений був переселитися на Волинь у маєток Адама Ржевуського, де він навчав дітей цього шляхтича малюванню та музиці. На Волині Наполеон Орда прожив декілька років, там теж багато працював як художник і композитор.

Варто зазначити, що після повернення на Батьківщину та мешкаючи на території Російської імперії Наполеон Орда залишався для влади політично неблагонадійним, за ним був поліцейський нагляд. Так, митцеві навіть довелося відбутися ув’язнення у Кобринській тюрмі на Берестейщині 1866 р. через підозру участі у новому антиросійському повстанні, але вже у 1863–1864 рр. Лише завдяки втручанням французького посла, родини та впливових друзів Наполеона Орду звільнили з-під арешту. Однак влада на цьому не задовольнилася, його позбавили права орендувати родинний маєток у Вороцевичах і навіть просто мешкати в рідному краю. Тож Наполеон Орда змушений був оселитися у родичів.

Утім, ця складна ситуація по-своєму посприяла Наполеону Орді у розвитку його як художника міського, урбаністичного пейзажу. Він вирішив здійснити свою давню мрію, яка стала справою усього життя: Наполеон Орда систематично мандрував територією Російської та Австро-Угорської імперій і дуже багато малював. Він

відвідав Східну Прусію, Литву, Білорусь, Волинь, Полісся, Поділля та Галичину. Причому намалював багато урбаністичних пейзажів, архітектуру тогочасних міст, а також сакральних споруд та різноманітних маєтків, замків, рідше – якусь локальну міську подію ярмарку чи прощу. Ці малюнки мають, окрім мистецької, ще й величезне значення для збереження культурної спадщини. Адже багато з тих маєтків чи замків, або інших споруд, які зображував митець, уже не існують. Тому сьогодні часто-густо малюнки Наполеона Орди слугують єдиним візуальним документальним свідченням, а який же мала вигляд та чи інша споруда на той час?!

Крім того, на малюнках Наполеона Орди можемо побачити, який вигляд мали тогочасні урбаністичні пейзажі, архітектура Луцька, Олики, Корця, Острога, Дубна, Рівного, Житомира, Львова, Кам'янець-Подільського, Кременця, Ізяслава, Вишнівця, Тернополя, Кобрини, Пінська, Брест-Литовська, Вільнюса, Каунаса, Мінська, Гродна, Вітебська та ін.

Звичайно, в радянський період його творчість практично замовчували саме через його антиросійські погляди. І ця лакуна в історії культури тривалий час так і залишалася незаповненою. Однак за останні десятиріччя у медійному просторі Польщі, Литви і Білорусі почали з'являтися друком альбоми, наукові праці міждисциплінарного характеру, навіть документальні фільми та інші медіапродукти, які були присвячені Наполеонові Орді, його внеску у розвиток візуальної культури регіону, значення культурної спадщини як наукового, так і популярного характеру. Так, наприклад, у с. Вороцевичі на Берестейщині у садибі Наполеона Орди створено меморіальний музей. Культурна пам'ять про митця, культурного діяча, почала повертатися в історію краю.

Поза тим, щодо української культури найгрунтовнішим внеском у вивчення культурної спадщини цього митця є альбом "Наполеон Орда і Україна", який підготований і виданий колективом Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника. В основі джерельної бази цього видання є дві найповніші збірки митця, що нині зберігаються у фондах Волинського краєзнавчого музею (Луцьк) та Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника (Львів). Саме на основі цих збірок, у хронологічному порядку за регіонами, продемонстровано творчу спадщину Наполеона Орди для усіх зацікавлених поціновувачів мистецтва.

Сподіваємось, що це лише перший крок у вивченні мистецьких взаємозв'язків впливів культурного пограниччя Волині з іншими регіонами, культурами, які активно розвивалися у минулому, проте, водночас, формують порядок денний сьогодні і є багато в чому визначальним для майбутнього. Відтак Наполеон Орда – як митець та громадянин – є яскравим прикладом дослідження культурного пограниччя на прикладі конкретної біографії. Отже, маємо надію, що в майбутньому будуть реалізовані широкомасштабні виставкові проекти для широкого кола глядачів, адже постать Наполеона Орди, без сумніву, цього варта.



Сачек П., Кравченко Я. Наполеон Орда і Україна. Київ ; Львів : Львівська національна бібліотека імені Василя Стефаника, 2014. 204 с.



Гвоздев О. Лекції з історії театру та драми / пер. з рос. Є. Стародиної. Львів, 2008. 200 с.

Список використаної літератури

1. Гвоздев О. Лекції з історії театру та драми / пер. з рос. Є. Стародинової. Львів, 2008. 200 с.
2. Сачек П., Кравченко Я. Наполеон Орда і Україна. Київ ; Львів : Львівська національна бібліотека імені Василя Стефаника, 2014. 204 с.

Reference

1. Hvozdyev, O. (2008). Lektsiyyi z istoriyi teatru ta dramy. Pereklad z ros. YE. Starodynovoyi. L'viv, 200 s.
2. Sachek, P., Kravchenko, YA. (2014). Napoleon Orda i Ukrayina. Kyiv ; L'viv : L'vivs'ka natsional'na biblioteka imeni Vasylya Stefanyka.

CULTURAL BORDERLAND IN THE WORKS OF NAPOLEN ORDA

Oksana PALII

*Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University,
Yaroslaviv Val Str., 40, Kyiv, Ukraine, 01034
e-mail: palijoksana958@gmail.com*

The article deals with the main biographical information of the famous artist and composer Napoleon Orda. In addition to this, we analyse the most famous art studies, based on the primary source base of the artist's creative heritage and institutions related to his activities. We are talking, firstly, about the books "Napoleon Orda and Ukraine", which was published by the scientists of the Lviv National Library named after Vasyl Stefanyk, and "Lectures on the History of Theatre and Drama" by Oleksii Gvozdev, which was translated into Ukrainian, equipped with an introductory article and a scientific, and bibliographic apparatus on Department of Theatre Studies and Acting, Faculty of Culture and Art, Ivan Franko National University of Lviv.

The subject of consideration is also the book of theatre historian, art critic and museum curator Vera Mints "Theatrical Collections of France", which was written and published chronologically after O. Gvozdev, based on the same source material.

O. Gvozdev's book "Lectures on the History of Foreign Theatre" is also read as an example of Russian censorship of cultural figures who took part in uprisings against the Russian Empire, and subsequently, were members of the resistance movement. The example of Napoleon Orda's biography is one of the arguments that debunk the myth of the "great Russian culture".

Keywords: Napoleon Orda, artist, cityscape, music, composer, Grand Opera, Comédie Française archive, theatre museum, National Library of France, Theatre "Italian Opera in Paris", Vilnius University, Vorotsevichi, Beresteyschyna, Galicia, Ukraine, cultural borderland.

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2022
Прийнята до друку 23.10.2022

ЗМІСТ

ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

- Інна ПРОКОПЧУК*
Монтаж як форма художнього мислення у творчості
митців українського авангарду.....3
- Наталія РУДЕНКО-КРАЄВСЬКА*
Функціонування сценографії в українському прототеатрі.....17

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

- Галина БЕНЬ*
Формування вокально-педагогічної культури майбутнього вчителя музики.....26
- Зоряна ЖИГАЛЬ*
Метод відносної сольмізації в українській та зарубіжній
музичній педагогіці: теоретичний аспект.....34
- Оксана КОРОЛЬ*
Формування українських творчих колективів у м. Стрий
та регіоні Стрийщини на початку ХХ століття: мистецько-культурний вимір....41
- Olha KOLOMYYETS*
The History and Modernity of Ethnic Minorities
in Western Ukraine: Ethnomusicological Approach.....49

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

- Майя ГАРБУЗЮК*
“З України тут приходжу...”: персонажі-українці
на польській сцені у Львові (1842–1900).....58
- Мирослава ЦИГАНИК*
Театрально-критична публіцистика “Молодої Музи”
крізь призму модерністичних бачень першого десятиліття ХХ століття.....75
- Роман ВАЛЬКО*
Хаос чи порядок. Питання системності у процесі навчання
та виховання актора (на матеріалах кваліфікаційних робіт 2014–2019 рр.
зі спеціальності 026 “Сценічне мистецтво (Акторське мистецтво
драматичного театру і кіно)” Львівського національного
університету імені Івана Франка).....82
- Ірина ПАТРОН*
Театр і кіно: деякі штрихи до порівняння.....95

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

- Роман БЕРЕСТ, Олег ПЕТРИК, Олег КУЗИК*
 Валентина Переяславець: довга дорога у високе балетне мистецтво.....104
- Іванна КОСТУР, Надія КІПТІЛОВА*
 Василь Піпаш – біографічний та творчий шлях.....115

МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

- Людмила БЕЛІНСЬКА, Максим МАКСИМЧУК,
 Наталія ДАНИЛИХА, Андрій ШЕВЧУК*
 Методика формування дидактичної понятійно-термінологічної системи “соціокультурна діяльність”.....124
- Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО*
 Як знайти свій науковий інтерес у галузі культура і мистецтво.....136
- Світлана ПЕТРУНОВСЬКА*
 Роль бібліотеки університету в організації управління дослідницькими даними.....143
- Liudmyla BELINSKA*
 The Field of (non-Hybrid) Battle and the Ukrainian Inteligentsia.....153

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

- Галина БІЛОВУС*
 Сценічне мистецтво в бібліографічному прочитанні (за матеріалами газети “Львівські вісті” (1941–1944)).....162
- Оксана ПАЛІЙ*
 Культурне пограниччя у творчості Наполеона Орди.....189

CONTENTS
VISUAL ART

- Inna PROKOPCHUK*
Montage as a form of artistic thinking in the works
of ukrainian avant-garde artists.....3
- Natalia RUDENKO-KRAYEVSKA*
The functioning of scenography in the ukrainian prototheater.....17

MUSICAL ART

- Halyna BEN'*
Formation of vocal-pedagogical culture of the future music teacher.....26
- Zoryana ZHIGAL*
The method of relative solmization in ukrainian
and foreign music pedagogy: theoretical aspect.....34
- Oksana KOROL*
The formation of ukrainian creative groups in Stryi and the Stryi region
in the Early twentieth century: artistic and cultural dimension.....41
- Ольга КОЛОМИЄЦЬ*
Історія та суцастність етнічних меншин у Західній Україні:
етномузикологічний підхід.....49

PERFORMING ARTS

- Maiia HARBUIZUK*
“From Ukraine i come here...”: ukrainian characters
on the polish stage in Lviv (1842–1900).....58
- Myroslava TSYHANYK*
The theatrical and critical journalism of “Young Muse” through the prism
of modernist visions in the first decade of the 20th century.....75
- Roman VALKO*
Chaos or order. The question of systematicity in the process
of education and training of an actor (based on the materials
of qualification works 2014–2019 in the specialty 026 “Stage arts
(acting art of dramatic theater and cinema)” of the Ivan Franko
national univercity of Lviv.....82
- Iryna PATRON*
Theater and cinema: some touches for comparison.....95

CHOREOGRAPHIC ART

- Roman BEREST, Oleg PETRYK, Oleg KUZYK*
Valentyna Pereiaslavets: a long road to the high art of ballet.....104
- Ivanna KOSTUR, Nadiya KIPTILOVA*
Vasyl Pipash' biographical and creative path.....115

MANAGEMENT OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

- Lyudmyla BELINSKA, Maksym MAKSYMCHUK, Nataliia DANYLYKHA*
Andriy SHEVCHUK
Methodic of formation of a didactic concept-terminological system
“Socio-cultural activity”.....124
- Nataliya DYADYUKH-BOGATKO*
How to find your scientific interest in the field of culture and art.....136
- Svitlana PETRUNOVSKA*
The role of the university library in the organization
of research data management.....143
- Людмила БЕЛІНСЬКА*
Поле (не)гібридної війни та українська інтелігенція.....153

MATERIALS. REVIEWS

- Halyna BILOVUS*
Performing Art in a bibliographical reading
(based on materials from the newspaper “Lvivski Visti” (1941–1944)).....162
- Oksana PALII*
Cultural borderland in the works of Napoleon Orda.....189

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 23

Видається з 2001

Формат 70x100/16.

Папір офс. Умов.друк.арк. 12. Наклад 100 прим.

Видавництво

Львівського національного університету імені Івана Франка
79000 Львів, вул. Дорошенка, 41.

Свідоцтво про державну реєстрацію

КВ №14625-3596 Р від 30.10.2008 р.

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа:

Рішення Національної ради України

з питань телебачення і радіомовлення №1877 від 30.05.2024 р.

Ідентифікатор медіа R30-04899