

**VISNYK
OF THE LVIV
UNIVERSITY**

Series Art Studies

Issue 25

Published since 2001

**ВІСНИК
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

Серія мистецтвознавство

Випуск 25

Видається з 2001

Ivan Franko National
University of Lviv

Львівський національний
університет імені Івана Франка

2024

*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 № 73/10 від 30 жовтня 2024 р.)

Двадцять п'ятий 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-fifth 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), доц., д-р мистецтвознавства Н. Сиротинська (заступник головного редактора), доц., канд. мистецтвознавства О. Плахотнюк (відповідальний секретар), доц., канд. педагогічних наук Л. Андрощук, проф., д-р історичних наук Р. Берест, проф., д-р мистецтвознавства І. Бермес, проф., д-р педагогічних наук Т. Благова, доц., канд. педагогічних наук А. Бровченко, доц., канд. мистецтвознавства А. Дем'янчук, доц., канд. мистецтвознавства Т. Дубровний, проф., д-р мистецтвознавства О. Клековкін, доц., канд. мистецтвознавства М. Маркович, доц., д-р історичних наук І. Петрова, доц., д-р мистецтвознавства М. Погребняк, доц., канд. мистецтвознавства С. Салдан, доц., д-р філософії О. Спольська, доц., канд. мистецтвознавства Д. Шариков, д-р габ. Piotr Rudzki (Вроцлав, Польща), д-р габ., проф. надзвич. Magdalena Gołaczyńska (Вроцлав, Польща), доц., PhD Mayhill Fowler (Стетсон, США), проф. Michael Dobson (Бірмінгем, Велика Британія), доц., PhD 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 Oleksandr Plakhotnyuk – 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.mystetstvoznastvo@lnu.edu.ua

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

Відповідальний за випуск – Мирослава Циганик
Редактор – Руслана Спринь
Комп'ютерна верстка – Дмитро Топорков

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

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

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

© Львівський національний університет
імені Івана Франка, 2024

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 73.01/.09

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.3-17>

СУТНІСТЬ ЦИФРОВОЇ СКУЛЬПТУРИ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Микола ПІЧКУР

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8454-0642>

*Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини,
кафедра образотворчого мистецтва,
вул. Садова, 28, Умань, Україна, 20308
e-mail: pto65@ukr.net*

Статтю присвячено дослідженню еволюції скульптури на межі ХХІ століття, зокрема виникненню і розвитку її цифрових форм, що поєднують традиційні та сучасні концепції через 3D-моделювання. Проаналізовано морфологічні та технологічні особливості цифрової скульптури, її вплив на традиційні мистецькі форми, а також соціокультурне значення в різних галузях людської діяльності. Наголошено на важливості інтеграції теоретичних і практичних аспектів для глибшого розуміння цього мистецького феномена в образотворчій підготовці майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей.

Ключові слова: цифрове образотворче мистецтво, комп'ютерно-графічні технології, digital sculpture, 3D-скульптинг, тривимірне моделювання.

Постановка проблеми. Перейшовши межі фізичного об'єкта, скульптура сьогодні переживає свій ренесанс у соціокультурному просторі. Нині цифрові митці створюють свій світ, шукаючи нові напрями у власних практиках та перетворюючи доступну їм багатогранну реальність. Результати їх творчості за останнє десятиліття позначилися на всіх сферах життєдіяльності людини.

Актуальною проблемою у вивченні цифрової скульптури є недостатня розробленість її мистецтвознавчої бази. У міжнародному середовищі також бракує загальноновживаного терміна, що пояснює сутність цього феномена. Очевидно, що в художників та дизайнерів-практиків простежуються різні думки щодо розуміння цифрової скульптури. Якщо одні з них убачають у цьому понятті розвиток традиційної скульптури як виду образотворчого

мистецтва, то інші дотримуються комп'ютерно-інструментального підходу до його трактування, а сам процес виконання творів електронного формату сприймають як технологію.

Отже, дослідження цифрової скульптури потребує розроблення спеціалізованої мистецтвознавчої наукової методології, що має відображати синтез художньо-образних і технологічних аспектів цього мистецького явища.

Аналіз останніх досліджень. Незважаючи на популярність цифрової скульптури, наукових досліджень у цій галузі наразі обмаль. Так, у вітчизняному мистецтвознавстві нині фігурує обмежена кількість публікацій (В. Бойчук, А. Дубравіна, В. Гоголь, В. Гринь, Л. Мачулін, М. Стрельцова, О. Храмова-Баранова). Чимало англомовних джерел переважно розкривають теми синергії естетичних і технічних проблем цифрової скульптури (Н. Ван, Т. Вей, В. Ганіс, А. Кайя, Е. Коед, Д. Колінз, К. Секвін, Г. Файфілд, М. Цзибін, С. Чженхуа та ін.). У тексті окремих українських дисертацій (Т. Глібова, А. Гордаш, Д. Корчевський, Ю. Роїк) побіжно висвітлюються деякі питання продукування скульптурних творів традиційними чи суто комп'ютерно-технологічними засобами.

Варто зазначити, що інформацію про феномен цифрової скульптури поповнюють переважно виробники програмного продукту та відповідні тематичні форуми. Наприклад, офіційний сайт компанії Pixologic містить не лише відомості про програми, а й публікує новини про способи застосування цифрової скульптури, інтерв'ю з творцями спецефектів для фільмів та ігор тощо. На форумі "ZbrushCentral" створено платформу для обміну досвідом провідних фахівців студій спецефектів, 3D-моделерів та цифрових скульпторів [11]. Існують також сайти і портали, де висвітлюється питання історії і практичного застосування цифрової скульптури.

Отже, основна інформація міститься лише в розрізних іншомовних джерелах: популярних статтях у мережі "Інтернет", практичних посібниках із моделювання, а також у коментарях та висловлюваннях практиків, які, власне, і створюють цифрову скульптуру. У зв'язку з цим потрібно визнати той факт, що наукове вивчення цифрової скульптури перебуває на початку свого шляху.

Мета статті – теоретично обґрунтувати та концептуалізувати сутність цифрової скульптури як сучасної форми образотворчого мистецтва, що має важливе соціокультурне значення.

Виклад основного матеріалу. Пройшовши цілу низку трансформацій, поняття "скульптура" на рубежі ХХІ століття значно розширилося за своїм змістом. При цьому сучасна скульптура розвивається паралельно з її традиційними жанрами. Цифрова ж скульптура як медіум прийняла все її різноманіття і відкрила нові творчі шляхи. Ця теза підтверджується роботами цифрових скульпторів, художній аналіз яких виявляє не лише класичну, а й імпресіоністську, модерністську та постмодерністську концепції пластичних творів.

Класична концепція знайшла безліч шанувальників у цифровій скульптурі. Антропоморфізм із характерною реалістичною манерою художнього формотворення в останнє десятиліття набуває масового характеру у віртуальному середовищі.

Художники другої половини XX століття певною мірою стали прабатьками цифрової скульптури. Ґрунтуючись на постмодерністській парадигмі естетизації дійсності та повній свободі у творчому самовираженні, скульптори вели пошуки не тільки у матеріалах, а й у технологіях.

Як це парадоксально, історія тривимірного проєктування, на якому ґрунтується цифрова скульптура, почалася задовго до появи перших прообразів сучасних комп'ютерів. Початок цього процесу поклали математичні ідеї та аксіоми (значно перероблені, доповнені та формалізовані протягом наступних століть), які створили теоретичну базу 3D-моделювання та візуалізації. Деякі з основних постулатів були сформульовані Евклідом ще в III столітті до нашої ери, якого іноді називають “засновником геометрії” [13].

Отже, історія 3D-моделювання та візуалізації базується на працях багатьох учених, які змогли точно описати та математично вибудувати процес створення проєктів. Ці результати дають підстави для твердження, що спочатку можливості цифрового ліплення для створення складних, “неправильних” 3D-об'ємів більшою мірою цікавили математиків та програмістів у контексті візуалізації завдань математичного комп'ютерного моделювання. Потім виник інтерес із кута зору художнього моделювання арт-об'єктів самими програмістами, а також художниками та дизайнерами, які поступово сформували прошарок 3D-скульпторів.

Стрімкий розвиток тривимірного моделювання призвів до появи у 1999 році програми “ZBrush” із концепцією цифрової глини, яка стала своєрідною відповіддю на запити художників-скульпторів. Програма швидко стала популярною в індустрії тривимірного моделювання, давши поштовх до подальшого ускладнення 3D-образів та програмного забезпечення, що наближає віртуальний світ реальності. Отже, виник 3D Art, що, за твердженням Л. Мачуліна, є видом цифрового мистецтва, у якому за допомогою графічних редакторів створюється тривимірний віртуальний простір. У ньому воліють працювати цифрові скульптори та архітектори [2, с. 71, 72].

Термін “цифрова скульптура” дедалі частіше фігурує в різних джерелах, де розкрито питання візуальних мистецтв. При цьому саме формулювання цього поняття залишається дуже абстрактним у ракурсі художньої практики.

Скульптуру потрібно розглядати як об'єкт, конструкцію, середовище. У зазначеному аспекті термінолексема “цифрова скульптура” усвідомлюється як частина загального поняття “скульптура” в його існуючому художньо-видовому полі. Однак наприкінці XX століття цей вид образотворчого мистецтва зрушився в бік віртуалізації об'єктів. Саме через це в мистецтвознавчому тезаурусі нині особливу увагу приділено зміні характеристики поняття “скульптура” у контексті виявлення взаємозв'язку цифрової та матеріальної скульптури, тобто ремінісценції наявної художньої спадщини.

Першопричиною виникнення цифрової скульптури стало стрімке поширення інформаційно-комунікаційних технологій, що розпочалася ще в 80-х роках минулого століття. Варто визнати, що художні експерименти за участю машин відбувалися і раніше, але в цьому випадку митці мали справу з

автоматизованими й аналоговими представниками технологічного прогресу. Масове ж упровадження в скульптурну практику цифрових технологій стало можливим із появою персональних комп'ютерів. При цьому чимало художників стали успішно поєднувати у своїй творчості традиційні та цифрові технології. Такий процес гібридизації започаткував зміщення в скульптурі художньої домінанти від традиційної до цифрової.

Унаслідок виниклої тенденції змішування різних технологій у мистецькій практиці на початку 90-х років XX століття американська художниця Дж. Монкріфф запропонувала поняття “*tradigital*” (від англ. *traditional* + *digital*), що означає змішання фізичного та віртуального у мистецтві [10]. Скориставшись цим, скульптори у своїй творчості сформували кілька напрямів схрещеного продукування творів: матеріальний об'єкт у цифровому (віртуальному) вигляді; матеріальний об'єкт, створений для віртуального світу; віртуальний об'єкт для віртуального світу та віртуальний об'єкт, створений для фізичного світу. Саме завдяки цьому розпочався процес становлення цифрової скульптури як окремого внутрішньовидового блоку в морфології образотворчого мистецтва, що має дві основні форми: цифрові скульптури для віртуального світу і цифрові скульптури для перенесення в реальний світ [14].

Таким чином, традиційне поняття “скульптура” трансформувалося, оскільки стало позначати не лише матеріальний об'єкт у тривимірному просторі, а й візуалізований за допомогою спеціального комп'ютерно-графічного інструментарію художній образ.

Потрібно зазначити, що цифрова скульптура не організувалася б в окремий напрям, якби лише наслідувала традиції художнього формотворення минулого. У новій соціокультурній парадигмі тотальної цифровізації скульптура втратила основний свій компонент – матеріальність, тим самим постулюючи новий підхід – створення скульптур із нематеріальних джерел. При цьому діапазон вихідного матеріалу стає вкрай широким – від світлового променя до частинок рідких середовищ. Використовуючи цифрову основу як базову функцію, сучасні митці виконують твори, що розвиваються в часі і просторі віртуального середовища та імітують складні фізичні або органічні об'єкти і явища.

Отже, цифрову скульптуру потрібно усвідомлювати як частину загального поняття “скульптура”, оскільки вона виникла на ґрунті традиційних методів художнього формотворення і завдяки досвіду використання розширеного комп'ютерно-технологічного інструментарію виробила новітню образну мову відтворення дійсності та спілкування з глядачем, що невластиво матеріальній скульптурі.

Сучасні мистецькі практики інспірують спекуляції поняттям “цифрова скульптура”, що зумовлено його неоднозначним трактуванням. З одного боку, цей термін позначає художні проекти щодо перетворення статичних творів у динамічні, розмиваючи так класичну позицію просторових і просторово-часових мистецтв. З іншого боку, скульптури, виконані у віртуальному середовищі та реалізовані у матеріалі (пластик, дерево, метал тощо), так само

вважаються “цифровими”. Їм властиві всі характеристики традиційного способу художнього формотворення, окрім мануальних операцій ліплення.

У сучасних мистецтвознавчих джерелах цифрова скульптура позиціонується як галузь “художнього експерименту” засобами нових медіа. У цьому випадку скульптура є образним відображенням постмодернізму, будучи в контексті частиною, залученою до загального художнього цілого, що транслюється споживачам за допомогою цифрових технологій. Зрештою, завдяки використанню штучного інтелекту створені на межі мистецтва і науки скульптури підлягають кардинальній модифікації чи трансформації. Однак, визначаючи основні характеристики поняття “цифрова скульптура”, варто взяти до уваги такі фактори:

- морфологія сучасного цифрового мистецтва надзвичайно різноманітна за своїми видами, жанрами, художнім змістом та технологією продукування;
- розмежування різновидів сучасного образотворчого мистецтва на цифровий рисунок, живопис і скульптуру цілком правомірне і нині набуває неабиякого поширення в мистецтвознавчих, художніх та освітніх галузях знань;
- цифрова скульптура справді належить до тієї групи естетичних явищ, що пов’язані зі схрещенням художніх та технологічних об’єктів, завдяки чому позиціонується як техно-художній гібрид, де технологічна основа слугує не лише інструментом для створення мистецького продукту, а й є детермінантою художнього змісту і форми твору.

Розвиток сучасних комп’ютерно-графічних технологій, зокрема 3D-друку, зумовив сплеск інтересу до матеріального відтворення спроектованих моделей, які можна віднести як до зразків промислового дизайну, так і до художньої скульптури нового рівня. Через новизну цього феномена досі не обрано якогось одного відповідного терміна, що позначає його сутність.

Так, нині широко використовують поняття “комп’ютерна скульптура”, “цифрова скульптура”, “скульптинг”, “3D-скульптинг”, “скульптурне моделювання”, що позначають одне й те саме культурно-мистецьке явище.

Як зазначено в різних вітчизняних і зарубіжних “вікіпедійних” статтях, комп’ютерна скульптура (цифрова скульптура, скульптурне моделювання або 3D-скульптинг) – вид образотворчого мистецтва, твори якого мають об’ємну форму і створюються за допомогою спеціального комп’ютерного програмного забезпечення, що імітує інструменти, дії та операції так, ніби скульптор працює зі звичайною глиною чи каменем. Поняття ж “цифрова скульптура” в англomовному формулюванні визначається як ліплення з використанням програмного забезпечення, де містяться інструменти для штовхання, витягування, згладжування, захоплення, вищипування та інших маніпуляцій із цифровим об’єктом, що зроблений начебто з реального матеріалу, наприклад глини [3].

У лінгвістичному контексті український варіант лексеми “цифрова скульптура” є синтезом перекладу англomовного визначення, що завдяки його більш ранньої фіксації в термінологічному дискурсі виступає як прототип традиційного поняття “скульптура”. Звернемо увагу на те, що в англійських тлумаченнях словосполучення “digital sculpture” бракує його розуміння як виду

образотворчого мистецтва. Натомість цифрова скульптура позиціюється як один із видів тривимірного моделювання.

В українськомовному трактуванні цифрова скульптура класифікується як вид образотворчого мистецтва. Це пов'язано з тим, що створення будь-якого рельєфного чи об'ємного художнього твору традиційно сприймається одним із різновидів скульптури.

В українську мову слово “скульптура” перейшло з латинської мови, де воно мало значення “вирізати”, “висікати з твердих матеріалів” або “ліпити”. Поряд із терміном “скульптура” вживають лексему “пластика”, яка є грецького походження й означає роботу в м'якому матеріалі – ліплення. Спочатку у вузькому сенсі слава під скульптурою розуміли ліплення, висікання, рубку, вирізування, тобто такий шлях створення художнього твору, за якого художник знімає, збиває зайві шматки аби шари каменю, дерева, прагнучи ніби вивільнити скульптурну форму, що таїться в блоці. Під пластикою розуміли протилежний висіканню шлях створення скульптурного твору – ліплення з глини або воску, у процесі якого скульптор не зменшує, а навпаки, нарощує об'єм. Виникнення цих двох термінів історично зумовлене. Стародавні греки з метою подальшого відливання з бронзи, як звичайно, ліпили статуї з глини і тому вживали поняття “пластика”, а римляни, які переважно працювали з мармуром, називали свої твори “скульптура” (звідси термін “скарпель” або “скальпель” – ніж, різець).

Нині скульптуру розуміють як вид образотворчого мистецтва, твори якого мають об'ємну або рельєфну форму і виконуються способом витісування, виливання, різьблення, ліплення тощо з твердих чи пластичних матеріалів (каменю, металу, дерева, глини тощо). Виконання скульптурних творів засноване на принципі об'ємного, фізично тривимірного зображення.

Отже, скульптура (лат. *sculptura*, від *sculpo* – вирізаю, висікаю, пластика, гр. *plastike*, від *plasso* – ліплю) – це вид образотворчого мистецтва, твори якого мають об'ємну, тривимірну форму та виконані з твердих або пластичних матеріалів.

У національному термінологічному дискурсі поєднання традиційного розуміння скульптури з її цифровим форматом не випадкове, тому що практично всі художники і дизайнери, які отримали академічну мистецьку освіту, мають за плечима школу пластичного моделювання, рисунка і живопису. У зв'язку з цим для них природно бачити у тривимірних моделях органічний зв'язок із традиційною скульптурою.

Як стверджує В. Гоголь, сучасні комп'ютерні технології дають змогу моделювати скульптурний твір у віртуальному середовищі з наступним відтворенням його у матеріалі з допомогою 3D-принтерів. Мистецтвознавець наголошує, що особливість цифрової скульптури полягає в тому, що вона дає змогу створювати моделі з високим рівнем деталізації (десятки і сотні мільйонів полігонів). На його думку, це робить її найкращим методом для отримання фотореалістичних сцен і моделей [1, с. 23, 24].

Сучасний американський мистецтвознавець і художник К. Лавінь визначає цифрову скульптуру як зв'язок таких взаємодоповнювальних видів діяльності:

- створення та візуалізація за допомогою комп'ютера форм або конструкцій у тривимірному просторі;
- оцифрування реальних об'єктів та їх подальша модифікація, що стала можливою завдяки комп'ютерним розрахункам;
- виробництво фізичних об'єктів за допомогою машин із числовим програмним управлінням, які використовують для матеріалізації синтетичних зображень [7].

Якщо брати до уваги класичне розуміння сутності скульптури, то виявляється, що в її цифровому форматі художник висікає віртуальний, тобто уявний, реально неіснуючий об'єкт за допомогою програмного забезпечення у спосіб виконання простих функцій: витягування, поглиблення, розплющування, згладжування, нанесення кольору на тривимірну форму. Завдяки друкуванню форми в'язким матеріалом, наприклад розігрітим пластиком, що швидко твердне, принтер дає змогу перетворити екранне об'ємне зображення на реальний скульптурний об'єкт.

У Японії, Китаї та інших країнах світу цифрову скульптуру розглядають як вид комп'ютерної графіки за технологією 3D-ліплення. Зважаючи на це, чимало зарубіжних теоретиків і практиків мистецтва сприймають її як різновид 3D-моделювання за допомогою спеціальної комп'ютерної програми, що дає змогу маніпулювати 3D-моделлю, як глиною чи іншим пластичним матеріалом.

Робота з 3D-скульптурою аналогічна до полігонального моделювання тим, що її також використовують для зміни форми моделі, але режим скульптури використовує зовсім інший робочий процес: замість того, щоб взаємодіяти з окремими елементами (вершинами, ребрами та гранями), область моделі змінюється за допомогою пензля. Іншими словами, замість вибору групи вершин режим скульптури маніпулює геометрією в області впливу пензля.

Отже, цифрова скульптура – це процес, під час якого художник ніби ліпить 3D-об'єкт на комп'ютері з матеріалу, схожого на оцифровану глину. Програмне забезпечення з пензлями та інструментами для відтворення різних формотворних дає змогу легко створювати деталізовані скульптури, що імітують реальні об'єкти і текстури. Проте немає підстав стверджувати, що цифровий 3D-скульптинг повною мірою замінив традиційний підхід до створення скульптури. Саме тому актуальним є твердження К. Секвіна, що завдяки віртуальним конструктивістським “скульптурним інструментам” комп'ютер є активним партнером у творчому процесі відкриття та винайдення нових естетичних форм [12]. Відтак електронна машина дала в руки майстра інструмент, зробивши його затребуваним у галузях раніше недосяжних. Сьогодні можна вже стверджувати, що скульптура в розрізі її цифрової форми переживає свій ренесанс, трансформуючи себе та створений нею світ.

Створення тривимірної скульптури у цифровому форматі позиціонується нині такою практикою, що продукує технологічно новітні мистецькі форми і середовище. Це зумовлює появу альтернативних естетичних міркувань щодо автентичності такого формотворення. Одним із результатів цих роздумів є презентація середовища як “нової форми виробництва”, а не

лише як процесу відтворення об'єктів довкілля. За прогнозами Е. Коеда, різноманітні характеристики сучасного світу мистецтва можуть підірвати усталені теорії природи скульптури, які апелюють до певних фізичних властивостей матеріалів і конкретних способів сприйняття об'єктивних явищ та емоційного відгуку на них [6, с. 50]. Відтак цифрова скульптура розширює межі матеріального до чогось уявного, тобто віртуального.

Великий інтерес до цифрової скульптури, що виник протягом останніх десятиліть, безумовно пов'язаний із технологічним стрибком у галузі інформаційних технологій. Збільшення пропускної спроможності мережі, зростаючі потужності комп'ютерів, реорганізація віртуальних комунікацій у бік медіа – все це дало змогу сучасним скульпторам перевести свою роботу у віртуальне середовище.

Матеріальна та цифрова скульптура дуже схожі за своїми основними характеристиками. Види цифрової скульптури також мають у своєму арсеналі градацію за формою: кругла, рельєфна. Проте існує відмінна особливість у видах щодо розміру. Якщо у традиційній скульптурі ми можемо поділити її на монументальну, станкову, скульптуру малих форм, то в цифровій скульптурі цей видовий показник нівельований через широкі можливості миттєвого масштабування. Це не потребує від скульптора окремої роботи над ескізною моделлю та моделлю в розмірі. Жанровий компонент також дуже схожий із традиційною класифікацією. Портрет, історична, побутова, символічна, алегорична та міфологічна скульптура органічно вписалися в цифрове середовище. Основні відмінності цифрової та традиційної скульптури починаються з областей їх застосування. Якщо галузь застосування традиційної скульптури залишається у фізичному світі, то можливості її цифрового формату значно ширші.

Щоб визначити цифрову скульптуру в рамках матеріально-віртуального світу, потрібно зробити аналіз самого поняття віртуальності.

У 1994 році Пол Мілграм та Фумію Каширо створили універсальне визначення континууму (безперервне, суцільне) віртуальності [9]. Розвівши на крайні позиції матеріальну і віртуальну реальність, вони припустили, що є проміжний стан у межах цифрового світу, охарактеризувавши його як змішану реальність. При цьому змішану реальність можна поділити залежно від наближення до крайніх точок як доповнену реальність і доповнену віртуальність. Варто зазначити, що цифрова скульптура наявна в усіх із окреслених станів реальності цифрового середовища. Давши потрібні визначення континууму віртуальності, можна перейти до розгляду самої дивергенції (лат. *diverto* – відхиляюсь, тобто розходження ознак і властивостей у спочатку близьких груп організмів під час еволюції) цифрової скульптури за принципом розташування.

Найпоширенішим напрямом цифрової скульптури є уявна реальність, де створена скульптура існує у віртуальному світі у формі цифрової анімації, кінематографу, ігрової промисловості. Відмінною рисою створення цифрової скульптури в цьому напрямі є відсутність будь-яких обмежень з боку фізичних властивостей матеріалу та середовища, що дає змогу автору реалізувати свої найсміливіші творчі задуми.

Наступним напрямом у розрізі континууму віртуальності, запропонованому Полом Мілграмом, варто розглянути цифрову скульптуру, що міститься у фізичному світі. Доповнена реальність для скульптора є новим середовищем існування його робіт. Розміщуючи віртуальні об'єкти у фізичному світі, скульптор у своїй творчості наближається до класичних зразків, при цьому залишається вільним від властивостей фізики матеріалу, однак повинен брати до уваги вплив зовнішніх фізичних факторів на скульптуру.

Просування за шкалою реальності в бік фізичного світу приводить до реалізації цифрової моделі у матеріалі, де цифрова скульптура набуває фізичних властивостей. Ще кілька десятиліть тому системи перекладу матеріальних об'єктів у віртуальні були малодоступні, як і прилади зворотної дії, переходу з віртуального стану до матеріального. Сьогодні надто поширені і доступні пристрої цього типу для тиражування тривимірних об'єктів. Так, 5-осьові верстати з числовим програмним управлінням здатні реалізувати створену цифровим способом скульптуру в різноманітних матеріалах, починаючи від пінополістиролу й дерева і закінчуючи гранітом, мармуром і надміцними металами. Реалізована таким способом скульптура мало чим відрізняється від своїх аналогів, створених традиційними методами. Відтак, на відміну від останніх, у автора є можливість згодом доробляти модель, видозмінюючи її, що суттєво полегшує творчу частину роботи.

Таким чином, згідно з П. Мілграмом, цифрова скульптура існує в усіх типах реальності: віртуальна у віртуальному, віртуальна в матеріальному та матеріальна в матеріальному.

Поступове входження в постіндустріальну епоху сформувало суспільний запит на безпосередню візуалізацію образу. У цьому контексті створення скульптури цифрового формату виявилось вкрай затребуваним у раніше невластивих для її використання галузях: високотехнологічна промисловість, індустрія розваг, охорона здоров'я, освіта, природознавство тощо. Своєю чергою, кожна з цих областей зажадала від неї безпосередньої адаптації до особливостей їх розвитку, підсиливши так дивергенцію технологій образотворення.

Цифровою скульптурою нині активно послуговуються в освітньому процесі у формі унаочнення навчального матеріалу. Це дає змогу здобувачам освіти ознайомитися з історичними подіями, пам'ятниками, артефактами тощо, не виходячи з аудиторії. Використання 3D-моделей сприяє прискоренню сприйняття інформації та глибшому її засвоєнню. Домінування такої технології збагачує образне мислення, естетичний світогляд і в такий спосіб розвиває інтелектуальні здібності особистості.

Китайський художник-педагог Зісен Мейн вважає, що цифрова скульптура – це нове комп'ютерне мистецтво і нова технологія, що поєднує методи цифрового і традиційного скульптурного моделювання. Завдяки цьому у своїй творчості художники мають розширений діапазон інструментальних засобів образотворення, що дає їм змогу відкривати новітні художні форми, стилі і матеріали. На переконання науковця, цифрова скульптура інновує сучасну місію традиційного мистецтва та збуджує інтереси людей до пізнання

мови скульптури. Зважаючи на це, він акцентує на необхідності студіювання цифрової скульптури як самостійної дисципліни у процесі образотворчої підготовки фахівців мистецьких спеціальностей, аргументуючи це тим, що використання програмного забезпечення 3D Max чи Zbrush, на відміну від ручної технології, значно полегшує процес скульптурного ліплення без втрати вже набутих його базових навичок [16].

Інші китайські науковці Мейн та Джайбін стверджують, що цифрова скульптура є одним із прикладних мистецьких напрямів, оскільки поєднує технології 3D-моделювання з традиційними художніми методами ліплення. На їхню думку, педагоги свідомо використовують комп'ютерний інструментарій відповідних програм для виконання студентами таких скульптурних творів, що сприяє формуванню візуального досвіду [8].

Варто зазначити, що в системі мистецької освіти сучасного Китаю в зміст фахової підготовки професійних скульпторів уже активно впроваджуються вивчення цифрової скульптури. Про це свідчить публікація Веянь Люя, у якій розкрито практику реформування мистецько-освітнього компонента "Скульптурна творчість" на основі цифрових технологій. Сутність таких докорінних перетворень полягає в тому, що розроблено новий навчальний контент у формі злиття системи традиційного і цифрового студіювання скульптурного ремесла з акцентом на художньо-педагогічний супровід процесу трансформації традиційних і новітніх художніх матеріалів для ліплення. При цьому студенти насамперед опановують традиційні скульптурні техніки та відповідні теоретичні знання. Далі пропонується модуль із вивчення програмного забезпечення цифрової скульптури з урахуванням основних технічних проблем, які потенційно можуть виникнути в процесі створення цифрових скульптур. Після цього передбачено чимало занять творчого практикуму цифрового скульптингу, під час яких відпрацьовуються різні творчі ситуації в роботі з художнім матеріалом [15].

Розглядаючи усі сфери застосування цифрової скульптури, неможливо обійти область її матеріального втілення, оскільки вона вкрай широка, тісно переплетена з класичним принципом створення скульптур, завдяки чому є змога продукувати вироби великими тиражами та виконувати ексклюзивні твори. Виробництво матеріальної скульптури з дерева, мармуру, граніту, різних видів полімеру, бронзи, скла, золота тощо на основі віртуального прототипу відбувається за допомогою високотехнологічних машин.

Сьогодні галузь цифрового скульптингу чи 3D-моделювання ділиться на різні напрями. Справа в тому, що 3D-моделі широко використовують у різних індустріях, основними з яких є кіно, відеоігри, дизайн інтер'єру та реклами.

В індустрії інтер'єрного дизайну 3D-моделі використовують безпосередньо для створення 3D-рендерів (цифрової візуалізації) сцен, інтер'єрів та архітектури. Дизайнери інтер'єрів широко використовують можливості сучасних 3D-пакетів для розробки дизайну: вони створюють об'єкти інтер'єру, поверхні, імітуючи реальні матеріали, що дає їм змогу бачити, як виглядатиме результат у реальності. При цьому технології у сфері обробки 3D-моделей настільки прогресивні, що неозброєним поглядом 3D-

візуалізацію уявного інтер'єру складно відрізнити від фотографії його реального аналогу.

В індустрії кіно 3D-скульптинг та анімацію використовують усюди. Нам добре відомі фільми з наукової фантастики, в яких фігурують різні нереальні персонажі, локації, ефекти тощо. Все це створюють за допомогою ресурсів професійних 3D-пакетів. До того ж, сучасні мультфільми таких студій, як Ріхаг та Disney, повністю створюють у 3D. У них усе починається з концепт-артів (ідей) персонажів, локацій та загальної атмосфери твору, на основі яких 3D-художники створюють скульптури персонажів.

У розробленні ігор цифрову скульптуру використовують дуже активно. Завдяки їй, так само, як і в прикладі з мультфільмами, створюють моделі персонажів, локацій, об'єктів та анімацію. Крім того, 3D-моделі використовують і в цифровому живописі, концепт-арті та комерційній ілюстрації.

Отже, цифрову скульптуру можна охарактеризувати як дисципліну сучасного образотворчого мистецтва, що динамічно розвивається в таких напрямках:

- демократизації, що полегшує споживачам і любителям мистецтва доступ до арт-об'єктів у всьому світі;
- розширює можливості творчої реалізації митців за допомогою нових пластичних матеріалів, середовищ і технік;
- усуває гендерний бар'єр скульптурно-мистецької практики, що в традиційній її формі була властива художній діяльності переважно чоловікам з міцним фізичним здоров'ям;
- руйнує стереотипні погляди на естетичні, художні, духовні, релігійні і моральні цінності мистецтва скульптури;
- кидає виклик традиційним формам пластичного мистецтва заради набуття новітнього художнього досвіду та збагачення емоційних ефектів у процесі сприйняття скульптурних творів;
- сприяє пошуку нових за змістом і формою арт-об'єктів через інтеграцію цифрових інструментів скульптури, анімації, фотографії, графіки, живопису і дизайну;
- робить економічно вигіднішим процес продажу та купівлі художніх творів, оскільки цифрові скульптури нині мають змогу монетизувати свої роботи так само ефективно, як і колекціонери.

Цифрова скульптура поступово перестає бути винятково мистецьким явищем, її дедалі активніше використовують у різних соціокультурних сферах, привертаючи до себе не тільки любителів незвичайних, фантастичних істот та практиків-дизайнерів, а й дослідників.

Історично склалося, що цифрова скульптура часто асоціюється з індустрією розваг. Справді, моделювання складних об'єктів дає змогу створювати різні біологічні істоти, відкриваючи нові творчі перспективи для кінематографа, мультиплікації, комп'ютерних ігор та реклами. Водночас цифрову скульптуру застосовують і в інших галузях.

Вивчення особливостей використання цифрової скульптури показало, що її успішно застосовують у різних галузях науки, допомагаючи дослідникам

вирішувати практичні завдання. Завдяки цифровій скульптурі, наприклад, є можливість відновити образи вимерлих тварин, які населяли нашу планету в минулому. Не можна не звернути увагу на те, що цифрову скульптуру починають активно використовувати і в практичній медицині. Її можливість моделювати найдрібніші деталі людського організму стає перспективою для використання в галузі криміналістики. Цікавими є також експерименти щодо застосування 3D-скульптингу в процесі музейно-реставраційних робіт.

Отже, цифрову скульптуру застосовують не лише в індустрії розваг, а й у багатьох галузях людського життя: науці, медицині, криміналістиці тощо. Цей вид образотворчого мистецтва поступово перестає бути екзотикою, оскільки його сприймають ефективним засобом відновлення недоступних відтворенню іншими способами численних візуальних образів довкілля, людини і тваринного світу. Нині можна з упевненістю стверджувати, що можливості застосування цифрової скульптури лише починають вивчати практики. Тому їй надзвичайно важливе соціокультурне значення зумовлює потребу цілеспрямованого мистецтвознавчого спостереження, опису та наукового осмислення в єдності з чітко вивіреною методологією досліджень у споріднених чи дотичних галузях знань.

Висновки. На межі XXI століття скульптура зазнала значних змін, розширивши свій зміст і охопивши не лише традиційні жанри, а й цифрові форми. Цифрова скульптура стала новим медіумом, що об'єднує класичні, імпресіоністські, модерністські та постмодерністські концепції, використовуючи можливості 3D-моделювання. Це поняття відображає поєднання мистецтва та технологій у процесі художнього експерименту з новими медіа, традиційними матеріалами та віртуальним моделюванням, що дає змогу створювати тривимірні об'єкти за допомогою спеціалізованого програмного забезпечення і 3D-принтерів. Як новітня практика мистецтва цифрова скульптура формує віртуальні об'єкти за допомогою комп'ютерних технологій та зумовлює особливості сприйняття такої скульптури в контексті зміни традиційних уявлень про матеріальні об'єкти. Через це вона має неабияке соціокультурне значення та поширюється в різних сферах науки, техніки і мистецтва, зокрема, в освіті, медицині, криміналістиці, промисловості, дизайні інтер'єру, кінематографії, відеоіграх та інших галузях. Вона придатна для відтворення історичних образів, моделювання біоорганізмів і використання в практиці музейної реставрації. Освітня роль цифрової скульптури полягає в її наочності, що полегшує навчальний процес і стимулює інтерес до мистецтва. Оскільки цей вид мистецтва розширює можливості творчої реалізації, руйнує стереотипи та формує нові естетичні підходи, то нині потрібно інтегрувати теоретичні і практичні пошуки для глибшого дослідження цього мистецького феномена та впровадження методології його студіювання в освітній процес образотворчої підготовки майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей.

У перспективі важливим етапом вивчення цифрової скульптури стане детальний розгляд особливостей втілення художніх образів у формі цифрового ліплення за допомогою технічних засобів кожного програмного продукту. Для цього потрібно розробити відповідний комплекс наукових методів, що ляже в основу інтегрованого дослідження естетичного, мистецтвознавчого,

психологічного та комп'ютерно-технологічного аспектів цього процесу. Варто також окремо звернути увагу на доцільність студіювання цифрової скульптури в системі образотворчої підготовки здобувачів мистецької освіти, що актуалізує заявлену проблему в художньо-педагогічній площині.

Список використаної літератури

1. Гоголь В. Д. Атракційна скульптура як особлива форма вираження в пластичному мистецтві (проблеми типології). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2015. № 8. С. 18–24.
2. Мачулін Л. І. Вплив NFT (невзаємозамінних токенів) на світ мистецтва. *Культура України*. 2022. Вип. 75. С. 67–77.
3. Digital Sculpting. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_sculpting.
4. Gwilt I., Lavigne Ch. What Things May Come: The Third International 3D Print Sculpture Exhibition. 2015. URL : <http://surl.li/ujinuv>.
5. Kaya Ali. Digital Sculpture as a Contemporary Art Form: New Possibilities Provided by Digital Sculpture. *Journal of Art and Iconography*. 2023. No. 4. P. 3–10.
6. Koed Erik. Sculpture and the Sculptural. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2005. Vol. 63. No. 2. P. 147–154.
7. Lavigne C. Digital sculpture “la sculpture numerique”. 1998. URL : <http://surl.li/mbzabn>.
8. Meng & Jibing. Research on Sculpture Creation under the Background of Digital Technology. 2019. URL : <http://surl.li/rzties>.
9. Milgram Paul & Kishino Fumio. A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays. *IEICE Trans. Information Systems*. 1994. Vol. E77-D. No. 12. P. 1321–1329.
10. Moncrieff J. Tradigital art. URL : <https://wordspy.com/index.php?word=tradigital>.
11. Overview of ZBrush. URL : <http://pixologic.com/zbrush/features/overview/>.
12. Sequin Ch. CAD tools for aesthetic engineering. *Computer Aided Design*. 2005. Vol. 37. P. 737–750.
13. Unbelievable history of 3D modeling. URL: <https://ufo3d.com/history-of-3d-modeling>.
14. Wands B. Art of The Digital Age. New York: Thames & Hudson, 2006. 224 p.
15. Weian Luo. Course Teaching Reform Practice of “Sculpture Creation” Based on Digital Technology. 2021. URL : <https://www.atlantispress.com/proceedings/icadce-21/125960132>.
16. Zisen Meng. Research on Digital Innovation Path of University Sculpture Major. 2020. URL : <http://surl.li/peordj>.

References

1. Hohol, V. D. (2015). Atraktsiina skulptura yak osoblyva forma vyrazhennia v plastychnomu mystetstvi (problemy typolohii). *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv*, 8, 18–24 [in Ukrainian].
2. Machulin, L. I. (2022). Vplyv NFT (nevzaïemozamïnnnykh tokeniv) na svit mystetstva. *Kultura Ukrainy*, 75, 67–77 [in Ukrainian].
3. Digital Sculpting. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/Digital_sculpting [in English].
4. Gwilt, I., Lavigne, Ch. (2015). What Things May Come: The Third International 3D Print Sculpture Exhibition. Retrieved from: <http://surl.li/amihqt> [in English].
5. Kaya, Ali. (2023). Digital Sculpture as a Contemporary Art Form: New Possibilities Provided by Digital Sculpture. *Journal of Art and Iconography*, 4, 3–10 [in English].
6. Koed, Erik. (2005). Sculpture and the Sculptural. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63, 2, 147–54 [in English].
7. Lavigne, C. (1998). Digital sculpture “la sculpture numerique”. Retrieved from: <http://surl.li/amihqt> [in English].
8. Meng & Jibing. (2019). Research on Sculpture Creation under the Background of Digital Technology. Retrieved from: <http://surl.li/nwyebn> [in English].
9. Milgram, Paul & Kishino, Fumio. (1994). A Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays. *IEICE Trans. Information Systems*, E77-D, 12, 1321–1329 [in English].
10. Moncrieff, J. (2020). Tradigital art. Retrieved from: <https://wordspy.com/index.php?word=tradigital> [in English].
11. Overview of ZBrush. Retrieved from: <http://pixologic.com/zbrush/features/overview/> [in English].
12. Sequin, Ch. (2005). CAD tools for aesthetic engineering. *Computer Aided Design*, 37, 737–750 [in English].
13. Unbelievable history of 3D modeling. Retrieved from: <https://ufo3d.com/history-of-3d-modeling> [in English].
14. Wands, B. (2006). *Art of The Digital Age*. New York: Thames & Hudson [in English].
15. Weian, Luo. (2021). Course Teaching Reform Practice of “Sculpture Creation” Based on Digital Technology. Retrieved from: <https://www.atlantispress.com/proceedings/icadce-21/125960132> [in English].
16. Zisen, Meng. (2020). Research on Digital Innovation Path of University Sculpture Major. Retrieved from: <http://surl.li/peordj> [in English].

**THE ESSENCE OF DIGITAL SCULPTURE
AND ITS SIGNIFICANCE IN THE CONTEMPORARY
SOCIO-CULTURAL SPACE**

Mykola PICHKUR

*Uman State Pedagogical University named after Pavlo Tychyna,
Department of Fine Arts,
Sadova Str., 28, Uman, Ukraine, 20308
e-mail: pmo65@ukr.net*

The article shows that sculpture at the turn of the twenty-first century has undergone significant changes, expanding its content to include not only traditional genres but also digital forms. Digital sculpture has become a new medium that combines classical, impressionist, modernist, and postmodernist concepts using the possibilities of 3D modeling.

The evolution of the concept of “digital sculpture”, which reflects the combination of art and technology, is considered. The morphological and technological features of digital sculpture, its influence on traditional art forms, and its role in contemporary art history are also analyzed. Emphasis is placed on the interaction of artistic experimentation with new media and the impact of digital technologies on the creation of artistic works. In particular, the transition from traditional materials to virtual modeling, which allows creating three-dimensional objects using specialized software and 3D printers, is revealed. The advantages of digital sculpture over traditional sculpture are identified.

The significance of digital sculpture as the latest art practice that forms virtual objects using computer technology is actualized. The peculiarities of the perception of such sculpture in the context of changing traditional ideas about material objects are noted. Different states in which digital sculpture can exist both in the virtual world (animation, games) and in the physical world (augmented reality, 3D printing) are analyzed. It is stated that digital technologies make it possible to overcome material limitations and expand the possibilities of sculptural creativity, which affects the aesthetic ideas of contemporary art.

The socio-cultural significance of digital sculpture is revealed, which is spreading in various fields of science, technology and art, in particular in education, medicine, forensics, industry, interior design, cinema, video games and other fields. It is suitable for recreating historical images, modeling bio-organisms, and for use in museum restoration. The educational role of digital sculpture lies in its visualization, which facilitates the learning process and stimulates interest in art. Since this art form expands the possibilities of creative realization, destroys stereotypes and forms new aesthetic approaches, it is now necessary to integrate theoretical and practical research for a deeper study of this artistic phenomenon and the introduction of the methodology of its study into the educational process of fine arts training of future specialists in artistic specialties.

Keywords: digital fine arts, computer-graphic technologies, digital sculpture, 3D sculpting, three-dimensional modeling.

Стаття надійшла до редколегії 17.06.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК 738:666.3.046.4

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.18-26>

ТЕХНОЛОГІЧНІ ТА ХУДОЖНІ АСПЕКТИ ДРОВ'ЯНОГО ВИПАЛУ КЕРАМІКИ

Дар'я ПЕДОРЕНКО

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2738-5812>

*Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука,
кафедра художньої кераміки, дерева, скульптури і металу,
вул. М. Бойчука, 32, Київ, Україна, 01103*

Володимир ХИЖИНСЬКИЙ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8450-9087>

*Київська державна академія
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука,
кафедра художньої кераміки, дерева, скульптури і металу,
вул. М. Бойчука, 32, Київ, Україна, 01103*

Розглянуто технологічні та художні аспекти дров'яного випалу кераміки, проаналізовано техніки, матеріали та естетичні характеристики, які визначають унікальність цього методу. Наведено види і типи дров'яних печей, процеси випалу. Зроблено порівняльний аналіз традиційних та сучасних підходів до дров'яного випалу в різних культурах. Визначено спільні та відмінні риси технік, а також вплив на кінцевий художній результат.

Ключові слова: мистецтво, культура, художні аспекти, дров'яний випал, художня кераміка, технологія випалу, традиційні методи, сучасні техніки.

Постановка проблеми, її актуальність. Нині у всьому світі дров'яний випал художньої кераміки набуває все більшої популярності серед митців та дослідників завдяки унікальним естетичним характеристикам, які він надає готовим виробам. Цей метод дає змогу отримати неповторні текстури та кольорові ефекти, які неможливо досягти за допомогою інших методів випалу. Особливо актуальним є вивчення традиційних та сучасних підходів до дров'яного випалу в контексті збереження культурної спадщини та інновацій у художній практиці.

Актуальність теми. Технологічні та художні особливості дров'яного випалу значно впливають на кінцевий результат керамічного виробу. Компаративний аналіз дозволяє вивчити ці відмінності та адаптувати

технологічні підходи відповідно до потреб сучасних митців. Порівняння традиційних та сучасних технік дає можливість зрозуміти, як зберігати культурну спадщину та впроваджувати нові ідеї у художній практиці.

Мета статті, методи дослідження. Мета цієї статті полягає у дослідженні та порівнянні технологічних і художніх аспектів дров'яного випалу художньої кераміки. Головним завданням є аналіз технік, матеріалів та естетичних характеристик, а також визначення ефективності дров'яного випалу у створенні художніх виробів.

Методи дослідження охоплюють візуальний аналіз, порівняльний аналіз, огляд літератури. Візуальний аналіз передбачає огляд керамічних виробів з метою виявлення основних технік та естетичних характеристик дров'яного випалу кераміки, визначення впливу технологічних аспектів на естетичні характеристики керамічних виробів. Порівняльний аналіз полягає у порівнянні традиційних та сучасних методів дров'яного випалу в різних культурах. Огляд літератури включає аналіз наукових праць, статей, присвячених темі дров'яного випалу кераміки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Керамічні вироби за допомогою дерева випалювали від найдавніших часів, з періоду винайдення кераміки. На території України вперше випалювальні споруди були виявлені на пам'ятках трипільської, черняхівської та інших культур, їх конструкції відомі за працями археологів (В. Хвойки, С. Бібікова, О. Петраускаса, О. Коваль та ін.) і дослідників української кераміки (Ю. Лащука, О. Пошивайла, Р. Мотиль, В. Троцької та ін.), однак традиція дров'яних випалів кераміки найкраще досліджувалася і розвивалася в країнах Східної Азії, тому більшої уваги було приділено англomовним виданням. Серед них – джерела з історії гончарства та порцеляни країн Східної Азії, зокрема, Китаю, Кореї, Японії [5; 9; 11]. Важливими були джерела з інформацією про дров'яні випали [3; 6; 8; 13], типи та конструкції печей [4; 15], посібники з порадами з технології дров'яних випалів [6; 12]. Останні дослідження та публікації на тему дров'яного випалу кераміки звертають увагу на кілька основних аспектів розвитку цієї техніки, а саме: завдяки дров'яним випалам можна досягнути унікальних естетичних результатів, адже вони створюють неповторні кольори, текстури та природні глазури завдяки попелу, що осідає на виробах під час випалу. Непередбачуваність процесу та його вплив на готовий виріб роблять цю техніку дуже привабливою для художників, оскільки кожен виріб унікальний. На результат впливають різні фактори, такі як тип деревини, конструкція печі та контроль температури [6]. Хоча дров'яний випал часто асоціюється з випадковістю, сучасні майстри можуть досить точно передбачати результат завдяки використанню новітніх технологій, таких як цифрові пірометри та оксипроби. Це дає можливість створювати високоякісні вироби за мінімальних втрат [12]. Дров'яний випал піднімає питання впливу на навколишнє середовище, зокрема викиди вуглецю. Хоча сама техніка не є найбільшим забруднювачем, сучасні керамісти починають шукати шляхи зменшення викидів та розвитку більш екологічних підходів до випалу [5]. Останні події, такі як виставки і нагороди (наприклад, Janet Mansfield Wood Fired Award), підкреслюють важливість підтримки цього мистецтва на міжнародному рівні.

Зокрема, в Австралії активно обговорюють та популяризують цю техніку серед нових поколінь завдяки виставкам та міжнародним конференціям [15]. Важливим джерелом інформації стали також каталоги, сайти, персональні сторінки художників, що займаються дров'яними випалами кераміки.

Результати дослідження. Дров'яний випал є одним із найстаріших методів виготовлення кераміки, корені якого сягають давніх цивілізацій. На території України, за твердженнями вчених, побутувало два типи випалювальних споруд – гончарні печі й гончарні горни. Ці споруди відрізняються між собою не лише будовою, а й технологією випалювання. Гончарні печі – теплотехнічні однокамерні споруди з постійним перекриттям над внутрішнім об'ємом самої камери, в якій одночасно складають посуд для випалювання та розпалюють вогонь. Гончарні горни – двокамерні теплотехнічні споруди, верхня камера називається випалювальна або посудна, в яку вкладають глиняні вироби для випалювання, нижня – топкова для розпалювання вогню [2]. Проте найбільшого розвитку з найдавніших часів й до сьогодення техніка і технологія дров'яних випалів набула в країнах Східної Азії, зокрема, Китаю, Японії, Кореї. Використання деревини як палива давало можливість досягти високих температур, потрібних для створення довговічних керамічних виробів. Протягом століть цей процес зазнав змін і вдосконалень, розвиваючись від примітивних земляних печей до складних структур, таких як анагама, ноборі-гама та ін. У країнах Сходу дров'яний випал кераміки перетворився на справжнє мистецтво, що проявляється у виробництві таких унікальних видів кераміки, як раку (Японія), селадон (Китай) та ін. Особливий вплив на розвиток цієї техніки мали природні матеріали, зокрема зола, що осідала на поверхні виробів під час випалу, створюючи неповторні кольорові ефекти та текстури.

Головною особливістю дров'яного випалу є використання спеціальних печей, призначених для підтримки високої температури протягом тривалого часу. Існує декілька основних типів таких печей, кожна з яких має свої особливості.

Анагама (Anagama) – це однокамерна піч, яку вперше використовували в Китаї і Японії. Ця піч – це довга тунельна структура, в якій вироби розміщують на різних рівнях. Піч випалюють дровами, і під час випалу зола осідає на виробах, утворюючи природні глазури.

Ноборі-гама (Noborigama) – ступінчаста піч, яка складається з кількох камер, що піднімаються вгору пагорбом. Кожна камера обігривається вогнем з попередньої, що дає можливість досягти різних температурних режимів для різних типів виробів.

Казеногама (Kazegama) – сучасніший тип печі, що використовує спеціальні механізми для регулювання повітряного потоку та контролю температури. Кожен тип печі створює різні умови для випалу, що впливає на естетичні та структурні якості кераміки.

Процес дров'яного випалу складається з кількох основних етапів.

Підготовка печі та завантаження виробів. Перед початком випалу піч ретельно очищують, а керамічні вироби розташовують так, щоб максимально використовувати тепловий потік. Важливим є також підбір матеріалу дров,

оскільки різні породи деревини мають різні властивості горіння та залишають різну кількість золи.

Початок випалу. На початковому етапі піч розігрівають повільно, щоб уникнути пошкоджень виробів через різке підвищення температури.

Основний випал. Після досягнення оптимальної температури (зазвичай 1250–1350 °C) випал продовжують протягом кількох днів. Підтримання високої температури потребує постійного підкидання дров і контролю за температурними режимами.

Охолодження печі. Після завершення основного етапу піч поступово охолоджують. Різке зниження температури може призвести до тріщин у виробах і зникнення накопичених художніх ефектів, тому цей процес також потребує особливої уваги.

Дров'яний випал має декілька основних характеристик, що роблять його особливо привабливим для митців та майстрів кераміки: вплив золи, випадковість і непередбачуваність, мікроструктурні зміни в керамічному черепку.

Однією з головних особливостей дров'яного випалу є осідання золи на поверхні виробів. За високих температур зола розплавляється, утворюючи природну поливу. Це дає змогу отримати унікальні кольори та текстури, які неможливо повторити іншими методами. Колір виробів може варіюватися від золотавих та зелених до коричневих і чорних відтінків залежно від складу деревини та температури випалу.

Дров'яний випал є досить непередбачуваним процесом. Навіть за однакових умов кожен виріб матиме індивідуальні характеристики, що додає особливої цінності кожному об'єкту. Саме ця непередбачуваність стала однією з головних причин популярності такого методу серед художників, які прагнуть створити унікальні й неповторні твори.

Під час випалу відбуваються важливі мікроструктурні зміни в кераміці. За високих температур частина глини перетворюється на різні мінерали, що впливають на механічну міцність і довговічність виробів. Окрім того, під дією золи та інших летких компонентів можуть утворюватися специфічні кристалічні утворення на поверхні кераміки, що додають виробам додаткової естетичної цінності.

Дров'яний випал дає художникам безліч можливостей для експериментів та вираження творчих ідей. Серед найважливіших художніх аспектів цієї техніки можна виділити такі: інтеграція природних елементів, колір та текстура, форма та об'єм.

Процес дров'яного випалу тісно пов'язаний з природою. Матеріал деревини, який використовують для випалу, зола, що утворюється під час горіння, та природні мінерали, що присутні в глині, разом створюють неповторну гармонію між рукотворним та природним. Це дає можливість митцям інтегрувати природні елементи у свої роботи на більш глибокому рівні.

Завдяки випалу за високих температур і осіданню золи художники можуть досягти унікальних кольорових і текстурних ефектів, яких не можна досягти під час використання інших технік. Варіюючи температуру, тривалість

випалу та склад деревини, можна створювати різноманітні відтінки та поверхневі структури.

Випал у дров'яних печах дає змогу працювати з різними формами і об'ємами виробів. Високі температури допомагають досягти високої міцності та довговічності, що дає можливість створювати як масивні, так і делікатні об'єкти, зберігаючи їхню функціональність.

Під час дров'яного випалу деревина, якою топиться піч, згорає у топці, утворюючи попіл, що тягою розноситься далі і осідає на виробах. Завдяки подальшому підйому температури цей попіл плавиться й утворює неймовірно красивий шар натуральної зольної поливи.

Не всі вироби можуть накопичити на своїх стінках достатню кількість попелу органічним шляхом, тому існують різноманітні техніки, які допомагають майстру частково контролювати цей процес.

Одна з таких технік – Юбі Ю – “приклеювання” попелу з минулих випалів на вироби перед початком випалу. Для цього потрібно змочити водою висушений виріб, намастити одну його сторону зволженим попелом, і поставити на випал, розвернувши стороною з попелом до вогню. Така техніка актуальна для виробів, що розміщаються в зонах пічки з малим накопиченням попелу, або для виробів, на яких дуже важливе накопичення натуральної зольної поливи в певному місці.

Ще одна цікава техніка збільшення кількості накопиченого попелу (а отже, і товщини шару натуральної зольної поливи) – регулярне перемішування вугілля, що збирається в топці та бічних отворах печі. Це допомагає підняти у повітря більшу кількість попелу та направити його на вироби завдяки збільшенню тяги.

Також можна засипати попіл з попередніх випалів у піч через бічні отвори на високих температурах. Засипаний попіл підхопить тяга і направить на вироби. Таку техніку часто використовують для задньої частини пічки, оскільки органічне накопичення попелу там мінімальне. Попіл не встигає долетіти туди, а отже, осідає на стінках виробів з передньої камери.

Розміщення керамічних виробів у дров'яній печі також суттєво впливає на те, які ефекти утворюються під час дров'яного випалу. Це пояснюють тим, що в різних частинах печі різні умови впливу полум'я, газів і попелу, які взаємодіють з поверхнею глини і утворюють характерні для дров'яного випалу ефекти. Вироби, розміщені ближче до джерела полум'я, зазвичай піддаються сильнішій дії високих температур і попелу. Це приводить до яскравих, насичених ефектів, таких як оплавлення попелу, утворення товстих шарів природної зольної поливи, а також активної взаємодії з полум'ям, що може привести до утворення непередбачуваних візерунків. У глибині печі або в місцях, де полум'я менш активне, утворюються інші ефекти. Ці вироби можуть мати більш м'які, тонкі шари натуральної зольної поливи і ніжніші відтінки. Температурні градієнти тут також можуть бути нижчими, що впливає на колір глини та рівень оплавлення поверхні. Вироби, розміщені в зонах активного руху повітря, можуть набирати більше ефекту оксидування (якщо кисень активно потрапляє на поверхню), тоді як вироби у віддалених від руху зонах можуть мати сильніші відновлювальні ефекти, що приводить до утворення

темніших відтінків і унікальних текстур. Вироби, розміщені під кутом до напрямку руху полум'я або потоку газів, можуть отримувати асиметричні ефекти, коли одна сторона більш інтенсивно взаємодіє з попелом і полум'ям. Це створює контраст між більш активною стороною і тією, яка була частково захищена від дії вогню. Вироби, розміщені близько один до одного, можуть прикривати одне одного від прямих потоків полум'я або попелу, створюючи області з менш активними ефектами. Отже, аналіз ефектів, що утворилися на виробках у попередніх випалах при розміщенні виробів у печі, є основним елементом, який допомагає контролювати й експериментувати з результатами дров'яного випалу.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Незважаючи на всі переваги дров'яного випалу, існують і певні виклики. Це трудомісткий процес, що потребує значних ресурсів, часу та досвіду. Контроль за температурою та умовами випалу є складним завданням, яке потребує високої майстерності. Однак сучасні технології дають змогу поєднувати традиційні методи з новітніми досягненнями в області контролю температури та повітряного потоку, що відкриває нові перспективи для розвитку цієї техніки.

Дров'яний випал кераміки є унікальною технологією, що поєднує багатовікові традиції, природні матеріали та сучасні технічні досягнення. Його технологічні та художні аспекти роблять цей процес привабливим для майстрів, які прагнуть створювати унікальні, довговічні та естетично вражаючі вироби. Технологія дров'яного випалу продовжує розвиватися, а її можливості відкривають нові горизонти для сучасного керамічного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Петраускас О., Коваль О., Милян Т., Авраменко М. Горни пізньоримського часу з Комарова. *Європейська археологія I тисячоліття н. е. : зб. наук. праць на честь Ліани Василівни Вакуленко / ІА НАН України*. Київ, 2017. С. 107–159. URL : http://www.vgosau.kiev.ua/load_period-sb/Vakulenko_zb_inet.pdf.
2. Троцька В. З історії дослідження випалювальних споруд XIX–XX століття в гончарних осередках Західної України. *Етнічна історія народів Європи Київський національний університет імені Тараса Шевченка*. 2013. № 40. С. 61–68. URL : <http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2013/40/articles/10.pdf>
3. Weisz A. Development of wood-fired ceramic kilns in Japan. URL : <https://www.beweceramics.com/en/post/development-of-wood-fired-ceramic-kilns-in-japan>.
4. Li L. The last dragons in Singapore. URL : <https://medium.com/kampung-seaport/the-last-dragons-in-singapore-12ade3f04b3c>
5. Miksic, John N. Southeast Asian Ceramics: New Light on Old Pottery. Singapore : Southeast Asian Ceramic Society, 2009.
6. Dr Stienecker A. Wood Fired Ceramic Kiln – Adventures in High Temperature. URL : <https://drstienecker.com/woodkiln/>.
7. The Claybucket at IUS Ceramics. How to fire the wood kiln. URL : <https://claybucket.com/how-to-fire-the-wood-kiln/>.

8. Troy J. Woodfiring: Learning From the Past. URL : <https://studiopotter.org/woodfiring-learning-past>.
9. Platten C. A History of Pottery. Grolier, Inc. 1997. URL : http://www.artistictile.net/pages/Info/Info_pottery.html.
10. Kusakabe M. and Lancet M. Japanese Wood-Fired Ceramics. KP Books. 2005. C. 187–200.
11. Gascoigne B. History of Pottery and Porcelain. History World. URL : <http://www.historyworld.net/wrldhis/PlainTextHistories.asp?historyid=ab98>.
12. Shu-Hui T. and Sheng S. Eco-friendly wood-firing. URL : <https://en.skiln.com.tw/article/12.htm>.
13. Harrison S. Wood firing as if the environment mattered. URL : <https://woodfiring.net/2022/03/26/wood-firing-as-if-the-environment-mattered/>.
14. Lowell Baker W., Duff J., Middleman L., Thies J., During N. Wood kiln firing techniques & tips. Second Edition. Larkin. URL : https://sarahsmithmaker.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/04/fg19_woodkilnfrng.pdf.
15. MacKinnon L. 11 Types of Kiln for Pottery – Different Kilns for Firing Clay. URL : <https://thepotterywheel.com/types-of-kiln/>.
16. Bin S. Wood Fired Nixing. URL : <https://mudandleaves.com/blogs/teatime/wood-fired-nixing-past-and-present>.

References

1. Petrauskas, O., Koval, O., Mylian, T., Avramenko, M. (2017). Horny piznorymskoho chasu z Komarova. [Horns of the late Roman period from Komarov] *Yevropeiska arkheolohiia I tysiacholittia n. e.: Zbirnyk naukovykh prats na chest Liany Vasylivny Vakulenko / IA NAN Ukrainy*. Kyiv, 107–159. Retrieved from : http://www.vgosau.kiev.ua/load_period-sb/Vakulenko_zb_inet.pdf [in Ukrainian].
2. Trotska, V. (2013). Z istorii doslidzhennia vypaliuvalnykh sporud XIX–XX stolittia v honcharnykh osередkakh Zakhidnoi Ukrainy. [From the history of the research of firing structures of the 19th–20th centuries in the pottery centers of Western Ukraine]. *Etnichna istoriia narodiv Yevropy*, Kyivskyi natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka, 40, 61–68. Retrieved from : <http://ethnic.history.univ.kiev.ua/data/2013/40/articles/10.pdf> [in Ukrainian].
3. Weisz, A. Development of wood-fired ceramic kilns in Japan. Retrieved from : <https://www.beweceramics.com/en/post/development-of-wood-fired-ceramic-kilns-in-japan> [in English].
4. Li, L. The last dragons in Singapore. Retrieved from : <https://medium.com/kampung-seaport/the-last-dragons-in-singapore-12ade3f04b3c> [in English].
5. Miksic, John, N. (2009). Southeast Asian Ceramics: New Light on Old Pottery. Singapore : Southeast Asian Ceramic Society [in English].
6. Dr Stienecker, A. Wood Fired Ceramic Kiln – Adventures in High Temperature. Retrieved from : <https://drstienecker.com/woodkiln/> [in English].
7. The Claybucket at IUS Ceramics. How to fire the wood kiln. Retrieved from : <https://claybucket.com/how-to-fire-the-wood-kiln/> [in English].

8. Troy, J. Woodfring: Learning From the Past. Retrieved from : <https://studiopotter.org/woodfring-learning-past> [in English].
9. Platten, C. (1997). A History of Pottery. Grolier, Inc. Retrieved from : http://www.artistictile.net/pages/Info/Info_pottery.html [in English].
10. Kusakabe, M. and Lancet, M. (2005). Japanese Wood-Fired Ceramics. KP Books, 187–200 [in English].
11. Gascoigne, B. History of Pottery and Porcelain. History World. Retrieved from : <http://www.historyworld.net/wrldhis/PlainTextHistories.asp?historyid=ab98> [in English].
12. Shu-Hui, T. and Sheng, S. Eco-friendly wood-firing. Retrieved from : <https://en.skiln.com.tw/article/12.htm> [in English].
13. Harrison, S. Wood firing as if the environment mattered. Retrieved from : <https://woodfiring.net/2022/03/26/wood-firing-as-if-the-environment-mattered/> [in English].
14. Lowell Baker, W., Duff, J., Middleman, L., Thies, J., During, N. Wood kiln firing techniques & tips. Second Edition. Larkin. Retrieved from : https://sarahsmithmaker.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/04/fg19_woodkilnfrng.pdf [in English].
15. MacKinnon, L. 11 Types of Kiln for Pottery – Different Kilns for Firing Clay. Retrieved from : <https://thepotterywheel.com/types-of-kiln/> [in English].
16. Bin, S. Wood Fired Nixing. Retrieved from : <https://mudandleaves.com/blogs/teatime/wood-fired-nixing-past-and-present> [in English].

COMPARATIVE ANALYSIS OF TECHNOLOGICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF WOOD FIRING CERAMICS

Darya PEDORENKO

*Mykhailo Boichuk Kyiv State
Academy of Decorative and Applied Arts and Design.
Department of artistic ceramics, decorative sculpture, wood and metal
Boichuk Str., 32, Kyiv, Ukraine, 01103*

Volodymyr KHYZHYNsky

*Mykhailo Boichuk Kyiv State
Academy of Decorative and Applied Arts and Design.
Department of artistic ceramics, decorative sculpture, wood and metal
Boichuk Str., 32, Kyiv, Ukraine, 01103*

This work examines the technological and artistic aspects of wood firing in art ceramics, analyzing techniques, materials, and aesthetic characteristics that define the uniqueness of this method. Types and types of wood-burning stoves, firing processes are

given. A comparative analysis of traditional and modern approaches to wood firing in various cultures has been conducted. Common and distinctive features of techniques, as well as their impact on the final artistic result, are determined.

The relevance of this topic: technological and artistic features of wood firing significantly impact the final result of a ceramic product. Comparative analysis allows to explore these differences and adapt technological approaches according to the needs of contemporary artists. Comparing traditional and modern techniques allows you to understand how to preserve cultural heritage and introduce new ideas into artistic practice. *The purpose* of this article is to investigate and compare the technological and artistic aspects of wood-fired ceramic art. *The main tasks* are the analysis of techniques, materials and aesthetic characteristics, as well as the determination of the effectiveness of wood firing in the creation of art products.

Research methods include visual analysis, comparative analysis, overview of used sources. Visual analysis provides an overview of ceramic products with the aim of identifying the main techniques and aesthetic characteristics of wood-fired ceramics, establishing the influence of technological aspects on the aesthetic characteristics of ceramic products. Comparative analysis allows us to compare traditional and modern methods of wood firing in different cultures. The overview of used sources includes the analysis of scientific works, articles devoted to the topic of wood-fired ceramics.

Conclusions and prospects for further research. Despite all the advantages of wood firing, there are also certain challenges. It is a time-consuming process that requires significant resources, time and experience. Controlling the temperature and firing conditions is a complex task that requires a high degree of skill. However, modern technologies allow combining traditional methods with the latest advances in temperature and air flow control, which opens up new perspectives for the development of this technique.

Wood firing of ceramics is a unique technology that combines centuries-old traditions, natural materials and modern technical achievements. Its technological and artistic aspects make this process attractive to craftsmen who seek to create unique, durable and aesthetically impressive products. Wood firing technology continues to develop, and its possibilities open new horizons for modern ceramic art.

Keywords: art, culture, art aspects, wood firing, art ceramics, firing technology, traditional methods, modern techniques.

Стаття надійшла до редколегії 12.07.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК 766; 659; 655.28.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.27-37>

ШРИФТОВА КОМУНІКАЦІЯ У МІСТАХ УКРАЇНИ

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6822-7488>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра соціокультурного менеджменту,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: ndbogatko@gmail.com*

Вікторія ГНИЛЯКЕВИЧ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3159-7340>

*Українська академія друкарства,
кафедра графічного дизайну і мистецтва книги,
вул. Винниченка, 12, Львів, Україна, 79008
e-mail: viktorija30@ukr.net*

Візуальна комунікація в містах має різні джерела і одним із них є шрифт. Традиції українського кириличного шрифту має глибоке коріння. Сучасне українське місто бореться за свою ідентичність і шрифтову пізнаваність. Кожне українське місто має свій герб та логотип. Частина українських міст уже має затверджені фірмові шрифти. Над ними працюють як шрифтові дизайнери, так і відомі митці – від початківців-студентів до знаних метрів-художників.

Міське населення планети постійно зростає і наша держава не стає винятком цьому. А велика насиченість жителів потребує певних засобів комунікації, вказівників, графічних елементів. Найпопулярнішими в містах були і залишаються шрифтові повідомлення. Та шриф сам по собі є носієм певних графічних ідентифікацій, що відносять читача до того чи іншого культурного середовища, історичного періоду, національного контексту.

Розглянуто використання власного шрифту та айдентики для міст світу і акцентовано на українській практиці. Сучасні шрифтові гарнітури дають дизайнерам можливість працювати без колишніх технологічних обмежень поліграфії. У створенні айдентики для міст шрифтовика опираються на історичні витоки, візуальну культуру, архітектурні ансамблі, природні характеристики та власний смак. Бо всі міста України унікальні, мають історію, традиції, культурні цінності. Завдання бренду: поєднати ці речі у візуальну систему, створити цілісний графічний образ стилю міста за правилами.

Перелічено найвідоміших шрифтових дизайнерів, які в наш час створили чимало фірмових шрифтів для українських міст, наведено приклади й описано особливості їх робіт.

Ключові слова: мистецтво, візуальна культура, шрифт, гарнітура, айдентика, комунікативний дизайн, логотип, авторське право.

Постановка проблеми. Навчити правильно відчитувати та вживати шрифтові гарнітури є дуже важливо для сучасних молодих людей, бо часто вони покладаються на штучний інтелект та безмежну кількість даних в інтернеті, а не в своїй культурі, мистецтві, історії. В цьому контексті особливо актуальним є розробка та впровадження своїх шрифтових гарнітур для бренд-буків українських міст.

Тему українських шрифтових гарнітур активно впроваджує та підтримує шрифтова платформа Рентафон [10], яка дає змогу як завантажити свій створений шрифт для впровадження та продажу, так і купити обраний з каталогу для використання у власному дизайні. Ця платформа є надзвичайно важливою для збереження авторських прав шрифтовиків, які часто залишались у 25-ти перших років незалежності нашої держави у тіні, або ж їх зовсім оминали. Крім того, це також є певним роялті для дизайнерів, водночас коли їх продукт стає знову і знову затребуваним.

Одними з найпоширеніших монографій про шрифти часів незалежності є праці Володимира Лесняка [3], які розкривають багаторічний доробок його студентів у Харківській державній академії дизайну та мистецтв. Проте сучасні молоді дослідники шрифтів значно частіше користуються електронними ресурсами, з яких поширеними є Прожектор [10] та блог від Рентафону [1]. Також важливим для нашої роботи є праці Василя Косіва, Наталії Удріс-Бородавко та інші, які звертають увагу на українські особливості в графічному дизайні [2; 7; 8; 11].

Мета нашої роботи – аналіз в історичному та мистецькому розрізі шрифтової спадщини українських міст у айдентичній та навігаційній системі.

Виклад основного матеріалу. Візуальна комунікація в містах має різні джерела: логотипи, шрифти, рекламоносії, навігаційна система та ін.

Ми погоджуємось із твердженням професора В. Лесняка, що “шрифт – основа всього графічного дизайну. У графічному дизайні постійно відбуваються зміни предметної системи закономірностей, способів бачення, мислення, естетики професії” [3, с. 3].

Кожне місто України унікальне, кожне має свою історію, свої традиції, свої культурні та архітектурні пам’ятки. Головне завдання у розробці бренду – поєднати ці речі у візуальну систему, створити цілісний графічний образ стилю міста. Звичайно, що є певні правила, логотип, система кольорів, шрифти, які повинні гармоніювати між собою і разом створювати сильний та запам’ятовуваний бренд.

У сучасному світі дизайну тенденції постійно змінюються. Те саме стосується і шрифтових тенденцій. Створення унікальних шрифтів з характерними особливостями – засічками, товщинами, графічними елементами – власне, і є тим важливим елементом для створення ідентичності та розпізнаваності кожної окремої культури і міста зокрема. Національні шрифтові риси можуть бути похідними від традиційних елементів у вишивці,

різьбярстві, писанкарстві, орнаментиці килимів, кераміці, архітектурі. А можуть бути авторськими інтерпретаціями. Шрифт може часто сприйматись як національний, а іноді й мати широке застосування і в міжнародному контексті.

Якщо раніше шрифтові гарнітури залежали від набірних друкарських елементів, то сьогодні комп'ютерні технології дають можливість уже працювати дизайнерам без обмежень і створювати різноманітні шрифти залежно від особистих уподобань. А мати місту свій власний шрифт дає змогу виокремити його айдентику, діловодство, пізнаваність серед решти та захистити авторські права на його використання.

У світі використання власного шрифту для міста є практикою також рідкісною, проте над розробкою власної айдентики працюють найбільш популярні міста. Наприклад, у Португалії таким може похвалитися місто Порту, що є відомою Меккою для туриста. Їх айдентика побудована на синіх хвилях, що за задумом дизайнерів перегукується і з хвилями океану, і з керамічними автентичними плитками “азулежу”. Над розробкою працювало агентство Studio Eduardo Aires у 2014 році [1]. З увагою до айдентики міста підійшли й у Нью-Йорку, Мельбурні. Однак пощастило Хельсінкі, де до айдентики доклався агентство Werklig в 2017 році й розробило їм власний шрифт: Helsinki Grotesk, й Осло, де також до пакета з айдентикою входив власний шрифт: Oslo Sans від агентства Creuna Norway. Проєкт був реалізований у 2019 році [1].

Зробимо огляд шрифтового наповнення українських міст з точки зору теорії Ганса Бельтінга, відомого завдяки своїй праці “Історія мистецтва після модернізму” [9]. Німецький мистецтвознавець і культуролог пропонує традиційні підходи до вивчення комунікативних процесів, запропонувавши власну концептуальну модель.

Теорія Бельтінга ґрунтується на твердженні, що комунікація – це не лінійний процес обміну повідомленнями, а складна взаємодія різних символічних форм, фізичних носіїв інформації. Його теорія пропонує для розуміння сучасних комунікативних практик брати до уваги всю складність та багатомірність цього явища та виходити за межі традиційних теорій. А тому шрифт – це не лише напис, а й потужний інструмент у руках умілого дизайнера.

Глядач, який сприймає графічний напис, є посередником та інтерпретатором у переданні інформації. Написи і графічні малюнки можуть бути інтерпретовані по-різному носіями різних мов, культур, що часто є тонкими жартами на знання мови та тонкощів перекладу.

Ще десять років тому одиниці міст в Україні могли похизуватися вдалим брендингом. Проте завдяки зусиллям вітчизняних дизайнерів, у тісній співпраці з міськими органами влади, ситуація змінюється, і таких проєктів з кожним роком стає дедалі більше. Українські шрифтові дизайнери розробляють унікальні шрифти, які вдало підкреслюють характери міст та виконують усі потрібні функції.

Фаворитом з розробки шрифтів для українських міст є Дмитро Растворцев, шрифтовий дизайнер, на рахунку якого є розробка сімейства

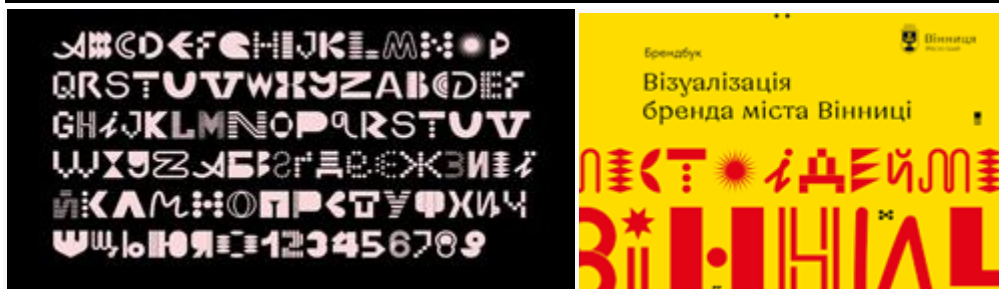


Рис. 3. Шрифт “Display” для Вінниці. Автор Дмитро Растворцев



Рис. 4. Зразки реалізації айдентики у Вінниці

східних областей України Кирило Ткачов випустив шрифт “Lugatype”, натхненний культурою і традиціями Луганщини. Це брусковий шрифт із характерними впевненими засічками, що мав на меті продемонструвати те, як Кирило уявляє рішучість та впевненість українського народу, що там проживає, та донести усьому світові головний меседж “Donbas is Ukraine”.

Donbas is Ukraine Lugatype 

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 абвгде жзиклмнопрстуфхцчшщъьэюя
 АБВГДЕ ЖЗИКЛМНОПРСТУФХЦЧШЩЪЬЭЮЯ
 0123456789
 !@#\$ %*()_+

Рис. 5. Шрифт “Lugatype” для Вінниці. Автор Кирило Ткачов

Гарною демонстрацією того, як дизайнери відчувають різні міста, є трансформація характеру гарнітури для Волині та міста Луцька від того самого автора Кирила Ткачова. З декоративними нотками, додатковими ромбами, що переривають вертикальні накреслення лігатур, твердими гачками та крученими руками й хвостами створюють архітектурно-декоративний ритм, що відлунує історією з його замком Любарта, Лютеранською кірхою, кафедральним собором Святої Трійці.

“Шрифт «Lytsk Type»... декоративний, акцидентний шрифт, наповнений передусім історичним контентом. У літерах прочитується велич архітектурних форм, їхня архаїчність. Шрифт вийшов яскравим, упізнаваним і полюбився дизайнерам не лише для використання в айдентиці міста Луцька” [10]. Його часто можна побачити в дизайні різних рекламних постерів, листівок, часто використовують для заголовків у типографії та в медіа.

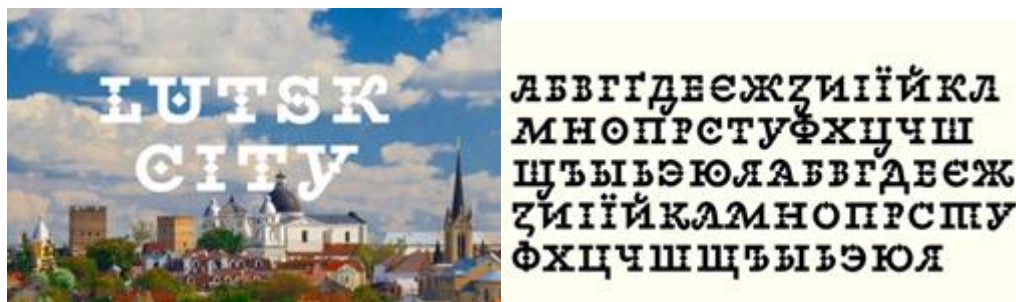


Рис. 6. Зразок шрифту “Lytsk Type”. Автор Кирило Ткачов

Свій шрифт місто використовує для популяризації туристичних пам’яток, розвитку креативних індустрій. Прикладом є офіційний сайт visitlutsk.com для популяризації найцікавіших та найбільш затребуваних місць Луцька, де всі заголовки та рубрики набрані також “Lytsk Type” [4].

Ще одне місто, яке може похизуватися аж двома фірмовими шрифтами, є місто Дніпро. У 2016 році місто отримало від двох дизайнерів Віктора Харика та Генадія Заречнюка шрифт “Dnipro”.



Рис. 7. Зразок шрифту “Dnipro”. Автори Віктор Харик та Генадій Заречнюк

У його основу пропорцій товщин букв були покладені напрацювання Георгія Нарбути та Марка Кірнарського. З яскраво вираженими “нарбутівськими” засічками на літерах “Г”, “Т”, “Д”, “О”, із заниженою апературою в лігері “А”, збільшеним животиком та подовженими гачками на “П”, “Н”, “Д”.

З часом з'явився ще один шрифт під назвою “Дніпро”, який створили два дизайнери: Андрій Шевченко та Кирило Ткачов, проте вже зовсім протилежного характеру. Гротеск з акцидентним характером. Лінійні піктограми відображають жителів: місцевих та приїжджих, хвилі, ріку Дніпро, кораблики, хвилі та любов до рідного. Шрифт добре читабельний і гарно працює в дизайні бренду міста.



Рис. 8. Зразок шрифту “Дніпро”. Автори Андрій Шевченко, Кирило Ткачов

Красиві, яскраві і впізнавані гротески, які підтримують не лише українську кирилицю, а й латиницю і ще декілька європейських мов, окрім Києва і Дніпра, мають ще такі міста, як Харків (“Kharkiv” від шрифтової дизайнерки Катерини Дрозд), Маріуполь (“Mariupol Strong” від української словолитні “Щедрик”, дизайнери Андрій Шевченко та Сергій Родіонов), місто Ірпінь (“Irpin Type” – Олексій Поповцев).



Рис. 9. Зразок шрифту “Kharkiv” та його впровадження. Авторка Катерина Дрозд

У вузьких колах дизайнерів є відомим Юрко Крукевич, львів'янин, викладач ЛНАМ. Він є автором багатьох упроваджених логотипів міст, серед яких найвідомішим є логотип для Львова, що було зроблено ще в рамках святкування Єврокубка з футболу у 2012 році. Проте свого шрифту місто Львів не має.



Рис. 10. Шрифт для міста Тиріч. Авторка Катерина Королевцева



Рис. 11. Шрифт для міста Ірпінь. Авторка Катерина Королевцева



Рис. 12. Логотип міста Львів. Автор Юрко Крукевич

Про найвідоміших шрифтовиків можемо ознайомитись у статті Олени Рудої та Євгена Садко “Українські шрифти від Майдану до сьогодні” [6] й на самій шрифтовій платформі “Рентафон” [10], яка створена для популяризації вітчизняних шрифтів, комунікації між дизайнерами та закликає дотримуватись авторських прав під час використання шрифтових гарнітур.

Кожне українське місто має свій герб та логотип. І часто підписи до них є лєтерінгом – шрифтовою композицією, який ще не переріс у шрифтову гарнітуру, не є повноцінним шрифтом. Бо повноцінна гарнітура містить чимало шрифтів з різними накресленнями.

Висновки. Якісний дизайн і брендинг дає можливість не лише привабити туристів, а й підтримати місцеву культуру та традиції, підкреслити унікальність наших міст, їхнє значення в світовому культурному просторі. Це насамперед є головним аспектом у створенні привабливого та

конкурентоспроможного образу міста як на внутрішньому, так і на міжнародному рівні. А це нам зараз украї потрібно. Наш дизайн повинні не лише бачити, а й ідентифікувати як український, сильний, незламний, вольовий.

Підсумовуючи, варто наголосити, що в Україні є свої шрифтові школи, де навчають мистецтва шрифту та каліграфії, а отже, виокремилась плеяда провідних дизайнерів, які напрацьовують айдентику містам через шрифтову комунікацію. В бренд-буках українських міст з'явилися свої шрифтові гарнітури, які підкреслюють традиції та новачі міського середовища. Тенденції, започатковані в Європі, які умовно можемо назвати "Кожному місту – свій авторський шрифт", активно підтримали вітчизняні дизайнери і впевнено крокують у майбутнє разом зі збереженням авторських прав на кожний із них.

Список використаної літератури

1. Ковальчук Л. Айдентику міст, на які варто звернути увагу. Projector MAG. URL : https://prjctr.com/mag/city_branding_examples (дата звернення: 18.05.2024).
2. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років. Київ : Родовід, 2019. 478 с.
3. Лесняк В. Відтворення шрифтової спадщини: 40 оригінальних шрифтів. Київ : ArtHuss, 2020. 160 с.
4. Луцьк. Офіційний сайт. URL : <https://www.visitlutsk.com> (дата звернення: 20.05.2024).
5. Нові тренди в типографії. Rentafont. URL : <https://rentafont.com.ua/blog/novi-trendi-v-typografici> (дата звернення: 20.05.2024).
6. Руда О., Садко Є. Українські шрифти від Майдану до сьогодні. Rentafont. URL : <https://rentafont.com.ua/blog/ukrainski-shryfty-vid-maidanu-do-sohodni> (дата звернення: 20.05.2024).
7. Удріс-Бородавко Н. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ : ArtHuss, 2023. 206 с.
8. Шпак О. Каліграфія: шлях до літери; український скоропис. Київ : Вістка, 2023. 120 с.
9. Belting H. Art History After Modernism. Chicago : University of Chicago Press, 2003. 226 p.
10. Rentafont. URL : <https://rentafont.com.ua> (дата звернення: 12.05.2024).
11. Telegraf. Design #1: Український дизайн. Київ : ArtHuss, 2021. 200 с.

References

1. Kovalchuk, L. Aidentyky mist, na yaki varto zvernuty uvahu. Projector MAG. Retrieved from : https://prjctr.com/mag/city_branding_examples (data zvernennia: 18.05.2024).
2. Kosiv, V. (2019). Ukrainska identychnist u hrafichnomu dyzaini 1945–1989 rokiv. Kyiv : Rodovid.

3. Lesniak, V. (2020). Vidtvorennia shryftovoi spadshchyny: 40 oryhinalnykh shryftiv. Kyiv: ArtHuss.
4. Lutsk. Ofitsiyni sait. Retrieved from: <https://www.visitlutsk.com> (data zvernennia: 20.05.2024).
5. Novi trendy v typohrafitsi. Rentafont. Retrieved from: <https://rentafont.com.ua/blog/novi-trendi-v-typografici> (data zvernennia: 20.05.2024).
6. Ruda, O., Sadko, Ye. Ukrainski shryfty vid Maidanu do sohodni. Rentafont. Retrieved from: <https://rentafont.com.ua/blog/ukrainski-shryfty-vid-maidanu-do-sohodni> (data zvernennia: 20.05.2024).
7. Udris-Borodavko, N. (2023). Hrafichnyi dyzain z ukrainskym oblychchiam. Kyiv: ArtHuss.
8. Shpak, O. (2023). Kalihrafiia: shliakh do litery; ukrainskyi skoropys. Kyiv : Vistka.
9. Belting, H. (2003). Art History After Modernism. University of Chicago Press.
10. Rentafont. Retrieved from: <https://rentafont.com.ua> (data zvernennia: 12.05.2024).
11. Telegraf (2021). Design #1: Ukrainskyi dyzain. Kyiv.

FONTS OF COMMUNICATION IN THE CITIES OF UKRAINE

Nataliya DYADYUKH-BOGATKO

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Sociocultural Management,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: ndbogatko@gmail.com*

Victoria HNYLYAKEVICH

*Ukrainian Academy of Printing,
department of graphic design and book art,
Vinnychenka Str., 12, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: viktorija30@ukr.net*

Visual communication in cities has different sources and one of them is the font. The traditions of the Ukrainian Cyrillic script have deep roots. A modern Ukrainian city is fighting for its identity and through font recognition. Every Ukrainian city has its own coat of arms and logo. Some Ukrainian cities already have approved corporate fonts. They are worked on by both typeface designers and famous artists, from beginning students to well-known meter artists.

The urban population of the planet is constantly growing, and our country is no exception to this. And the high density of residents requires certain means of communication, signs, graphic elements. Text messages were and remain the most popular in cities. And the font itself is a carrier of certain graphic identifications that refer the reader to one or another cultural environment, historical period, national context.

The use of one's own font and identity for cities around the world is considered, with an emphasis on Ukrainian practice. Modern typefaces allow designers to work without the

former technological limitations of printing. In creating identities for cities, font designers rely on historical origins, visual culture, architectural ensembles, natural characteristics and their own taste. Because all Ukrainian cities are unique, have history, traditions, and cultural values. The task of the brand: to combine these things into a visual system, to create a complete graphic image of the style of the city according to the rules.

The most famous font designers who have created a number of signature fonts for Ukrainian cities in our time are listed, examples are given and the features of their work are described.

Keywords: art, visual culture, font, typeface, identity, design for communication, logo, copyright.

Стаття надійшла до редколегії 15.07.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.072; 373.51

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.38-49>

ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ МУЗИКОЛОГІЇ У ЛЬВІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Ганна КАРАСЬ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,
кафедра методики музичного виховання та диригування,
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, Україна, 76005
e-mail: office@pnu.edu.ua*

Досліджено діяльність кафедри музикознавства Львівського національного університету імені Івана Франка за 2011–2024 роки у справі розбудови сучасної музикології в різновекторності її проявів: організаційному, освітньому, науковому, міжнародному. Відмічено роль професорів О. Козаренка та Ю. Медведика у відновленні і розбудові кафедри музикознавства. Освітній процес на кафедрі забезпечує підготовку фахівців означеної спеціальності від бакалаврів до докторів філософії. Багатовекторна наукова праця викладачів відповідає міжнародним стандартам. Це такі напрями досліджень, як філософія мистецтва, медієвістика, історія церковної музики, духовної пісні XVII–XIX ст., теоретичні проблеми історії музики, музична україністика від доби бароко до сучасності, феномен національного різновиду постмодернізму, музичне джерелознавство, археографія та текстологія; питання музичної славістики та краєзнавства, міжкультурні зв'язки і взаємовпливи центральної та східно-європейської паралітургічної традиції, музична педагогіка, нейроарт. Міжнародний вектор проявляється у співпраці з науковцями країн Європи, проведенні спільних Міжнародних наукових конференцій, публікації наукових праць.

Ключові слова: музикологія, Львівський національний університет імені Івана Франка, вчені, наукові праці, кафедра музикознавства, музична освіта.

Постановка проблеми. Розвиток вищої освіти в Україні в умовах Болонського процесу та вектору руху нашої держави до європейського культурного простору зумовлює приведення стандартів навчання та університетських дисциплін до зразків провідних країн світу. Важливою університетською дисципліною є музикологія, яка плідно розвивається на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені

Івана Франка, 20-річчя заснування якого відзначаємо у 2024 році. Розбудова цього напрямку зумовлена натхненною працею вчених-музикознавців.

Аналіз останніх досліджень. Монографія Уляни Граб “Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)” [6], яка є ґрунтовним дослідженням заснування та становлення музикології у Львівському університеті у першій половині XX ст., залишається одинокою працею з означеної проблеми. Комплексного дослідження становлення і розвитку музикології в цьому навчальному закладі в Незалежній Україні не виявлено.

Мета дослідження – окреслити вектори розвитку музикології у Львівському національному університеті імені Івана Франка на зламі XX–XXI ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із напрямів цієї діяльності була музикологія, відродженню якої як університетської науки завдячуємо доктору мистецтвознавства, професору Олександру Козаренку (1963–2023). Як декан факультету культури і мистецтв (2010–2015) він сприяв розбудові факультету, заснував кілька нових кафедр. Серед них – кафедра філософії мистецтв, яка поєднувала під його керівництвом (2011–2021) теоретичні та прикладні засади культурознавства, а згодом трансформувалася у кафедру менеджменту соціокультурної діяльності.

В офіційному некролозі Університету читаємо: “Олександр Козаренко мислив неординарно, дбав про те, аби у класичному науковому середовищі органічно поєднувалися культурознавча і музикознавча освіти. Багато зробив для відродження музикології як університетської науки, доклав чимало зусиль для відновлення пам’яті про Адольфа Хибінського, видатного польського музикознавця, засновника музикології у Львівському університеті. Професор Козаренко був організатором та промотором низки вагомих міжнародних конференцій, автором та співавтором монографій з питань українського музикознавства” [4].

У науковому доробку О. Козаренка сотні праць, серед яких – вагомі монографії “Феномен української національної музичної мови” [11], “Микола Лисенко – творець української національної музичної мови” [10], “Коломийка в просторі української культури” [9], “Туцільська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик” [8].

Учений вважав, що саме семіологічний підхід до національної історії музики і трактування її як *гіпертексту* є плідним сьогодні [11, с. 7, 8]. Проаналізувавши українську церковну музику в процесі становлення національної музичної мови, музичну мову композитора Миколи Лисенка як визначального етапу національного семіотичного процесу [10], галицьку композиторську школу в контексті становлення національної музичної мови та розвиток національної музичної мови в дискурсі постмодернізму, О. Козаренко утверджує *філософію музики* як новий тип музикознавства в українській науці. Як коломийець він не міг оминати етнорегіональних досліджень. І тут О. Козаренко обирає широкую палітру дослідження: від осмислення туцільської музичної сецесії як категорії осмислення національних стильових процесів

початку XX ст. [8] до окреслення жанрово-семантичного простору коломийки в українській музиці [9].

Володіючи глибокими філософськими знаннями, О. Козаренко щедро ділився ними з колегами, аспірантами, студентами, виступав на багаточисленних наукових конференціях в Україні та за кордоном, часто сам їх ініціював, читав лекції в Українському вільному університеті в Мюнхені (Німеччина), був опонентом на захистах багатьох дисертацій, членом кількох спеціалізованих рад із захисту дисертацій.

Вагома роль у розбудові факультету культури і мистецтв належить доктору мистецтвознавства, професору Юрію Медведику (1963–2020). Він очолював кафедру музикознавства (від 2013 року), кафедру музикознавства та хорового мистецтва (від 2016 року). Під його керівництвом у 2016 році було ліцензовано, а в 2019 році – акредитовано магістратуру з музикознавства, у 2016 році – ліцензовано аспірантуру з підготовки докторів філософії (музикознавство). У 2017 році відбувся перший набір аспірантів кафедри, наукове керівництво яких виконували Ю. Медведик та О. Козаренко. Як експерт від Міністерства освіти і науки України та член спеціалізованої ради із захисту дисертацій та опонент у Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника засвідчую, що кафедра вела цілеспрямовану ґрунтовну підготовку молодих науковців. Так, аспіранти кафедри Василь Чучман [22], Анастасія Патер [15] і Тетяна Младенова [14] під науковим керівництвом О. Козаренка успішно захистили дисертації у нашій раді й до сьогодні плідно працюють на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва.

Наукові інтереси Ю. Медведика концентрувалися на дослідженні історії української духовної пісні XVII–XIX ст., музичної україністики доби бароко та романтизму, музичного джерелознавства, археографії та текстології; питань музичної славістики та краєзнавства, міжкультурні зв'язки і взаємовпливи центральної та східно-європейської паралітургічної традиції.

Його монографія “Українська духовна пісня XVII–XVIII століть” стосувалася паралітургічної музики, яка була на периферії української науки [13]. Критик Ю. Бентя наголошує на нетиповності цієї праці, “де зламано не лише звичні для пострадянських праць оформлення посилань на літературні чи архівні джерела, а й звичні пропорції між розділами. Монографії з настільки «широкоформатними» темами в українському музикознавстві з'являються далеко не щороку. Навіть перше ознайомлення з книжкою вражає масштабом поставленого завдання: охопити два століття з життя одного з магістральних синтетичних жанрів, що поєднав поетичний і музичний складники” [1].

У своєму дослідженні науковець використовує рукописні й друковані джерела, зокрема “Богогласник” – “перша антологія української паралітургічної творчості, аналізові якої присвячено третій, аналітичний розділ праці. Другому, історично-оглядовому розділові «Рукописна та друкована духовнопісенна традиція XVII–XVIII століть» передую перший, у якому проблема, що зазвичай займає в монографіях кілька сторінок («Стан і перспективи дослідження духовної пісні») розвинуто у повноцінний розділ. Чималу увагу приділено питанням інтердисциплінарних студій, проблематиці міжкультурних зв'язків і взаємовпливів у контексті центрально- та

східноєвропейської паралітургійної традиції, і саме тому означення «українська духовна пісня» принципово долає початково заданий географічний кордон» [1].

Монографія Ю. Медведика “Духовна пісня в Україні: витoki, розвиток, жанри”, яка вийшла друком після смерті автора, є підсумком його багатолітніх джерельно-пошукових і науково-аналітичних студій над українськими духовними піснями від витоків до новітньої василіянської пісні [12]. Важливим і дуже плідним був пошуковий шлях віднайдення та опрацювання рукописних і друканих збірок духовних пісень. Ця праця тривала впродовж усього наукового життя професора і привела до створення солідного корпусу опрацьованих і почасти опублікованих джерел, що не тільки стало вагомою базою для його науково-аналітичних студій, а й становить ґрунтовний фундамент для сучасних і майбутніх дослідників духовної пісні як в Україні, так і в Центральній-Східній Європі, а то й ширше. Книжка є заповітом невтомного дослідника й авторитетного науковця своїм сучасникам і нащадкам.

З 2021 року кафедру очолює кандидат мистецтвознавства, доцент Тарас Дубровний, який не тільки достойно прийняв естафету від своїх попередників, а й намагається розвивати здобутки колег. У колі його наукових інтересів – українська музична культура ХХ ст., феномен національного різновиду постмодернізму. Саме у монографії “Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби” Т. Дубровний обґрунтовує її крізь феномен українського постмодернізму та низку мовностильових канонів – неоромантичний, етнічний, авангардний та синтетичний [7].

Колективна монографія під науковим редагуванням Т. Дубровного “Хорове мистецтво в контексті розвитку української культури ХІХ–ХХІ століть” не тільки об’єднала науковців різних закладів вищої освіти, а й засвідчила багатогранність проблем [19].

У наукових статтях науковець розробляє питання камерно-інструментального ансамблю, полісемантики кітчу, попкультури та субкультури.

Доктор мистецтвознавства, професор Наталя Сиротинська, яка працює на кафедрі порівняно недавно, своїми науковими дослідженнями значно збагатила доробок університетської музикології. Вона – завідувач Лабораторії музично-медієвістичних досліджень, яка урочисто відкрилася 3 квітня 2024 року у приміщенні навчального корпусу Львівського національного університету імені Івана Франка на вулиці Олександра Фредра. Лабораторія створена з ініціати́ви кафедри музикознавства і хорового мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського університету. Участь у відкритті взяли представники адміністрації Університету, викладачі та студенти факультету, а також усі, хто зацікавлений у дослідженнях української музичної культури Середньовіччя. Лабораторія, яку презентували у Львівському університеті, є науково-дослідною і навчально-методичною інституцією, діяльність якої спрямована на поглиблення наукових досліджень у царині медієвістики з подальшою інтеграцією у міжнародний науковий дискурс. У її науковому фонді – тематичні медієвістичні бібліотеки музикознавців Юрія Ясіновського і

Юрія Медведика, а також архіви диригента, музикознавця і вокаліста Мирослава Антоновича та композитора, музикознавця і диригента Ігоря Соневицького. Функціонування Лабораторії сприятиме формуванню тематичних матеріалів для підготовки фахових музикознавців і диригентів, а також навчальних курсів у межах гуманітарного циклу у Львівському університеті [3].

У сфері наукових інтересів Н. Сиротинської – медієвістика, історія церковної музики, педагогіка, нейроарт. Монографія науковиці “Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії” пропонує задуматися над особливостями розвитку української культури та її знаковими кодами – гимнографією і сакральною монодією, що засвідчили спадкоємність греко-візантійської півночі традиції і основ християнських цінностей [17]. У гранях богородичної тематики осмислюється подальша виразна пов’язаність українського середньовіччя й барокової доби, що визначило духовний зміст домінантною рисою національної культури.

Спільна монографія Н. Сиротинської та Віктора Карпова “Neuroart: Мистецтво пізнання людини” присвячена питанням метафоричного прочитання творчого досвіду людства – від наскельних малюнків до сучасних мистецьких експериментів [18]. Виявлення споріднених рис поміж розрізненими в часі епохами підтвердило вплив підсвідомих імпульсів людського мозку на еволюційні здобутки й естетичні вподобання. Це визначило формування нового наукового напрямку нейроарту як свідчення нелінійної картини світу в контексті сучасних технологічних інновацій.

Нова монографія Н. Сиротинської “Інтелектуальний контекст середньовічної монодії” має на меті звернути увагу на середньовічні літургійні співані тексти – гимнографію греко-візантійського обряду [16].

Наукові інтереси доктора мистецтвознавства, доцента, професора кафедри Юрія Чекана зосереджені на теоретичних проблемах історії музики. Ю. Бентя, оглядаючи його монографії “Інтонційний образ світу” [20], писала, що “деякі з викладених тут думок і концепцій (зокрема, теорію субкультурної стратифікації, принципи компаративного аналізу, концепцію образу світу в музичних творах різних епох і жанрів) автор розвивав у численних статтях упродовж тридцяти років. Тоді здавалося, що його легкі перестрибування з однієї теми на іншу зумовлені побоюваннями бути засмоктаним тихим болотом прорадянського ортодоксального музикознавства. Тепер зрозуміло: йдучи небитим шляхом, Юрій Чекан зумів побачити, як звучить світ, і навчити нас чути його” [2].

Видання Ю. Чекана “Національний симфонічний: 100 років служіння Музиці” присвячене ювілею провідного колективу України [21]. Еволюцію оркестру автор представляє як віддзеркалення еволюції української музичної культури – з її проблемами і внутрішніми протиріччями. Ю. Чекан зосереджує увагу на репертуарній політиці оркестру, його гастролях та досягненнях, характерних рисах стилю колективу під батutoю його головних диригентів – Н. Рахліна, С. Турчака, В. Кожухаря, Ф. Глуценка, І. Блажкова, Т. Кучара та В. Сіренка.

Тематика наукових інтересів кандидатів мистецтвознавства, доцентів кафедри є досить презентабельною. Наприклад, Ольга Коломиєць досліджує українську традиційну музику родинного циклу та її паралелі зі світовими традиціями; музичну культуру етнічних меншин в Україні; професійну музику усної традиції Сходу, зокрема Північної Індії; Мар'яна Ферендович – диригентське мистецтво в музичному просторі Львова; Василь Чучман – історію, теорію і практику диригентського мистецтва; життя і творчість диригента Євгена Вахняка; Тетяна Младенова – музичну культуру Криму в національному та світовому контекстах; музичну орієнталістику; Анастасія Патер – українську музичну медієвістику, зокрема болгарський напів в українському ірмологічному співі; духовне хорове мистецтво України.

Важливу роль в утвердженні музикології у Львівському національному університеті імені Івана Франка відіграв “Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство”, який друкується з 2001 року. Поряд зі статтями, які присвячені актуальним проблемам театрознавства, образотворчого мистецтва, культурології, тут друкуються розвідки з музикознавства.

Контент-аналіз одинадцяти чисел Вісника за 2013–2020 роки, які розміщені в його електронному архіві, засвідчують, що головним редактором до 2016 року був О. Козаренко, заступником головного редактора, а з 2018 головним редактором – Ю. Медведик [5]. У розділі “Філософія мистецтва” друкуються: Г. Миленька (Ч. 12), Н. Сиротинська (Ч. 12), О. Козаренко (Ч. 12, 14, 15, 16–1, 19), О. Ковальська-Фрайт (Ч. 13), Н. Синкевич (Ч. 13), Б. Мушкальська (Ч. 13), Р. Лосяк (Ч. 14), І. Топп (Ч. 14), С. Шумакова (Ч. 14), Н. Чупріна (Ч. 14), Ю. Струтинська (Ч. 14), Н. Гумницька (Ч. 15), Л. Белінська (Ч. 15, 17, 19, 20), А. Содомора (Ч. 15), М. Циганик (Ч. 15), І. Патрон (Ч. 15), В. Шульгіна (Ч. 16–1, 17), А. Кравченко (Ч. 16–1), О. Яковлев (Ч. 16–1, 17), О. Ландяк (Ч. 16–1), Г. Хмара (Ч. 16–2), А. Кармазін (Ч. 16–2), О. Петрів (Ч. 17), А. Патер (Ч. 17, 20), Т. Білан (Ч. 17), Н. Товтин (Ч. 17), А. Ковбасюк (Ч. 17), П. Стецьків (Ч. 17), В. Бистрякова (Ч. 17), А. Осадча (Ч. 17), Є. Гула (Ч. 17), Т. Дубровний (Ч. 19), Т. Младенова (Ч. 19), О. Маркова (Ч. 20), В. Мішин (Ч. 20), С. Салдан (Ч. 21), О. Величко (Ч. 21), у розділі “Музикознавство” – Ю. Медведик (Ч. 12, 15, 16–1, 17, 19, 20), О. Зосім (Ч. 12), О. Гнатишин (Ч. 13, 15), У. Граб (Ч. 13, 14), Є. Кофін (Ч. 14), Т. Дубровний (Ч. 14), О. Кушніренко (Ч. 14), О. Воеводіна (Ч. 14), Г. Медведик (Ч. 15, 17, 20), О. Мельничук (Ч. 15), Г. Карась (Ч. 16–1), Т. Гусарчук (Ч. 16–1), О. Гиса (Ч. 16–1), І. Зінків (Ч. 16–1), А. Єфіменко (Ч. 16–2), В. Дутчак (Ч. 16–2), О. Батовська (Ч. 16–2), О. Ковальська-Фрайт (Ч. 16–2, 17), Х. Казимирів (Ч. 16–2), Н. Беліченко (Ч. 17), І. Казнох (Ч. 17, 19), З. Ластовецька-Соланська (Ч. 17), Т. Фішер (Ч. 17), Б. Шкільник (Ч. 17), Л. Дуда (Ч. 17), О. Рожак (Ч. 19), Р. Шевченко (Ч. 19), Н. Ключинська (Ч. 19), О. Коломиєць (Ч. 19), В. Пасічник (Ч. 19), В. Паламарчук (Ч. 19), Р. Кочішова (Ч. 20), Н. Ключинська (Ч. 20), І. Матійчин (Ч. 20), В. Сивохіп (Ч. 20), А. Немерко (Ч. 20), Н. Юзюк (Ч. 21), А. Патер (Ч. 21), у розділі “Музичне мистецтво” – Г. Бені (Ч. 18), В. Бійо (Ч. 18), О. Коломиєць (Ч. 18), Ю. Медведик (Ч. 18), О. Мельничук (Ч. 18), Т. Младенова (Ч. 18), А. Немерко (Ч. 18), В. Паламарчук (Ч. 18), Н. Синкевич (Ч. 18), Н. Товтин (Ч. 18), В. Чучман (Ч. 18), Б. Школьник (Ч. 18), Н. Юзюк

(Ч. 18), І. Зінків (Ч. 18), у розділі “Виконавське мистецтво” – Л. Опарик (Ч. 12), Т. Кметюк (Ч. 12), С. Соланський (Ч. 13), Г. Бень (Ч. 13), В. Чучман (Ч. 16–1), М. Ферендович (Ч. 16–1, 17), Г. Горох (Ч. 16–1), І. Бермес (Ч. 16–1), К. Бацак (Ч. 16–1), А. Карпак (Ч. 16–2, 17), Н. Синкевич (Ч. 16–2), З. Демцюх (Ч. 17), В. Пасічник (Ч. 17), у розділі “Етномузикологія” – А. Іваницький (Ч. 12), І. Мацієвський (Ч. 12), Я. Бодак (Ч. 12), В. Пасічник (Ч. 12, 13, 14, 16–1), І. Довгалюк (Ч. 12, 16–1), Л. Добрянська (Ч. 13), Б. Луканюк (Ч. 13, 14, 15), І. Клименко (Ч. 13), К. Оленич (Ч. 13), Г. Пеліна (Ч. 13), Н. Яцків (Ч. 14), О. Коломиєць (Ч. 14, 15, 17), В. Охманюк (Ч. 15), І. Мазур (Ч. 16–2), В. Сивошіп (Ч. 17), Н. Супрун-Яремко (Ч. 20), Б. Яремко (Ч. 20), Я. Павлів (Ч. 20), І. Федун (Ч. 20), у розділі “Теорія, історія та філософія мистецтв. Культурологія” – Л. Белінська (Ч. 18), Н. Гумницька (Ч. 18), Т. Дубровний (Ч. 18), О. Козаренко (Ч. 18), Р. Крохмальний (Ч. 18), І. Патрон (Ч. 18), М. Циганик (Ч. 18), В. Горелова (Ч. 18).

Отож, за вісім років у “Віснику Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство”, було опубліковано 156 наукових статей тільки в окреслених розділах, зокрема з філософії мистецтва – 53, музикознавства – 61, виконавського мистецтва – 15, етномузикології – 27. Серед авторів – доктори і кандидати мистецтвознавства, професори, доценти, викладачі, аспіранти з різних закладів вищої освіти України. Це вагомий доробок українських учених, який утверджує музикологію як важливий напрям сучасної науки.

Висновки. Кафедра музикознавства Львівського національного університету імені Івана Франка за 2011–2024 роки зробила вагомий внесок у розбудову сучасної музикології в різновекторності її проявів: організаційному, освітньому, науковому, міжнародному. Приклад польського музиколога Адольфа Хибінського, який засновував цей напрям у Львові, достойно і професійно розвивається на переломі ХХ–ХХІ ст. Відмічено роль професорів О. Козаренка та Ю. Медведика у відновленні і розбудові кафедри музикознавства. Освітній процес на кафедрі забезпечує підготовку фахівців означеної спеціальності від бакалаврів до докторів філософії. Багатовекторна наукова праця викладачів відповідає міжнародним стандартам. Це такі напрями досліджень, як філософія мистецтва, медієвістика, історія церковної музики, духовної пісні ХVII–ХІХ ст., теоретичні проблеми історії музики, музична україністика від доби бароко до сучасності, феномен національного різновиду постмодернізму, музичне джерелознавство, археографія та текстологія; питання музичної славістики та краєзнавства, міжкультурні зв’язки і взаємовпливи центральної та східно-європейської паралітургічної традиції, музична педагогіка, нейроарт. Міжнародний вектор проявляється у співпраці з науковцями країн Європи, проведенні спільних Міжнародних наукових конференцій, публікації наукових праць. Перспектива подальших розвідок передбачає поглиблене дослідження персоналістичного вияву сучасної львівської музикології, пошук шляхів для розвитку міжнародної співпраці.

Список використаної літератури

1. Бентя Ю. Юрій Медведик. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть. *Критика*. 2010. Ч. 3, 4. С. 149, 150. URL : <https://www.krytyka.com/ua/reviews/ukrayinska-dukhovna-pisnya-xvii-xviii-stolit/print>.
2. Бентя Ю. Юрій Чекан. Інтонаційний образ світу. *Критика*. 2010. Ч. 3, 4 С. 149, 150. URL : <https://krytyka.com/ua/reviews/intonatsiynny-obraz-svitu>
3. В Університеті відкрили Лабораторію музично-медієвістичних досліджень. URL: https://lnu.edu.ua/v-universyteti-vidkryly-laboratoriuu-muzychno-mediievistychnykh-doslidzhen/?fbclid=IwAR2oDF2xutYrr2mgZlx2zhST1F20hMYkZjfCaDIuj2r-j_W3dGXVA_v_X4A_aem_AUB1m6jIoAEDdy6XngOxcYr7_0CjIt-nXrpoA479oXnWZQhi_G8Adlbk6q6COyeD8i51wNlrOONTc8UTYvDwI7PD.
4. Відійшов у Вічність Олександр Козаренко. URL : <https://lnu.edu.ua/vidiyshov-u-vichnist-oleksandr-kozarenko/>.
5. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Архів номерів журналу. URL : <https://kultart.lnu.edu.ua/research/our-publisher>.
6. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941). Львів : Вид-во Укр. катол. ун-ту, 2009. 178 с.
7. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проєкції стилю доби : монографія. Львів : НТШ, 2007. 184 с.
8. Козаренко О. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик. *Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. статей на пошану д-ра мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко* / ред.-упоряд. М. Ржевська ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ–Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 146–152.
9. Козаренко О., Кудриницький С. Коломийка в просторі української культури. Коломия : Вік, 2021. 152 с.
10. Козаренко О. Микола Лисенко – творець української національної музичної мови. Коломия : Вік, 2023. 136 с.
11. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / ред. І. Пясковський, О. Купчинський. Львів : НТШ, 2011. 285 с.
12. Медведик Ю. Духовна пісня в Україні: витоки, розвиток, жанри : монографія. Львів : УВУ, 2023. 324 с.
13. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть : монографія. Львів : УКУ, 2006. 324 с.
14. Младенова Т. Крим у діалозі культур “Захід–Схід” на прикладі музичної творчості : дис. ... доктора філософії : 025 – “Музичне мистецтво”. Івано-Франківськ, 2021. 247 с.
15. Патер А. Виконавські виміри української сакральної музики : дис. ... доктора філософії : 025 – “Музичне мистецтво”. Івано-Франківськ, 2021. 237 с.

16. Сиротинська Н. Інтелектуальний контекст середньовічної монодії. Львів : Галицька Видавнича Спілка, 2023. 176 с.
17. Сиротинська Н. Перло багатоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії : монографія. Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2014. 334 с.
18. Сиротинська Н., Карпов В. Neuroart: Мистецтво пізнання людини : монографія. Київ : НАККІМ, 2019. 80 с.
19. Хорове мистецтво в контексті розвитку української культури XIX–XXI століть : [монографія] / наук. ред. Т. Дубровний. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2022. 196 с.
20. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу. Київ : Логос, 2009. 227 с.
21. Чекан Ю. Національний симфонічний: 100 років служіння Музиці. Київ : Музична Україна, 2018. 88 с.; іл.
22. Чучман В. Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини : дис. ... канд. мист-ва : 26.00.01 – “Теорія та історія культури”. Івано-Франківськ, 2019. 203 с.

References

1. Bentya, Yu. (2010). Yuriy Medvedyk. Ukrayinska duxovna pisnya XVII–XVIII stolit [Yuriy Medvedyk. Ukrainian spiritual song of the XVII–XVIII centuries]. *Krytyka*, 3, 4. (149, 150). Retrieved from : <https://www.krytyka.com/ua/reviews/ukrayinska-dukhovna-pisnya-xvii-xviii-stolit/print> [in Ukrainian].
2. Bentya, Yu. (2010). Yuriy Medvedyk. Ukrayinska duxovna pisnya XVII–XVIII stolit [Yury Chekan. Intonational image of the world]. *Krytyka*, 3, 4 (149, 150). Retrieved from : <https://krytyka.com/ua/reviews/intonatsiynny-obraz-svitu> [in Ukrainian].
3. V Universyteti vidkryly Laboratoriyu muzychno-mediievystychnyx doslidzhen [The Laboratory of Music and Medieval Studies was opened at the University]. Retrieved from : https://lnu.edu.ua/v-universyteti-vidkryly-laboratoriiu-muzychno-mediievystychnyx-doslidzhen/?fbclid=IwAR2oDF2xutYrr2mgZlx2zhST1F20hMYkZjfCaDIuj2r-j_W3dGXVAv_X4A_aem_AUB1m6jIoAEDdy6XngOxcYr7_0Cjlt-nXrpoA479oXnWZQhi_G8Adlbk6q6COyeD8i51wNlrOONTc8UTYvDwI7PD [in Ukrainian].
4. Vidiyshov u Vichnist' Oleksandr Kozarenko [Oleksandr Kozarenko passed away]. Retrieved from : <https://lnu.edu.ua/vidiishov-u-vichnist-oleksandr-kozarenko/> [in Ukrainian].
5. *Visnyk Lvivskogo universytetu. Seriya mystecztvoznnavstvo*. Arxiv numeriv zhurnalu [Bulletin of Lviv University. Art history series. Archive of magazine issues]. Retrieved from : <https://kultart.lnu.edu.ua/research/our-publisher> [in Ukrainian].
6. Grab, U. (2009). Muzykologiya yak universytetska dyscyplina: Lvivska muzykologichna shkola Adolfa Xybinskogo (1912–1941) [Musicology as a

university discipline: Lviv School of Musicology of Adolf Khybinsky (1912–1941)]. Lviv : Vyd-vo Ukrayinskogo Katolyczkogo Universytetu [in Ukrainian].

7. Dubrovnyj, T. (2007). Fortepianna tvorchist Anatolya Kos-Anatolskogo v proekciyi stylu doby [Anatol Kos-Anatolskyi's piano work in the projection of the style of the day]. monografiya. Lviv : NTSh [in Ukrainian].

8. Kozarenko, O. (2008). Guczulska muzychna secesiya: nacionalnyj vidguk na yevropejskyj vyklyk [Hutsul musical secession: national response to the European challenge]. *Muzychna ukrayinistyka : suchasnyj vymir : zb. nauk. st. na poshanu doktora mystecztvoznavstva, profesora, chlena-korespondenta Akademiyi mystecztv Ukrayiny Ally Tereshhenko* / red.-uporyad. M. Rzhavska; In-t mystecztvoznavstva, folklorystyky ta etnologiyi im. M. T. Ryl'skogo. Kyiv–Ivano-Frankivsk : Vydavetz Tretyak I. Ya. 2. 146–152 [in Ukrainian].

9. Kozarenko, O., Kudrynczkyj, S. (2021). Kolomyjka v prostori ukrayinskoyi kultury [Kolomyjka in the space of Ukrainian culture]. *Kolomyia : Vik* [in Ukrainian].

10. Kozarenko, O. (2023). Mykola Lysenko – tvorec ukrayinskoyi nacionalnoyi muzychnoyi movy [Mykola Lysenko is the creator of the Ukrainian national musical language]. *Kolomyia : Vik* [in Ukrainian].

11. Kozarenko, O. (2011). Fenomen ukrayinskoyi nacionalnoyi muzychnoyi movy [The phenomenon of the Ukrainian national musical language] / red. I. Pyaskovskij, O. Kupchynskij. Lviv : NTSh [in Ukrainian].

12. Medvedyk, Yu. (2013). Duxovna pisnya v Ukrayini: vytoky, rozvytok, zhanry [Spiritual song in Ukraine: origins, development, genres] : monografiya. Lviv : UVU [in Ukrainian].

13. Medvedyk, Yu. (2006). Ukrayinska duxovna pisnya XVII–XVIII stolit' [Ukrainian spiritual song of the XVII–XVIII centuries] : monografiya. Lviv : UKU [in Ukrainian].

14. Mladenova, T. (2021). Krym u dialozi kultur “Zaxid–Sxid” na prykladi muzychnoyi tvorchosti [Crimea in the “West–East” dialogue of cultures on the example of musical creativity] : dys. ... doktora filosofiyi: 025 – “Muzychne mystecztvo”. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

15. Pater, A. (2021). Vykonavski vymiry ukrayinskoyi sakralnoyi muzyky [Performance dimensions of Ukrainian sacred music] : dys. ... doktora filosofiyi: 025 – “Muzychne mystecztvo”. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

16. Syrotynska, N. (2023). Intelektualnyj kontekst serednovichnoyi monodiyi [Intellectual context of medieval monody]. Lviv : Galyczka Vydavnycha Spilka [in Ukrainian].

17. Syrotynska, N. (2014). Perlo mnogocinne: muzychno-poetychnyj svit bogorodychnoyi gymnografiyi [A pearl of great value: the musical and poetic world of the Virgin's hymnography] : monografiya. Lviv : Vydavetz Tetyuk T. V. [in Ukrainian].

18. Syrotynska, N., Karpov, V. (2019). Neuroart: Mystecztvo piznannya lyudyny [Neuroart: The art of human cognition] : monografiya. Kyiv : NAKKKIM [in Ukrainian].

19. Xorove mystecztvo v konteksti rozvytku ukrayinskoyi kultury XIX–XXI stolit (2022) [Choral art in the context of the development of Ukrainian culture in the

XVIII-th – XXI-st centuries] : [monografiya] / nauk. red. T. Dubrovny’j. Lviv : LNU imeni Ivana Franka, [in Ukrainian].

20. Chekan, Yu. (2009). Intonacijnyj obraz svitu [Intonational image of the world]. Kyiv : Logos [in Ukrainian].

21. Chekan, Yu. (2018). Nacionalnyj symfonichnyj: 100 rokiv sluzhinnya Muzyci [National Symphony: 100 years of service to Music]. Kyiv : Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

22. Chuchman, V. (2019). Tvorchy spadshhyna Yevghena Vakhnyaka v xorovij tradytsiyi Galychyny [The creative heritage of Yevhen Vakhniak in the choral tradition of Galicia] : dys. ... kand. myst-va : 26.00.01 “Teoriya ta istoriya kultury”. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

VECTORS OF THE DEVELOPMENT OF MUSICOLOGY AT THE LVIV IVAN FRANKO NATIONAL UNIVERSITY AT THE TURN OF XX–XXI CENTURIES

Hanna KARAS

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Department of Music Education and Conducting Methods,
Shevchenko Str., 57, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76005
e-mail:office@pnu.edu.ua*

The important university discipline is musicology, which is fruitfully developing at the faculty of culture and arts of the Lviv Ivan Franko National University, whose 20th anniversary will be celebrated in 2024. The development of this direction is due to the inspired work of scientists-musicologists.

The purpose of the research is to outline the vectors of the development of musicology at the Lviv Ivan Franko National University at the turn of XX–XXI centuries.

The research methodology consists of a combination of the cultural-historical and biographical methods (covering the life creativity of the department’s teachers through the prism of their contribution to the development of musicology), the method of analyzing the scientific literature on the problem (to identify the degree of its development and prospects for further explorations), and the scientific work of the department’s teachers to outline thematic vectors of their interests.

The scientific novelty of the article is due to the fact that for the first time the activity of the Department of Musicology is understood as a systemic phenomenon.

Conclusions. The activity of the Department of Musicology of the Lviv Ivan Franko National University for 2011–2024 years is investigated in the development of modern musicology of the diversity of its manifestations: educational, scientific, international. The role of professors O. Kozarenko and U. Medvedik was noted in restoration and development of the Department of Musicology.

The educational process of the department ensures the training of specialists in the specified specialty from bachelors to doctors of philosophy. Various thematic scientific work of teachers meets international standards. These are such areas of research as philosophy of art, medieval studies, the history of church music, spiritual songs of the XVII-th–XIX-th centuries, theoretical problems of the history of music, Ukrainian music studies from

the Baroque era to the modern times, the phenomenon of the national variety of postmodernism, musical source studies, archeography and textology; issues of musical Slavic studies and local studies, intercultural connections and mutual influences of the central Eastern European paraliturgical traditions, musical pedagogy, neuroart. The international vector is manifested in the department's cooperation with scientists from the countries of Europe, in holding joint International scientific conferences, publications of scientific works, the research results make it possible to rethink the problems of music history, Ukrainian musical studies from the Baroque era to the modern times, the phenomenon of the national variety of postmodernism, musical source studies, archeography and textology; issues of musical Slavic studies and regional studies, intercultural connections and mutual European central influences of the Eastern and paraliturgical tradition, musical pedagogy, neuroart. The international vector is manifested in the cooperation of the department with scientists of European countries, joint international scientific conferences, publication of scientific works. The results of the research make it possible to rethink the assets of the Department of Musicology at the context of the development of modern science and education.

Keywords: musicology, the Lviv Ivan Franko National University, scientists, scientific works, Department of Musicology, music education.

Стаття надійшла до редколегії 03.08.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК 78.2

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.50-62>

**ПІВЧА ГИМНОГРАФІЧНА ЛЕКСИКА
В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ І ЛІТЕРАТУРІ XVI–XVIII СТОЛІТЬ:
З ПОЗИЦІЙ МИНУЛОГО І СУЧАСНИХ
ДОСЛІДНИЦЬКИХ ПЕРСПЕКТИВ**

Наталія СИРОТИНСЬКА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9524-4574>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005
e-mail: nsyrotynska@gmail.com*

У статті висвітлено вплив середньовічної гимнографії на формування української мови і літератури XVI–XVIII ст., місця у цьому процесі українських нотолінійних ірмологонів, а також перспектив залучення сучасних комп'ютерних технологій до досліджень середньовічної лексики та інтонаційних мотивів/поспівок. Вплив лексичних одиниць літургійної поезики на формування української мови простежується на прикладі “Лексикону словенороського” Памви Беринди і творів Григорія Сковороди. Сакральні тексти відображають тяглість з античною літературою, що суттєво впливало на формування християнського обряду. Творці літургійної поезики були добрими знавцями не лише богослов'я, а й греко-еллінської літератури, а також риторичної майстерності. Цей досвід став базисним для візантійської гимнографії, що активно поширювалася у перекладах після хрещення України–Русі, надалі це впливало на формування української мови, літератури, а також і лексичних словників. Створення лінійної нотації наприкінці XVI ст. зумовило укладання вибраного літургійного репертуару у новаторські збірники ірмологіони. Їх використовували як підручники для навчання дітей грамоти і співу по нотах, що суттєво вплинуло на вибудовування особливої парадигми літургійного мислення українців. Завдяки п'ятилінійній фіксації співаного сакрального репертуару, ірмологіони увиразнили тісний зв'язок мелосу і поетичного тексту. Це дає змогу простежити функціонування як лексичних так і мелодичних одиниць на рівні цілісної форми. А завдяки сучасним комп'ютерним технологіям та міждисциплінарним дослідженням отримуємо можливість докладніше вивчити структурні особливості поезики і мелодики християнського обряду. В перспективі це допоможе визначити рівні проникнення середньовічної сакральної лексики та інтонаційних мотивів в українську літературу і музику подальших історичних періодів. *Методологія.* У процесі дослідження використано джерелознавчий, історичний, музично-теоретичний, культурологічний методи дослідження. *Наукова новизна.* Завдяки проведеному дослідженню простежено вплив гимнографії на українську лексику, а також можливості комп'ютерних технологій у вивченні літургійної поезики і мелосу на матеріалі Любачівського ірмологіону 1674 р.

Ключові слова: гимнографія, Памво Беринда, Григорій Сковорода, лексичний словник, комп'ютерні технології, ірмологіон, леми, поспівки.

Постановка проблеми. Прийняття Україною християнства кардинально вплинуло на розбудову молодої держави, а також визначило пріоритетні напрями розвитку культури і мистецтва. В цьому головну роль відіграв греко-візантійський обряд, що акумулював у собі духовно-мистецькі надбання греко-еллінської культури, старозавітної гебрайської поезії, храмового співу і сирійської спадщини, і все це в тих чи інших формах стало надбанням українського народу [16, с. 4]. Безумовною окрасою християнського обряду були співані богослужбові тексти – об'ємний корпус гимнографії (з гр. *ὕμνογραφία* – писати гимни). Ці тексти добре запам'ятовувалися під час щоденних богослужінь, тож не прозове, а поетичне літургійне мислення стало основою вибудовування парадигми національного культуротворення [10, с. 7]. На цій основі формувалися мова, література і мистецтво, що потребує докладнішого осмислення в контексті значимості середньовічної літургійної поетики. Важливо, що християнський обряд передбачав співане (одноголосе) виконання сакральних текстів, відтак гимнографія і сакральна монодія сукупно впливали на сприйняття мистецьких форм, які з часом вийшли за межі виключно релігійного ритуалу і потребують міждисциплінарних досліджень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Репертуар гимнографії в українських дослідженнях майже не представлений, його розглядали здебільшого у музикознавчих медієвістичних працях Ю. Ясіновського [15; 16], Н. Сиротинської [8; 9; 10], М. Качмар [5]. У філологічних дослідженнях простежується послідовне публікування давньоукраїнських пам'яток, зокрема, В. Німчуком [6], Л. Ушкаловим [2], Н. Пилип'юк та О. Ільницьким [7], а також простежуємо їхнє філософське осмислення у працях Т. Шевчука [14], Н. Скрипника [12]. Проте недостатньо уваги приділено впливу середньовічних півчих літургійних текстів – гимнографії – на формування української мови і літератури XVI–XVIII ст. Відтак важливо усвідомлювати рівень впливу середньовічної гимнографії на формування української мови і літератури XVI–XVIII ст., місця у цьому процесі українських нотолинійних ірмологіонів, а також перспектив залучення сучасних комп'ютерних технологій для вивчення середньовічної лексики та інтонаційних мотивів/поспівок.

Виклад основного матеріалу. У праці Григорія Сковороди “Наркіс. Разглагол о том: узнай себе” віднаходимо важливу квінтесенцію усвідомлення людської сутності: “Мысль – то главный наш Человек. В не то мы состоим. А она есть нами” [11, с. 160]. Подібне твердження висловив Рене Декарт (1596–1650) – “Я мислю, значить я існую”, що визначило феномен мислення фундаментом усього. Тож не випадково, на початку XIX ст., Вільгельм фон Гумбольдт започаткував мовну теорію, яка утверджувала мову в її тісному зв'язку з мисленням, світобаченням і духом нації [4]. Вважалось, що чим більше розвиненою є мова, тим значніші в неї є можливості відтворювати духовний і матеріальний світ окремого етносу і людства загалом. У цьому

контексті важливим свідченням мисленнєвого розвитку українського народу стала практика укладання лексичних словників.

Визначною працею в цьому напрямі був перший словник української мови Памви Беринди – “Лексіконъ славенноросскій і именъ тълкованіє”, укладений у 1627 р. Словник складається з 6982 слів, написаних церковнослов'янською мовою, з тлумаченнями і перекладами на тогочасну українську. Впродовж тривалого періоду він був посібником для вивчення церковнослов'янської мови і базувався на працях Лаврентія Зизанія, Максима Грека, візантія Мануїла Ритора, а також відомих на той час словників часів Київської Русі та староукраїнської глогографії [6]. На основі “Лексикону” Памви Беринди у 1722 р. у Супрасльському монастирі був опублікований Супрасльський лексикон – “Лексіконъ сирѣчь словесникъ славенскій имѣюще в себѣ словеса первѣе славенскія азбучныя по сем же полскія”. Це був церковнослов'янсько-польський словник на понад 4000 слів, передрукований майже без змін у 1751, 1756 і 1804 рр. у Почаєві.

Відтак праця Памви Беринди заклала професійну основу для розвитку української лексикографії. Важливо, що у змісті “Лексикона” збережено численні синонімічні ряди, а також образні, або “метафоричні” значення слів. Це засвідчує багатство мови, а також здатність народу до адаптації і розвитку. Як влучно висловився Михайло Грушевський: “Культура не приймає пасивно впливи – вона бере їх, бере те, для чого у неї вже є підготовлений ґрунт і потреба, і самостійно переробляє, даючи новий синтез свого дотеперішнього доробку з новими, запозиченими мотивами” [3, с. 242].

Так, звертаючи увагу на вихідний вислів Сковороди щодо співвіднесення мислення з сутністю людини, зауважимо, що у “Лексиконі” Беринди простежуємо багатий ряд трактування думки/мислі і розуму/мудрості.

МЫСЛЬ: ПОМЫШЛѢ, ПОДОБАНЬЕ.
 ГЛАГОЛЪ НАПРЯКАА: КЪ МЫСЛИ КОМО
 ЗУМНІТІИ ЦЮ, МАЕТЕБЪ ВЪДАТИ
 ЦЮ СЯ ПАНЪ ПОДОБАЕПѢ, И ЦЮ
 ЕМЪ СМАХЕПѢ. ПОМЫШЛЕНІЕ,
 ПРЕДСТАВЛѢ МЫСЛНОЕ, ЗМЫСЛЪ
 ПРИЛОЖЕ ДО ГЛАГОЛЪ РЕЧН. РОЗ-
 МОВА, МОБА, РАХОВАНЬЕ. БАЧЕЕ,
 ЗАМКНѢ, ПАМАТАЕ. ЕВР: А. БІ.
 ЗРѢНІЕ: РОЗМЫШЛѢ НАБОЖНОЕ,
 РЕ, АБО МЛТВА РОЗУМОВА.

ЩАДРОВАНІЕ: [ИѢ БО СЛАВѢ Ж,
 ОРДОГРАФІЦЕ: СІ РСѢН У ПРО-
 СТЕЧЕСКИ]. ВИРОЗУМѢВАНЬЕ,
 МЪДРОСТЬ, МЪРОВАЕ, МЫШЛѢ,
 РОЗМЫШЛѢ, РОСТРОПНО, СМЫСЛЪ,
 БАЧЕНЬЕ, РОЗУМЪ, ПОСПОЛНѢ
 РОЗУМЪ. РЫ, Н. Б. И ТѢ ВЫНЕСЛЫ
 РОЗУМЪ АБО ЗМЫСЛЪ, ВЫНЕСЛОГО

Рис. 1. “Лексикон” Памви Беринди (фрагмент) [6, с. 66]

Цікаво, що серед численних означень трактування думки і розуму бачимо пов'язаність із зоровою функцією: “мысль” – “бачене” та “мудрость” – “баченье”. В цьому контексті варто пригадати важливе джерело впливу гимнографії, де часто трапляються подібні мовні звороти.

Так, у церковнослов'янських перекладах грецькі терміни γνώμη / gnōmē / думка або γνώσις / gnōsis / знання використовують як відповідники зорових процесів:

Свѣтило мученикомъ та **увѣдѣхомъ** / Φωστήρα τῶν μαρτύρων σε **ἐγνώμεν** (стихира, великомученика Микити)

Тьмъ твоего **видѣння** / τῆς σῆς ἐπὶ **γνώσεως** (стихира, Преображення)

Въниди въ незаходима я **увѣжь** тайны / Εἰσελθε εἰς τὰ ἄδυτα καὶ καὶ **γνώθι** μυστήρια (стихира, Введення в храм Пресв. Богородиці).

Цікавим є також використання словосполучення νοεοῖς οφθαλμοῖς / noerois ofthalmois, що в сучасному прочитанні звучить як “нейронна офтальмологія”. Цей вираз буквально ілюструє фізіологічний процес проходження світла крізь зоровий кришталік нейронними мережами до мозку, де обробляється отримана інформація і усвідомлюється зображення [8, с. 60]:

Пророк Аввакоумъ **мысленными очима** провидъ Господа / Ο προφήτης Αββακούμ τοῖς **νοεοῖς οφθαλμοῖς** / (ірмос, пісня 4, глас 8, Октоїх).

Подібно і поняття “смышленіє” у словнику Памви Беринди трактується як – смыслъ, разумъ і възгляд.

**шлєніє • збєжє нє смѣслє •
рѡзумє, възглядъ, спрѣва •**

Рис. 2. “Лексикон” Памви Беринди [6, с. 139]

Активне проникнення гимнографічної лексики у суспільну свідомість пов’язане, насамперед, із великою вагою християнства, а відтак і впливовістю колообігу богослужбових обрядів. Важливо, що творці літургійних текстів були глибокими богословами, добрими знавцями античної літератури, а також талановитими поетами і риторамі. Всі вони орієнтувалися на усне сприйняття християнських догматів, тож втілювали їх у яскраві поетичні образи й змістовні символи. В Україні цей досвід отримав більш активне поширення завдяки створенню в останній чверті XVI ст. п’ятилінійної нотації. Відтоді вибраний півчий репертуар повного церковного року фіксувався у новостворених збірниках – ірмологіонах, що, насамперед, сприяло швидкому опануванню літургійного співу. Тож ірмологіони швидко розповсюджувалися і за короткий час стали слугувати підручниками для навчання всіх без винятку українських дітей грамоти і співу по нотах. Разом із ірмологійними піснеспівами діти, а відтак і все населення опановували не лише інтонаційний мелос сакральної монодії, а й літургійні тексти, що безумовно впливало і на розвиток мови, і на літературну творчість доби бароко.

Важливо зазначити, що Г. Сковорода під час навчання в Києво-Могилянській академії виконував функції церковного співака-регента і був одним із найкращих альтів [14, с. 25]. Тож постійна участь у богослужінні сприяла тому, що він добре засвоював літургійні тексти, перекладені з грецьких оригіналів, що рясніли багатою лексикою і метафорикою.

Так, одним із стійких апофатичних епітетів у гимнографії є образ “незаходимого сонця/свѣту”, що, до прикладу, звучить в ірмосі 5-ї пісні канону

1-го гласу “Свѣте незаходимый восиял, Христе”. Натомість у апокрифі XII ст. “Ходіння Богородиці по мукам”, що є перекладом грецького “Одкровення Пресвятої Богородиці”, цей символ співвідноситься з Богородицею: “Радуйся, Пресвятая Діво, свѣте незаходимий!”.

У гімнографії цей символ став одним з улюблених і трапляється в різних варіантах:

Свѣт бо незаходимый в тебе родитися приходит.

(неділя перед Різдвом, Святих Отців)

Свѣтило незаходяща свѣта, спасеніє вѣрнимъ

(стихира, Успення Богородиці)

Незаходимое солнце от Дѣвических ложеснь восіяти идеть,

Просвѣтити всю подсолнечную чистыми очима

(Стихира на *Господи воззвах*, предпраздн. Різдва Христового)

Незаходимое солнце имѣло возсіяти от Дѣвы

(стихира, Різдво Христове).

Беззаперечно, що саме з гімнографії цей образ проник у творчість Т. Шевченка, зокрема до поеми “Марія”: “О світе наш незаходимий! О ти, Пречистая в женах”.

Цікаво, що у найдавніше збереженому Львівському ірмологіоні кінця XVI ст. на вираз “но просвѣти мя свѣте незаходимый” (11-й страсний антифон) припадає ладова мутація [9, с. 55]. Це особливий метод виокремлення поетичного звороту музичними засобами.

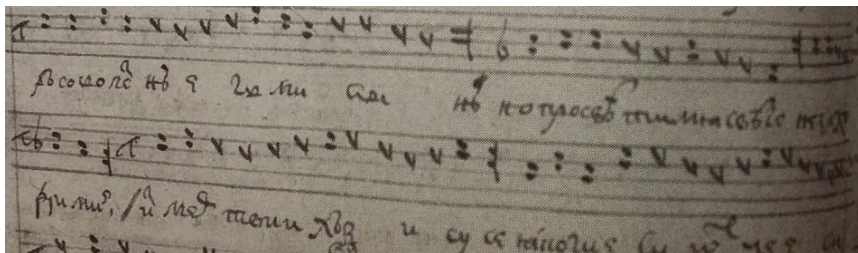


Рис. 3. Страсний антифон Львівського ірмологіона кінця XVI ст., арк. 185 зв. [9]

Образ “незаходимого сонця” використовує також і Григорій Сковорода у вищезгаданому творі “Наркіс”: “Пам’ять є недремлюче сердечне око, що дивиться на усе творіння, незаходиме сонце, що просвітлює всесвіт” [11, с. 487].

У цьому висловлюванні сонце і просвітлення поєдналися в контексті “незаходимої” образної глибини, ототожненої з пам’яттю, а також доповнилися ще одним апофатичним епітетом – “недремлючого” ока, що для нас більш звично сприймається в контексті “всевидячого”. Виокремлення Сковородою пам’яті як основи пізнання і творення світу – “Що є дивовижніше за пам’ять, що вічно утворює весь світ?” (12) – також певним чином перегукується з гімнографією:

Тем вѣнец из нетлѣнных цвѣтов сплетши песньми,

священней твоей приносит **памяти**

(стихира, св. Йоана Златоуста)

Память твоя во вѣк пребывает (стихира індикту, преп. Симеона)
Живоносную ти **пам'ять** (стихира, Успення).

Останній зразок вирізняється в контексті характеристики “пам’яті” як “живоносної”, що пов’язане зі змістом оригіналу. Живоносний / ζωηφόρον / zoeφόρον належить до групи складних іменників, тож іменник ζωη (zoe) – життя поєднується з дієсловом φόρον (foron) – приносити. Важливо, що термін ζωη використовується в Євангелії для позначення “вічного життя” і знаходиться в одному ряду з образами шляху та істини, проголошеними Христом [8, с. 16]: “Я є шлях, істина й життя” / “εγώ εἰμι ἡ οὁδὸς καὶ ἡ ἀλήθεια καὶ ἡ ζωὴ” / “egó eimi he odós kaí he aletheía kaí he zoe” (Ів. 14:6–30) [8, с. 16].

І навіть легендарна Сапфо трактувала пам’ять як основу збереження людської особистості за межами життя.

Вмерши, німо в землі
Будеш лежать,
Жодного спомину
Не лишивши – до руж Ти не тяглась,
До руж із Піерії,
Їх цуралась, отож –
У темноті
Серед Аїдових
Тіней
– тінню й сама
Будеш блукать
Непам’ятливою [11, с. 160]

У такому колообігу цитувань і означень від античності, крізь сакральну гімнографію, до барокової літератури виявляється особлива магія слова, яку, безумовно, не оминув і Сковорода. Окрему розвідку на цю тему написала музикознавиця Марія Качмар. У статті “Переспіви літургійних текстів ірмосів у творчості Григорія Сковороди”, на прикладі *Саду божественних пісень*, дослідниця виявляє зразки інтерпретації жанру ірмосів канонів, а також відзначає наслідування різдвяних сюжетів. Про це свідчать такі тексти Г. Сковороди: *Ангели снижайтеся*, який досі виконується співано як паралітургійний кант; гімн *З нами Бог*; і пісня *Тайна странна і преславна*, що переспіває дев’яту пісню Різдвяного канону, яку виконували і на Всеношній, і на Літургії як задостойник “Таїнство странно вижу и преславно” [5, с. 33].

Відтак не варто визначати цитати чи ремінісценції зі Святого Письма як єдине джерело церковнослов’янізмів для творчості Сковороди. Якщо взяти до уваги величезний вплив Церкви на українське суспільство, то літургійні тексти безперечно проникали у всі можливі мовленнєві конструкти, а тривала практика навчання за ірмологіонами також сприяла усталенню певних лексичних зворотів, образів і метафор у мисленні українців. Отже, це потребує окремого дослідження, і подальшій праці у цьому напрямку сприяє завершений проект “Онлайн-конкорданс повного зібрання творів Григорія Сковороди”, укладений професорами-емеритами Альбертського університету (Канада) Наталією Пилип’юк та Олегом Ільницьким, а також технічним керівником Сергієм Козаковим (Харківський національний педагогічний університет

ім. Г. С. Сковороди). На цей час матеріали були розміщені на сайті Українського католицького університету у Львові¹. Інтернет-текст (Online text) містить 29 позицій текстів Сковороди, а також 6 основних позначень для їхнього аналізу: 1. Повний текст без діакритичних знаків. 2. Повний текст із діакритичними знаками. 3. View Complete Word List. Вибраний текст розписаний за словами, посортованими за мовою та алфавітом (грецька, латина, кирилиця). 4. Пошук окремого слова в тексті, показ його у варіантах різних конструкцій – у словосполученні, реченні чи абзаці. 5. Показ тексту в автографі Сковороди. 6. Показ повної праці в рукопису у вигляді цифрової копії (7). Зазначений проєкт дає можливість якнайповніше досліджувати тексти Сковороди і віднаходити в ньому необхідні конструкції для порівняння.

У цьому контексті важливим кроком до вивчення літургійних текстів українських ірмологіонів XVI–XVIII ст. є міждисциплінарний проєкт Христини Рябінець (кафедра музикознавства та хорового мистецтва Національного університету імені Івана Франка), Тетяни Шестакевич (кафедра інформаційних систем та мереж Національного університету “Львівська політехніка”) і Юстини Голубець (кафедра прикладної лінгвістики Національного університету “Львівська політехніка”). Дослідження передбачає побудову частотного словника текстів української монодії на основі списку лем. За основу обрано Любачівський ірмологіон 1674 р., який зберігається у Львові в Історичному музеї (РУК 103), зокрема жанри стовпових ірмосів на 8 гласів та страсні антифони Великої П’ятниці. Праця базується на основі послідовних кроків, передусім уведення даних (лінгвального матеріалу), надалі конвертування й графематичного аналізу, що передбачає попереднє машинне опрацювання текстів. Наступними етапами є формування корпусу текстів, їх розмітка і коректування з подальшим конвертуванням у структуру спеціалізованої лінгвістичної інформаційно-пошукової системи (корпусний менеджер) та забезпечення доступу. На цій основі для дослідження тексту використовують комп’ютерні лінгвотехнології, зокрема AntConc, для створення конкордансу чи побудови частотних словників.

Останнє передбачає також укладання словника лем, який міститиме лексему слова (лему) та його форми. В такий спосіб укладаються варіанти відмінюваних форм слова і формується розширений словник лем, який можна використовувати для корпусно-базованих досліджень текстів піснеспівів українських ірмологіонів XVI–XVIII ст.

Важливо, що подібний метод можна застосувати також у дослідженні монодійного мелосу ірмологіонів, що також започатковано вже згаданими Тетяною Шестакевич, Христіною Рябінець та авторкою цієї статті [11]. Подібно, як під час укладання списку лем, на цьому ж ірмологійному матеріалі формується корпус послідовок. Завдяки комп’ютерним програмам збереження сакральної монодії у форматі MusicXML та оптичного розпізнавання музики

¹ <http://philology.ucu.edu.ua/proyekty/konkordans-skovorody/>

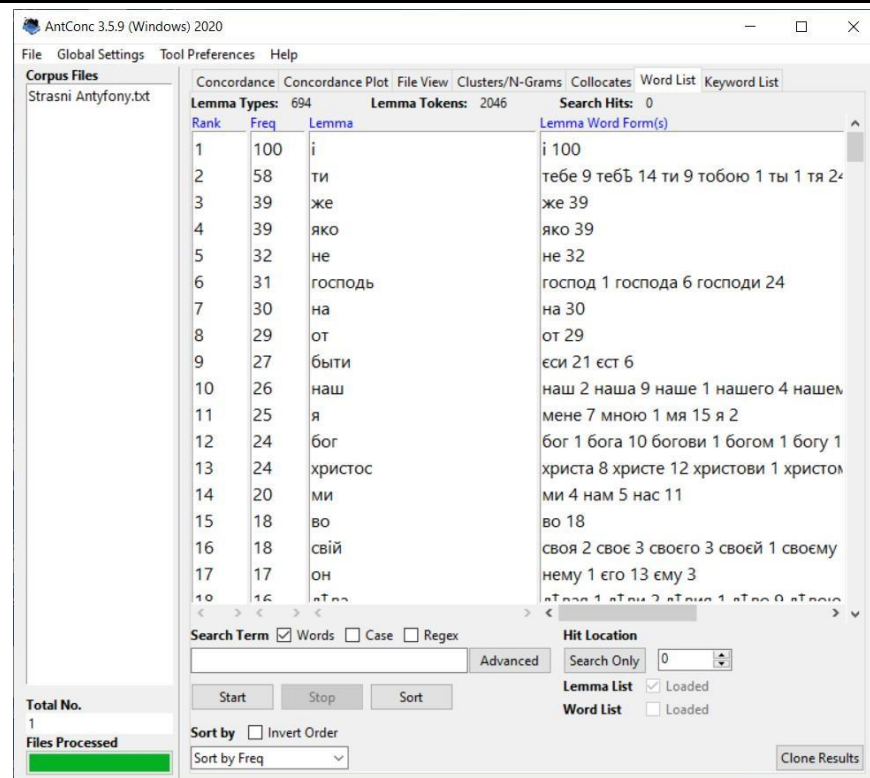


Рис. 4. Зовнішній вигляд інтерфейсу частотного словника текстів степенних антифонів

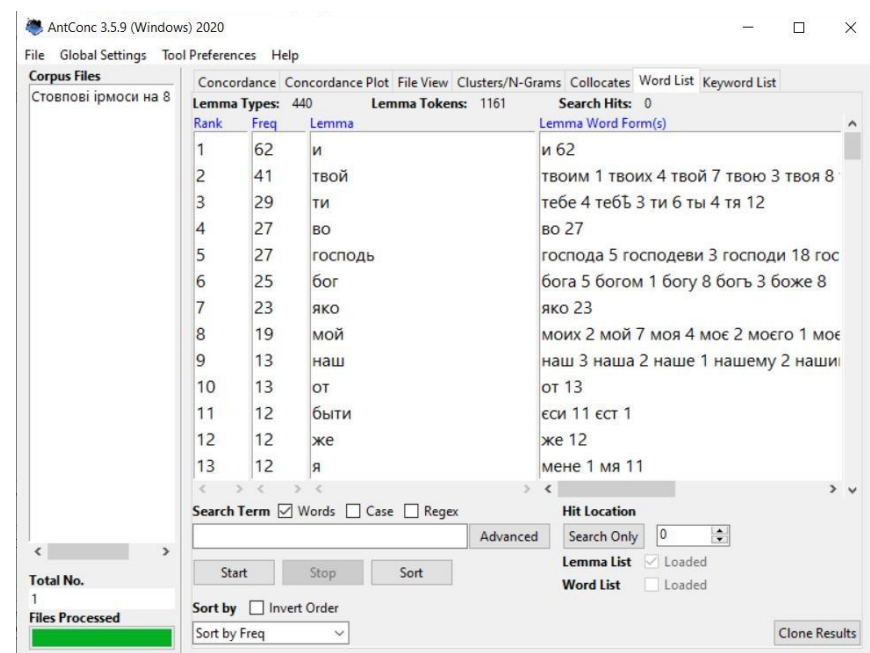


Рис. 5. Зовнішній вигляд інтерфейсу частотного словника текстів стовпових ірмосів

*****	молитва	->	молитвами	*****	молитви	молитву	молитвы			
	молити	->	моли		молит	*****	молитесь		молюся	молящи
*****	молчали				молчал				молящися	
*****	море	->	мори		морю	*****	морі			
*****	морский	->	морского			*****	морскую			
*****	мрак	->								
	мудрость	->			мудрости		мудростію			
	муж	->			мужа					
	мука	->			муку					
	музикійский	->			музикійским					

Рис. 6. Фрагмент списку лем

(OMR-Optical Music Recognition) обчислюється частотність використання інтонаційних мотивів/поспівок та їхнє розміщення в піснеспіві.

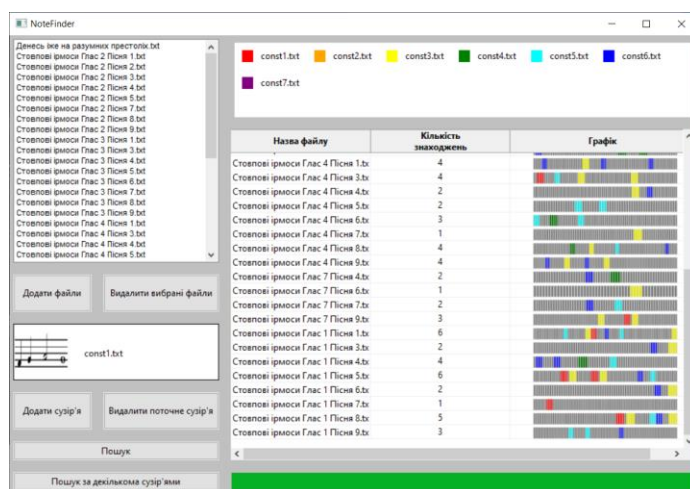


Рис. 7. Розміщення і частотність поспівок у структурі стовпових ірмосів [11]

Висновки. Отже, переконаємось, що об'ємний корпус текстів гимнографії відіграв важливу роль у формуванні української мови і літератури різних періодів. Це відобразилося як на рівні лексичних словників, так і в літературі. Водночас вибрані тексти гимнографії були зафіксовані в українських нотолінійних збірниках — ірмологіонах XVI–XVIII ст., що посприяло їхньому швидкому розповсюдженню, а також вибудовуванню особливої парадигми літургійного мислення. Завдяки п'ятилінійній фіксації співаного репертуару, ірмологіони увиразнили тісний зв'язок мелосу і поетичного тексту, що дає можливість простежити функціонування як лексичних, так і мелодичних одиниць на рівні цілісної форми. А завдяки сучасним комп'ютерним технологіям та міждисциплінарним дослідженням отримуємо можливість докладніше вивчити структурні особливості поезики і мелодики християнського обряду. В перспективі це допоможе визначити рівні проникнення середньовічної сакральної лексики та інтонаційних мотивів в українську літературу і музику подальших історичних періодів.

Список використаної літератури

1. Беринда Памво. Лексикон словенороський (1627). URL : <https://litopys.org.ua/berlex/be68.htm>.
2. Григорій Сковорода. Повна академічна збірка творів / упоряд., ред. Леонід Ушкалов. Харків, 2016. 1400 с.
3. Грушевський М. Історія слов'янських літератур – фікція чи необхідний науковий постулат? М. Грушевський. Твори: у 50-ти т. Т. 10. Кн. I. Серія: Історичні студії та розвідки. Львів, 2015. С. 238–244.
4. Гумбольдт В. фон. Мова та філософія культури. Київ, 1985. 452 с.
5. Качмар М. Переспіви літургійних текстів ірмосів у творчості Григорія Сковороди. *Українська музика*. Львів, 2023. Вип. 1. С. 29–37.
6. Лексикон словенороський Памви Беринди / підгот. тексту і вступ. стаття В. Німчук. Київ, 1961. URL : <http://litopys.org.ua/berlex/be68.htm>.
7. Сиротинська Н. Online Concordance to the Complete Works of Hryhorij Skovoroda / Онлайн-конкорданс повного зібрання творів Григорія Сковороди / укл. Наталія Пилип'юк, Олег Ільницький, Сергій Козаков (Альбертський ун-т, м. Едмонтон, Канада). *Слово і Час*. Київ, 2012. №7. С. 117–121. URL : <http://www.arts.ualberta.ca/~ukr/skovoroda/NEW/index.php>.
8. Сиротинська Н. Інтелектуальний контекст середньовічної монодії. *Intellectual context of medieval monody*. Львів, 2023. 176 с.
9. Страсні антифони в українській монодії: порівняльний аналіз тексту і музики за ірмологіонами кінця XVI ст., 1674 року і 1650–1675 рр. *Українська музика*. Львів, 2020. Ч. 1. С. 38–65.
10. Сиротинська Н. Перло багатоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Львів, 2014. 334 с.
11. Сиротинська Н., Рябінець Х., Шестакевич Т. Моделювання дослідницького корпусу для комп'ютерного вивчення української сакральної монодії. *Українська музика*. Львів, 2024. Ч. 2. С. 138–146.
12. Сковорода Г. Наркісс. Разглагол о том: узнай себе. Сковорода Г. Повне збр. творів: у 2 т. Т. 1. Київ, 1973. 532 с.
13. Скрипник Н. Зв'язок мови й мислення як основа концептуального аналізу. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова*. Київ, 2011. Вип. 7. С. 416–418.
14. Сапфо / пер. А. Содомора. Львів, 2012. 109 с.
15. Шевчук Т. Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і Час*. Київ, 2011. № 5. С. 24–35.
16. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть: каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів, 1996. 624 с.
17. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції раннього модерного часу. Львів, 2011. 468 с.

References

1. Berynda, Pamvo. (1672). *Leksykon slovenoroskyi*. [Slavic-Rus' lexicon] Retrieved from : <https://litopys.org.ua/berlex/be68.htm> [in Ukrainian].
2. Skovoroda, Hryhorii. (2016). *Povna akademichna zbirka tvoriv* [A complete academic collection of works] / red. Leonid Ushkalov. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Hrushevskiy, M. (2015). *Istoriia slovianskykh literatur – fiktsiia chy neobkhidnyi naukovyi postulat?* [The history of Slavic literatures is a fiction or a necessary scientific postulate?] M. Hrushevskiy. Works in 50 vol. Vol. 10. Series: Historical studies and explorations. Lviv, 238–244 [in Ukrainian].
4. Humbolt, V. fon. (1985). *Mova ta filosofiiia kultury* [Language and philosophy of culture]. [in Ukrainian].
5. Kachmar, M. (2023). *Perespivy liturhiinykh tekstiv irmosiv u tvorchosti Hryhoriia Skovorody*. [Re-singings of liturgical texts of irmos in the work of Hryhoriy Skovoroda]. *Ukrainian music*. Lviv, 1, 29–37 [in Ukrainian].
6. Pamva Berynda's Slovenian-Rus'sian lexicon [*Leksykon slovenoros'kyi Pamvy Beryndy* (1961) / red., preface V. Nimchuk. Retrieved from: <http://litopys.org.ua/berlex/be68.htm> [in Ukrainian].
7. Syrotynska, N. (2012). *Onlayn konkordans povnoho zibrannia tvoriv Hryhoriia Skovorody*. [Online Concordance to the Complete Works of Hryhoriy Skovoroda] / Signed by Nataliya Pilypiuk, Oleg Ilnytskyi, Serhiy Kozakov (University of Alberta, Edmonton, Canada). *Word and Time*. Kyiv, 7, 117–121 Retrieved from: www.arts.ualberta.ca/~ukr/skovoroda/NEW/index.php [in Ukrainian].
8. Syrotynska, N. (2023). *Intellectual context of medieval monody*. Lviv. 176 c.
9. Syrotynska, N. (2020). *Strasni antyfony v ukrainskii monodii: porivnialnyi analiz tekstu i muzyky za irmolohionamy kintsia XVI st., 1674 roku i 1650–1675 rr.* [Passion antiphons in Ukrainian monody: a comparative analysis of text and music according to irmologions of the end of the 16th century, 1674 and 1650–1675]. *Ukrainian music*. Lviv, 1, 38–65. [in Ukrainian].
10. Syrotynska, N. (2014). *Perlo mnohotsinne: muzychno-poetychnyi svit bohorodychnoi hymnografii*. [A pearl of great value: the musical and poetic world of the Virgin's hymnography]. Lviv [in Ukrainian].
11. Syrotynska N., Riabinetz Kr., Shestakevych T. [2024]. *Modeliuvannia doslidnytskoho korpusu dlia kompiuternoho vyvchennia ukraïnskoï sakralnoï monodii*. [Modeling of the research corpus for the computer study of the Ukrainian sacred monody]. *Ukrainian music*. Lviv, 1, 138–146 [in Ukrainian].
12. Skovoroda, Hr. (1973). *Narkiss. Razglahol o tom: uznay sebe*. [Narcissus. Rumor about: know yourself]. Hr. Skovoroda. Complete collection works in 2 vol. Vol. 1. Kyiv [in Ukrainian].
13. Skrypnyk, N. (2011). *Zviazok movy y myslennia yak osnova kontseptualnoho analizu*. [The connection of language and thinking as the basis of conceptual analysis]. *Scientific journal of the National Pedagogical University named after M. Dragomanov*. Kyiv, 7, 416–418 [in Ukrainian].

14. Sapho / transl. A. Sodomora. (2012). Lviv [in Ukrainian].
15. Shevchuk, T. (2011). Muzychnyy kod tvorchosti Hryhoriia Skovorody. [The musical code of Hryhoriy Skovoroda's work]. *Word and Time*. Kyiv, 5, 24–35 [in Ukrainian].
16. Yasinovskiy, Yu. (1996). Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi 16–18 stolit: katalog i kodykologichno-paleohrafichne doslidzhennia. [Ukrainian and Belarusian notolinear Irmoloi of the 16th–18th centuries: catalog and codicological-paleographic study]. Lviv [in Ukrainian].
17. Yasinovskiy, Yu. (2011). Vizantijska hymnografia i tserkovna monodiia v ukraïnskiï retseptsii rannoho modernoho chasu. [Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of the early modern period]. Lviv [in Ukrainian].

**SINGING HYMNOGRAPHIC VOCABULARY
IN THE UKRAINIAN LANGUAGE AND THE LITERATURE
OF THE XVI–XVIII CENTURIES:
FROM THE STANDPOINT OF PAST AND MODERN
RESEARCH PERSPECTIVES.**

Natalia SYROTYNSKA

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musicology and Choral Art,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79005
e-mail: nsyrotynska@gmail.com*

The article highlights the influence of medieval hymnography on the formation of the Ukrainian language and literature of the 16th–18th centuries, the place of Ukrainian notolineal imologions in this process, as well as the prospects for the involvement of modern computer technologies in the research of medieval vocabulary and intonation motifs/chances.

The influence of lexical units of liturgical poetics on the formation of the Ukrainian language can be traced on the example of Pamva Berinda's "Lexicon of Slovenian Rus'sian" and the works of Hryhoriy Skovoroda. Sacred texts reflect the influence of ancient literature, which significantly influenced the formation of the Christian rite. The creators of liturgical poetics were good connoisseurs not only of theology, but also of Greek-Hellenic literature, as well as rhetorical skill. This experience became the basis for Byzantine hymnography, which was actively spread in translations after the baptism of Ukraine–Russia, and later on, the Ukrainian language, literature, and dictionaries were formed on this basis. The creation of linear notation at the end of the 16th century led to the arrangement of the selected liturgical repertoire in innovative imologion collections. They were used as textbooks for teaching children to read and sing according to notes, which significantly influenced the development of a special paradigm of liturgical thinking. Thanks to the five-line fixation of the sung sacred repertoire, imologions highlighted the close connection between melos and poetic text. This allows us to trace the functioning of both lexical and melodic units at the level of a complete form. And thanks to modern computer technologies and interdisciplinary research, we get the opportunity to study in more detail the structural features of the poetics and melodics of the Christian rite. In the future, this will help determine the level of penetration of medieval

sacred vocabulary and intonation motifs into Ukrainian literature and music of subsequent historical periods. *Methodology*. In the process of research, source studies, historical, music-theoretical, cultural research methods were used. *Scientific novelty*. Thanks to the conducted research, the influence of hymnography on the Ukrainian vocabulary was traced, as well as the possibilities of computer technologies in the study of liturgical poetics and melos on the material of the Lyubachiv irmologion of 1674.

Keywords: hymnography, Pamy Berynda, Hryhoriy Skovoroda, lexical dictionary, computer technologies, irmologion, lemmas, melodic formula.

Стаття надійшла до редколегії 21.07.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК 378.4.096:7(477.83-25)ЛНУ:[001.89:008](5)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.63-85>

**СХОДОЗНАВЧІ СТУДІЇ
НА ФАКУЛЬТЕТІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА:
ПІДСУМКИ 20-ЛІТТЯ**

Ольга КОЛОМИЄЦЬ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5973-3968>

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

У статті проаналізовано розвиток сходознавчих студій на факультеті культури і мистецтв упродовж 20-ліття його функціонування в межах Львівського національного університету імені Івана Франка у їх трьох найважливіших сферах функціонування: навчальній – як компоненті освітніх програм факультету; науковій – як аспекті дослідницької діяльності членів факультету; мистецько-просвітницькій – як елементі культурного збагачення усіх учасників навчального процесу на факультеті культури і мистецтв та Університеті загалом.

Функціонування та специфіку напрямів сходознавчих студій на факультеті культури і мистецтв розглянуто з часу його формування ще у межах кафедри театрознавства та акторської майстерності, а також з урахуванням історичного контексту заснування та розвитку сходознавчих студій у Львівському університеті.

Ключові слова: Львівський університет, Ярема Полотнюк, сходознавство, східний театр, музичне сходознавство, музична індологія, Ольга Коломиєць, музична юдаїка, музична тюркологія, Тетяна Младенова.

Як зазначає в одній зі своїх праць Ярема Полотнюк (1935–2012), видатний сходознавець-арабіст, засновник та багатолітній завідувач кафедри сходознавства Львівського університету імені Івана Франка: “Місто Львів було зв’язане зі Сходом з перших років свого існування: постало воно в епоху монгольської навали і з самого початку в ньому, крім українців, проживали вірмени, євреї, угорці, німці й поляки. Пізніше з’явилися греки й італійці – генуезці та венеціанці, а згодом і представники мусульманських етносів – турки, татари, перси, араби. Після переможного походу в Крим литовського князя Віговта в місті осідають і караїми... Певно ж, що східні мови не були дивиною для львів’ян, і в місті поряд з українською, польською, німецькою, угорською, італійською чи грецькою звучали й східні мови – турецька, татарська, перська, караїмська, вірменська, єврейська та арабська” [31, с. 124].

Я. Полотнюк, зазвичай, і у своїх студіях, і в розбудові навчального процесу на кафедрі сходознавства Львівського університету зосереджувався на вивченні східних мов та літературних зразків різних регіонів Сходу. Як відомо, та сама ділянка цікавила великих попередників науковця та й загалом світочів української науки, зокрема Львівського університету, що, наприклад, відображено у працях Івана Франка (1856–1916) [28, с. 48; 28].

Спеціалізація автора, уривок праці якого процитовано вище, очевидно, не зумовлювала його перелічувати інші аспекти культури давнього Львова¹, зокрема театру й музики представників різноманітних східних спільнот, яка, безсумнівно, мала б звучати разом із мовою на теренах Львова та його околиць. Це, природно, мало б спонукати до наукових розвідок й науковців мистецького, зокрема музичного спрямування.

Однак, крім етнічного багатоманіття західно-українських земель, значну частину якого становили представники східних культур, підґрунтям до розвитку сходознавчих студій на цих теренах у різних наукових осередках, зокрема Львівському університеті, було зацікавлення та спеціалізації науково-педагогічних кадрів, яких запрошували до навчального процесу. Не менш важливим аспектом була й специфіка факультетів та їх підрозділів, на яких почали запроваджувати сходознавчі напрями.

Покликаючись на вищезгадану історичну розвідку Я. Полотнюка, історію сходознавчих студій можна було б умовно поділити на декілька періодів. Так, упродовж впровадження сходознавства у структуру Львівського університету наприкінці другого десятиліття XIX ст. розпочалось, власне, з теологічного факультету, що, відтак, й зумовило викладання в межах цього напрямку мов Біблії та Корану, а саме гебрайської, арамейської та арабської, а також спрямування студій у лоно богослов'я. Іншу специфіку протягом цього раннього періоду мало вивчення низки східних мов у межах світського філософського факультету. Тут основною перевагою було порівняльне мовознавство індоевропейських мов, вивчення санскриту та старовірменської мови грабар, а також семітських мов – арабської, гебрайської, арамейської та асиро-вавилонської. Така розбудова сходознавства відбувалась завдяки видатним професорам, що викладали в той час у Львівському університеті. Серед них Густав (Герзон) Блятт (1858–1916) та семітолог Мойсей Шорр (1874–1942). Перервав цей активний розвиток період Першої світової війни, що можна умовно вважати завершенням першого етапу сходознавчих студій у Львові.

Однак після завершення війни сходознавчі студії було відновлено та розвинуто на новому якісному рівні. Ярема Полотнюк у своєму дослідженні наголошує, що цьому сприяла поява в Університеті такої постаті, як Андрій Гавронський (1885–1927), та характеризує його як всебічно освіченого й

¹ Варто зазначити, що в усних бесідах із авторкою цієї статті Ярема Євгенович охоче спілкувався на теми музики і театру Сходу та виказував неабиякі пізнання у цих сферах. Крім того, у бібліотеці Яреми Полотнюка були й книги на мистецьку тематику різних культур, деякі з яких були подаровані авторці цього дослідження, зокрема праця Курта Закса про історію музичних інструментів.

глибоко ерудованого сходознавця-філолога [31, с. 125, 126]. Саме Гавронський започаткував в Львівському університеті викладання низки старо- й новоіндійських мов та літератур, а також досліджував філософію, історію та культуру багатьох народів Сходу. Результати його студій були надзвичайно плідні як для сходознавчої науки загалом, так і для навчального процесу в Університеті зокрема. Вчений переклав рубаї Омара Хайяма, написав ґрунтовне дослідження про літературу на санскриті II–V ст. під назвою “Студії над санскритською буддійською літературою”, що було опубліковано у 1919 р., а також “Підручник санскриту” (1932) та дослідження “Початки індійської драми і питання про грецькі впливи” (1946), які було видано значно пізніше, після смерті автора. У Львівському університеті Гавронський викладав фарсі. Крім Гавронського, до навчального та наукового процесу у Львівському університеті у цей час долучились, зокрема, семітологи Олексій Клявек (1890–1969) та Юзеф Попліха (1889–1980), індолог Стефан Стасяк (1882–1962) та арабіст Могаммед Садик-бей (1865–1944).

Під орудою цих та деяких інших видатних учених та викладачів упродовж цього другого періоду, який також уже перервала Друга світова війна, у Львівському університеті здобувають фах такі вчені, як іраніст Франтішек Махальський (1904–1979), тюрколог Євген Завалинський (1911–1993); тюрколог, арабіст та іраніст Омелян Пріцак (1919–2006) (згодом відомий американський сходознавець), індологи Людвик Скурчак (1900–1970) та Ян Тучинський (1918–2003). Загалом, як зазначає Я. Полотнюк, в Інституті сходознавства при гуманітарному факультеті Львівського університету 1938 р. працювало дев'ять кафедр, на яких викладали 36 східних мов [31, с. 129].

Цей інтенсивний розвиток сходознавчої думки в Львівському університеті був перерваний захопленням Західної України спочатку більшовицькою, а згодом гітлерівською владами. Період стагнації та регресу тривав практично два десятиліття. Аж у 50-х роках XX ст. в Університеті почали проводити спорадичні курси східних мов на історичному та філологічному факультетах. Ця ж тенденція продовжувалась і в наступному десятилітті, коли у 1967 р. свою діяльність розпочав Ярема Полотнюк. Однак відновити інтенсивність та, головню, систематичність студій вдалося не відразу. Після майже тридцятиліття занепаду та поодиноких науково-педагогічних “подвигів” львівських сходознавців, що давало змогу короточасно проводити заняття із вивчення східних мов, зусиллями Яреми Полотнюка у 1997 р. було відкрито кафедру сходознавства, провідними напрямками якої стали арабістика, тюркологія та японістика.

Як уже було згадано, та й те, що показує цей короткий екскурс історії розбудови сходознавства у Львівському університеті, основними спрямуваннями студій на різних їх етапах залишалась мова та література Сходу².

² Варто зазначити, що у Львівському університеті була ініціатива створення окремої структурної одиниці, яка б займалась мистецтвом Сходу. Зокрема, з такою ідеєю у другій половині 20-х років минулого століття виступив професор Університету, монголіст Владислав Котвич. Однак через фінансові труднощі цю ініціативу не було підтримано керівництвом [8, с. 398]. А. Козицький у

Можна було б сподіватися, що заснована у 1912 р. кафедра музикознавства під орудою Адольфа Хибінського на тому ж філософському факультеті [2, с. 48], що з'явилась майже сто років опісля початку навчання в Університеті мов Сходу, могла "укомплектувати" сходознавчі студії в Університеті вивченням музичного компонента культур Сходу, тим більше, що звуковий ландшафт Львова був для цього добрим підґрунтям. Однак у зв'язку з тим, що кафедра була одноосібна, а її творець та очільник Адольф Хибінський (1880–1952) спеціалізувався, головню, в медієвістиці та досліджував давню польську музику [2, с. 98–103] – ні у списку прочитаних лекцій та семінарських занять 1912–1939 рр., проведених самим професором Хибінським та згодом його учнями та асистентами, ані в переліку магістерських чи дисертаційних досліджень, які наводить у своїй монографії про львівську музикологічну школу А. Хибінського Уляна Граб, немає жодної теми, присвяченої будь-якій культурі Сходу або ж дотичної до цієї сфери [2, с. 69–71; 143–158]. Втім, широкий обсяг тем музики писемної традиції західної та центральної Європи, зокрема польської музики із незначним вкрапленням української тематики, був лише одноразово збагачений північноєвропейською, а саме скандинавською музичною культурою у викладах професора Хибінського у 1939–1940 навчальних роках [2, с. 158].

Не було й на час заснування та перших етапів функціонування кафедри музикології у стінах Львівського університету спеціальної праці, присвяченої певній культурі Сходу, написаної дослідниками у інших львівських наукових середовищах, що займалися вивченням музичної культури. На це також були свої вагомі причини – під тиском колоніальної дійсності та невелика кількість українських галицьких дослідників, що присвятили свою діяльність вивченню музичних виявів насамперед рідної традиційної культури, робили все можливе та неможливе бодай так зберегти ідентичність свого народу та встигнути зафіксувати музичні пам'ятки правдивої історичної інформації для нащадків. Прикметно, що цими здобутками, зокрема чільного на той час у Галичині вченого у галузі вивчення традиційної музики Філарета Колесси (1871–1947), захоплювався згадуваний очільник кафедри музикології Львівського університету поляк Адольф Хибінський [2, с. 58].

Однак варто зазначити, що, крім вагомих здобутків у галузі вивчення рідної української музики, українські вчені, у тім числі Ф. Колесса, порушували й деякі питання музичних традицій Сходу, особливо у їх безпосередньому зв'язку із певними аспектами української музики. Так, у своїй праці про українські народні думи їх видатний збирач та дослідник неодноразово розважає про східні вияви у цьому жанровому різновиді української співочої традиції та інструментарії, що супроводжує спів кобзарів [9, с. 49, 50]. Окрім зазначених порівняльних аспектів, Ф. Колесса видає й окреме невелике реферативне дослідження про музику Сходу, що ґрунтується на виголошеній 1930 р. у Берліні доповіді Роберта Ляхмана. У ній автор присвячує увагу багатоаспектним дослідженням музики Близького Сходу,

своєму дослідженні наголошує, що відомий індолог того ж періоду Стефан Стасяк проводив семінари з історії східного мистецтва, маючи на увазі, мабуть, його зображальний вид [8, с. 403].

аналізує виконану роботу німецьким дослідником та його досягнення, а також звертає увагу на потреби вивчення музики Сходу у міждисциплінарному аспекті та у контексті українознавчих досліджень, зокрема зазначаючи про те, що: “Вивчення музики Сходу приносить важливі наслідки не тільки для порівняльного музикознавства, але й для інших галузей науки, передусім для історії культури і етнології”, а також те, що “старовинність і тривкість рецитаційного стилю бедуїнів³ заслуговують на особливу увагу при досліді музичної форми українських народних дум” [10, с. 400].

Зацікавлення окремих львівських етномузикологів поодинокими музичними традиціями Сходу не припинялося і в наступні роки розвитку фундаментальної етномузикології на теренах Галичини. Зважаючи на здебільшого об’єктивні фактори (як-от радянські реалії, що обмежували науковців у проведенні дослідження поза своїм краєм, а також економічна скрута, що супроводжувала та й продовжує надалі супроводжувати науковців у пострадянський період, а також “організаційна немічність, нечисленність наукових сил та, головню, брак хоча б якогось зацікавлення цією проблематикою науково-педагогічних установ”, які Богдан Луканюк вирізняє як визначальні загалом щодо вивчення світових музичних культур українськими етномузикологами в період до проголошення державної Незалежності [25, с. 19]), дослідники найчастіше звертались до вивчення паралелей у функціонуванні певних музичних явищ в українській та інших культурах музичного Сходу, не присвячуючи певній східній традиції окремого опусу⁴.

Виняток хіба становлять окремі наукові розвідки про вірменську музику видатного науковця середини ХХ ст. Володимира Гошовського (1922–1996), до яких учений прийшов, маючи на то як наукові, так й особисті причини, позаяк був з народження частково вірменином [30, с. 236–238]⁵.

Вищезгадану проблематику у галузі мистецького, зокрема музичного, сходознавства піднято у працях українських, а особливо львівських учених, їх визначні здобутки, що творилися у різних за типом та однаково складних і несприятливих умовах, потреба розвивати музичне сходознавство, а з іншого боку – прослуханий курс світової музики, а серед них і культур Сходу у

³ Тут – корінних мешканців Північної Африки, а саме Тунісу.

⁴ Ця порівняльна методика значною мірою залишається пріоритетною й донині. Зокрема, у своїй нещодавно опублікованій праці “Музичний часокількісний ритм” [24] Богдан Луканюк, презентуючи концепцію цього типу ритму у вітчизняному традиційному музичному фольклорі, присвячує значну частину паралелям із іноетнічними ритмічними системами, серед них й арабською – *ікаят*. Утім, варто зауважити, що глибина пізнання та обсяг викладу (що перевищує один авт. аркуш) представленої автором цієї чужоземної ритмічної системи у її музично-культурному вимірі зумовлює те, що цей “фрагмент” монографічного дослідження Б. Луканюка може цілком бути потрактований як окрема наукова розвідка у галузі музичного сходознавства. Арабська культура у її різних проявах була також об’єктом окремих порівняльних студій київського музикознавця Ігоря Пясковського (1946–2012) [32; 33], що був першим науковим керівником дисертаційного дослідження авторки цих рядків.

⁵ В. Гошовський робив також записи музики татар, турків та азербайджанців, перебуваючи у Нагірному Карабаху та Краснодарському краї [30, с. 236–238].

викладі професора Богдана Луканюка – керівника етномузикологічних студій у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (нині – Львівська національна академія ім. М. Лисенка), а згодом, після завершення навчання та пошуку подальшої наукової стезі, і натхненне слово професора Богдана Луканюка стали каталізаторами для дослідницької спеціалізації у сходознавстві авторки цих рядків.

Саме аспект мистецького сходознавства виявився на часі і у розбудові Богданом Козаком (1940–2024) навчальної стратегії студентів театрального напрямку у лоні нової кафедри Львівського університету, що розпочала свою роботу у 1999 р., куди після схвального відгуку на авторську навчальну програму “Східний театр” було запрошено до викладання авторку цієї статті.

З цього часу, а саме з 2000 р., відколи розпочалось систематичне навчання спочатку на кафедрі театрознавства та акторської майстерності, а згодом (з 2004 р.) і на факультеті культури і мистецтв, що зумовило встановлення і розвиток інших мистецьких напрямів та спеціалізацій, серед них, зокрема, “Етномузикологія” (з 2004 до 2009 р.) та “Музикознавство” (з 2011 донині), розвивалось і мистецьке сходознавство у структурі факультету у різних його проявах.

Мистецьке сходознавство на факультеті культури і мистецтв за увесь проміжок його двадцятилітнього функціонування можна поділити на три головні сфери, які, зрозуміло, тісно переплітаються поміж собою, а саме: *навчальна*, де сходознавчі дисципліни або їх тематика є компонентом освітніх програм факультету; *наукова*, як компонент дослідницької діяльності членів факультету; *мистецько-просвітницька*, як елемент культурного збагачення усіх учасників навчального процесу на факультеті та й Університеті загалом.

Навчальна сфера, зокрема сходознавчі предмети, сьогодні охоплюють ділянки театального та музичного мистецтв та є складовими навчальних програм з театрознавчого, акторського (кваліфікації “Актор театру та кіно”) та музикознавчого напрямів.

Як уже було зазначено, хронологічно першою із нинішніх сходознавчих дисциплін була дисципліна “Східний театр” (розробник та викладач курсу (2001–2015) доцент Ольга Коломиєць, з 2015 донині – доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності Софія Роса-Лаврентій), що передбачала вивчення як практиками, так і теоретиками театру (а згодом і студентами режисерської спеціалізації) традиційного театально-музичного мистецтва Сходу у різних її формах у минулому та сучасності. Основою курсу були три визначні культури різних регіонів Сходу, а саме Індія, Японія та Китай, та їх найбільш репрезентативні сценічні форми, як Індійський класичний театр та драма, пантомімічний театр Катхакалі, японські театри Ноо, Кабукі та Бунраку та китайська форма музично-театрального дійства – Пекінська опера. Варто зазначити, що головним ініціатором створення цієї навчальної програми та, відтак, навчальної дисципліни був очільник акторських та театрознавчих студій в Університеті професор Богдан Козак, який висловив цю пропозицію після кількох бесід на сходознавчу тематику із авторкою цих рядків, у той час випускницею Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Богдан Миколайович мав глибоке розуміння та особисті

сентименти до різних виявів та практик Сходу, а також прагнення виховувати “розумних арлекінів” згідно з настановами Леся Курбаса (1887–1937) [1] (спадщину якого також досліджував) та всебічно розвинутих аналітиків театру, що й зумовило народження ідеї предмета. Підтримку у цій стратегії керівник нової університетської кафедри мав і з боку колег, зокрема видатної театрознавиці Майї Гарбузюк (1965–2023), яка, проаналізувавши авторську розробку нового предмета, дала позитивну оцінку та схвалила його введення у навчальний процес. Не суперечила ця ініціатива й професійній кваліфікації та уподобанням авторки роботи. Широкий спектр питань курсу, їх обсяг та природний для пропонованих у курсі культур тісний взаємозв'язок театру та музики слугував добрим підґрунтям для “зондування” проблематики наукової спеціалізації авторки у майбутньому. Крім того, як виявилось, предмет не лише збагатив розуміння студентів про театральний та й загалом мистецький простір світу, а й був унікальною розробкою в межах навчальних театральних інституцій України.

На етапі становлення музикознавчих студій на факультеті, які відбувались з 2011 р. за ініціативою професора Олександра Козаренка (1963–2023) та під орудою професора Юрія Медведика (1963–2020), обидва рівні кваліфікації (магістр та доктор філософії) музикознавчого напрямку згодом також збагатились вивченням питань сходознавчої тематики. Наукова спеціалізація, а відтак захищене дисертаційне дослідження 2014 р. у ділянці музичної індології авторки цих рядків⁶ зумовили розширити обсяг навчальних питань та наукової проблематики музикознавчих, а вужче – етномузикознавчих та музично-антропологічних студій на факультеті, що своєю чергою стало новизною у межах вищих шкіл України з музикознавчою спеціалізацією.

Першою у цьому напрямі оновились дисципліна для здобувачів магістерської кваліфікації “Антропологія музики” з циклу нормативних, у яку було введено теми про філософію та концепти музикування, системи музичної мови, репертуар та способи учіння у культурах Сходу, що представляють різні його регіони: культури Індійського півострова, арабо-мусульманський світ, культури далекосхідного регіону.

Основною дисципліною, у якій комплексно представлено музичну культуру декількох регіонів Сходу, є курс, розроблений О. Коломисць для здобувачів кваліфікації доктор філософії із спеціалізації “Музикознавство” – “Музика Сходу”, яка входить у навчальні програми аспірантів з 2016 р. й сьогодні пропонується для вивчення. Специфікою дисципліни є те, що, крім фундаментальних понять про музичні регіони Сходу, критичного аналізу явищ орієнталізму та інших концепцій у дихотомії Схід–Захід, у ній, значною мірою на підставі попередніх теренових досліджень авторки роботи, подано різні форми музикування пропонованих культур (зокрема, Північної та Південної Індії, Японії, Арабського Сходу) згідно з системою їхнього внутрішнього

⁶ Дисертація на здобуття ступеня кандидата мистецтвознавства під назвою “Стильова школа гхарана Кірана в професійній музичній культурі усної традиції Північної Індії”, була захищена в Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського 25.12.2024 р. Наукові керівники дисертації – професор Ігор Пясковський та професор Олександр Козаренко.

розвитку, що виявляється у функціонуванні різних типів аматорського, напівпрофесійного та професійного музикування усної, напівписемної та частково писемної традиції. Підсумуванням кількох років апробування дисципліни на факультеті стали методичні рекомендації до курсу під назвою “Філософія музичної орієнталістики” [20], видані у 2019 р., які за своїм наповненням можуть бути придатні для здобувачів культурологічного напрямку, що функціонує на факультеті, рівнозначно ж як і студентам-культурологам філософського факультету, а також як допоміжний матеріал для студентів кафедри сходознавства.

Як відомо, Університет становить “органічну єдність процесу викладання і дослідження”, а також “повинен реалізовуватися у взаємозв’язку навчання і дослідження, у якому останнє повинно бути матеріалом навчання”, що пропагували видатні мислителі та реформатори концепції Університету [2, с. 21]. Так, сходознавчі навчальні студії на факультеті культури і мистецтв розвивались у тісному взаємозв’язку із науковими дослідженнями та проектами учасників навчально-дослідницького процесу.

Виконавцями наукових студій на сходознавчу тематику упродовж досліджуваного у статті періоду, а саме 20-ліття факультету культури і мистецтв, стали здебільшого працівники та аспіранти кафедри музикознавства та хорового мистецтва (із частковим залученням у окремі проекти колег з філологічного факультету), що було результатом суб’єктивних факторів, зокрема індивідуальних наукових зацікавлень, як і об’єктивних – а власне запитів іноземних колег-музикознавців щодо міжнародної співпраці, що входить у пріоритетні засади Львівського університету. Протягом окресленого у статті періоду було проведено різноформатні дослідження (тематика яких пов’язана і висвітлює музичну культуру декількох ареалів Сходу), які є складовими таких сходознавчих наукових гілок, як індологія, вірменознавство, юдаїка та тюркологія. Крім того, варто зазначити, що проведені дослідження представляють різні системи функціонування та традиції музикування Сходу: усну, писемну та проміжну між ними – усно-писемну культуру.

Подібно як і на зорі сходознавчих студій у Львівському університеті, а саме впровадження східних мов у межах світського філософського факультету (див. вище), одними з перших пропонувалось до вивчення санскрит та старовірменська мова грабар, силою збігів та низки суб’єктивних та об’єктивних обставин хронологічно першими дослідженнями на факультеті у виконанні авторки цих рядків було опубліковано праці, пов’язані із музичною культурою Індії та Вірменії.

Вірменознавче дослідження збіглося із зацікавленнями авторки цієї статті проблематикою функціонування етнічних меншин, зокрема в ареалі Західної України [39], а також питанням, що було наріжним ще у працях класиків етномузикознавства в часі його фундаментального історичного періоду [6] та залишається недостатньо вивченим донині. Відтак ця рання спроба пізнання вірменської музики [37] ґрунтувалась на тереновій роботі з представниками вірменських громад трьох населених пунктів Західної України (Львів, Ужгород, Луцьк) (фото 1), наукових розвідках істориків-сходознавців, зокрема Ярослава Дашкевича, що займався вивченням вірменських колоній в

Україні [35], а також невеликій, проте вельми цінній розвідці про вірменську музику Климента Квітки [3]. Крім Львівського університету, роботу “Мала Вірменія у Західній Україні” було представлено у Львівській вірменській громаді, а також на Міжнародній науковій конференції робочої групи “Музика та меншини” Міжнародної ради з питань традиційної музики (нині – Міжнародна рада з питань традицій музики і танцю), що відбувалась у Карловому університеті у 2008 р.

Якщо вивчення вірменської музичної культури та її трансформаційних аспектів в діаспорі мало радше короточасний характер і не розвинулося наразі до систематичних вірменологічних студій, то музично-індологічне дослідження, навпаки, розвивалось з роками, що втілювалось у публікації різних форматів та жанрів як на сторінках Вісника Львівського університету, так і в інших українських та зарубіжних виданнях [12–20].

Об’єктом вивчення, що ґрунтувалось передусім на експедиційному дослідженні авторки цих рядків у Делі, Колкаті та інших населених пунктах Північної Індії у 2009 р. (фото 2–4), став репертуар професійних співців усної традиції, що походили з одного роду, який локалізувався неподалік Делі у містечку Кайрана. У минулому (початок роду датується XIV ст.) співці цього роду та їхні учні музикували при дворах індійських та арабських правителів, які в часи Середньовіччя завоювали значну територію Індійського півострова. Нині та й загалом від початку проведення реформ музичної освіти та культури в Індії у XX ст. співці функціонують у рамках концертного та елітарного храмово-клубного середовища та продовжують навчати своїх спадкоємців та учнів⁷ і, відтак, постають оберегами традиційного музикування та високої класики усної традиції, що є основою репертуару досліджуваних співців. Проблематика, у межах якої розглянуто репертуарну політику співців Північної Індії, зокрема зазначеного вище роду, пов’язана із об’ємним та багатограним поняттям стилевих шкіл – *іхаран*, яке стало предметом низки проведених інтерв’ю в терені з носіями традиції та стало визначальним предметом дисертаційного дослідження [16].

Результатом міжнародних наукових контактів та співробітництва стало перше в історії факультету дослідження в галузі юдаїки. У 2019 р. було розпочато Міжнародний науковий проєкт Міністерства освіти і науки України та Міністерства науки і технологій Держави Ізраїль у контексті українсько-ізраїльських науково-дослідних проєктів “Нігун хасидів на Правобережній Україні та Східній Галичині: між питомими та нащиповими звуковими ландшафтами”, що був покликаний, з одного боку, представити українському читачеві чільний музичний жанр у практиці хасидизму – *нігун*, а з іншого – пролити світло на взаємозв’язок української та єврейсько-хасидської традицій, оскільки, як відомо, саме на українській землі ця практика, а відтак музична традиція, що її супроводжувала, виникла у XVIII ст. та розвивалась.

⁷ Система має назву “гуру-шиш’я парампара” [13].

Проект, що тривав декілька років (оскільки за результатами першого року учасники здобули грант на його продовження), об'єднав науковців як факультету культури і мистецтв, а саме Ольгу Коломиєць (керівник), Надію Лисевич (аспірант II курсу напрямку “Музикознавство”), так і філологічного факультету (Ірина Федун) Львівського університету. З боку ізраїльських колег у проєкті брали участь провідні дослідники єврейської та, зокрема, хасидської музичної практик – професор Едвін Серуссі та доцент Міхаель Лукін.

Хоч систематична робота над проєктом була ускладнена пандемією COVID-19, а згодом перервана повномасштабною російсько-українською війною, проєкт дав змогу віднайти в Національному архіві України ім. Вернадського та частково опрацювати невідомі досі *нігуни*, що стали основними об'єктами цих студій та обговорювались не лише на сторінках публікацій [21–23] та проєктних звітів, а й у форматі двох Міжнародних онлайн-симпозіумів, що зібрали дослідників не лише з України та Ізраїлю, а й США та інших країн світу (фото 5).

Розвиток ще однієї гілки сходознавства на факультеті, а саме тюркології, у її мистецькому вияві був пов'язаний не лише із потребою “укомплектувати” існуючі від початків розвитку сходознавства у Львівському університеті лінгвістичні студії їх музичним еквівалентом, а й наслідками історично-політичних обставин в Україні на третьому десятиріччі її державної незалежності. У зв'язку із анексією Криму Російською федерацією у 2014 р. Львівщина, зокрема Львів та його академічна спільнота, прийняла кримців, які у зв'язку із черговими незаконними діями російської експансії вкотре за час історії Кримського півострова були змушені залишити свої рідні землі. Серед новоприбулих у Львів кримських татар була й Тетяна Младенова – музикознавець із Сімферополя, яка невдовзі стала аспіранткою факультету за напрямом “музикознавство” (керівник – професор О. Козаренко), а відтак у 2017–2018 рр. однією із слухачів вищезгаданих навчальних курсів про музику Сходу та Антропологію музики, що, як мовилось, теж містила сходознавчу тематику.

Аналіз засад музично-тюркологічних досліджень у різні періоди української та світової історій, а також розвиток музики кримських татар від її ранніх формацій до синтезу із двірською музичною культурою Османів у період Середньовіччя та трансформаційних процесів сьогодення відображені у дисертації Т. Младенової, а згодом й монографічному дослідженні “Крим у діалозі культур Заходу та Сходу на прикладі музичної творчості” [26, 27]. Науковиця надалі розвиває музично-тюркологічні дослідження та у своїх працях, природно, присвячує головну увагу музичній культурі кримських татар, однак вкладає їх у широкий контекст сходознавчої проблематики та концептів, що, треба думати, стало результатом цих аспірантських студій на факультеті.

Музично-тюркологічні студії, як й інші ділянки сходознавства на факультеті від його ранніх років, втілені у ще одному вияві діяльності факультету культури і мистецтв, а саме його мистецько-просвітницькій сфері, що від початку його творення була і надалі залишається його відмінною характеристикою з-поміж усіх структурних одиниць Університету.

На завершення п'ятиліття факультету у 2009 р. відбулася подія, що вперше на факультеті та й Університеті загалом комплексно представила виконавське класичне мистецтво Індії і певним чином була практичним продовженням навчального курсу “Театр Сходу”. За участю доцента кафедри Близького Сходу Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, кореспондента головного інформаційного видання Індії “The Times of India” Санджайя Кумар Раджханса, а також засновниці, головної виконавиці та арт-директора театру індійського класичного танцю “Накшатра” при Молодіжному центрі естетичного виховання КНУ ім. Тараса Шевченка Ганни Смирнової було представлено музично-театральну програму “Пізнання Натараджі”. Подібно як низка форм класичного мистецтва Індії поєднує різні види мистецтва для втілення відповідного настрою та концепції твору (*rasa*), так зустріч із носіями представленої на заході танцювальної та музичної форм об'єднала різні напрями та спеціалізації факультету: акторів, хореографів, музикантів, культурологів, збрала гостей з інших факультетів, а також дала почин іншим культурно-мистецьким подіям сходознавчого спрямування, зокрема індологічної спеціалізації на факультеті.

Наступна подія, що відбулася через два роки, була зумовлена не лише наміченим попередньо розвитком сходознавчої проблематики на факультеті, а й відзначенням знакової постаті як для культури Сходу, так і Заходу. Власне, у 2011 р. світові спільноти відзначали 150-ту річницю від дня народження відомого поета, філософа і митця, першого неєвропейського Нобелівського лауреата Рабіндраната Тагора, який, як і Тарас Шевченко для України, був світочем та просвітителем для поліетнічної індійської нації [18]. Львівський університет з ініціатииви факультету культури і мистецтв долучився до світових подій, присвячених постаті Тагора та його звершенням у різних виявах мистецтва та культури Індії, а також загалом суспільного життя першої половини ХХ ст. Відтак захід “Де душа живе без страху” (координатор проєкту О. Коломиєць), знову ж таки, об'єднав у Дзеркальній залі Університету не лише спільноту факультету, а й представників широкого спектра наук та дисциплін Університету. Концепт багатовимірності Р. Тагора⁸, що в одній особі ніби відображає сутність філософії, релігії та мистецтва Індії та постає однією з наріжних проблематик різних відгалужень індологічних студій, був розглянутий у головному виступі заходу – “Тагор – через 150 років”, який був запропонований доктором Мрідулою Гош – головою правління Східноєвропейського інституту розвитку.

⁸ Як відомо, Р. Тагор залишив слід, а також постав новатором у різних ділянках суспільно-культурного життя та мистецтва в період Бенгальського Ренесансу [18, 36]. В музично-індологічних студіях постать Р. Тагора пов'язана з проблематикою функціонування високої класики усної традиції в період історичних та культурних змін в Індії першої половини ХХ ст. та його новаторством у галузі піснетворчості, оскільки Митець постає автором такого жанрового різновиду, як *рабіндра-сангіт*, в основі якого закладено синтез різних пісенних жанрів фольклорної та класичної традицій Індії, а також авторська творчість Майстра.

Однією з кульмінацій розвитку сходознавчої проблематики на факультеті, що з'єднала навчальну, наукову та суспільно-просвітницьку ділянки, була зустріч у Львівському університеті із Надзвичайним і Повноважним Послом Республіки Індія в Україні Й. В. Джоті Сварупом Панде у тому ж 2011 р. під назвою “Голоси Індії” (організатор та координатор зустрічі О. Коломиєць та О. Козаренко) (фото 6, 7). Символіка назви та концепт заходу полягали, з одного боку, у неординарності гостя, у постаті якого поєдналися вмілий професійний музикант-співець, вихований у традиційній системі класичного музикування Індії, який під час заходу виконував традиційні індійські *ragi* у жанрі *кхаял*, та дипломат, який на той час в Україні був головним голосом своєї країни. Це також дало змогу розгорнути багатоаспектну дискусію серед присутніх учасників, що виходила за межі лише музичного чи мистецького загалом.

Постать ще одного вмілого музиканта, носія та обереха своєї рідної кримськотатарської культури вітав факультет у свій ювілейний рік – 3 жовтня 2024 р., а власне видатного інструменталіста сучасності, а також автора та аранжувальника музичних творів Джеміль Карікова (фото 8). Концепція заходу, який модерувала доцент кафедри музикознавства Тетяна Младенова, – показати багатогранність музичної культури кримців, пролила світло на складний і тривалий історичний перебіг розвитку цієї культури, синтез різних етнічних елементів та стилів у цій культурі (як, наприклад, двірської культури Османських правителів), що відображено, головню, у характерних для кримських татар музичних інструментах, на яких вміло виконував традиційні твори Дж. Каріков, таких як *саз*, *баглама*, *сантур*. У своїх коментарях під час та опісля заходу Дж. Каріков також зазначив унікальність кримських татар серед інших тюркських традицій, яка втілена радше у її фольклорних різновидах. Зустріч з цим видатним музикантом увиразнила ще одну вагому проблему, яка супроводжує не лише кримськотатарську культуру, а й стосується низки давніх традицій, зокрема української, про що писали й класики української етномузикології сторіччя тому [5], а саме відсутність або недостатність спеціальних шкіл та інституцій, націлених на збереження традиційних форм музичної практики та придатних для передання професійного музикування наступним поколінням за системою усної традиції, несинтезованою із виявами писемної композиторської творчості⁹. Історія кримських татар, передана через музичні композиції у виконанні Дж. Карікова та звернення до громади носія цієї традиції, втілила потребу розвивати музично-тюркологічні студії, зокрема проблематики музичної культури кримських татар як самодостатнього багатогранного явища, що сформувалась у синтезі культур, а також як елементу взаємодії із українською традиційною музикою упродовж століть [4].

⁹ Такі інституції традиційної музики, що співіснують із закладами “західного типу”, є типовими для низки країн Сходу, зокрема в одній із таких шкіл Індії – ITC Sangeet Research Academy, де перебувала під час свого експедиційного дослідження у 2009 р. авторка цих рядків.

Про сходознавчу діяльність факультету, зокрема його індологічну гілку, було почуто і за межами України на численних конференціях, симпозіумах чи культурних подіях протягом розглянутого у статті 20-ліття. Серед них, якщо окреслювати ранні роки діяльності факультету та завершення його першого 20-ліття, можна назвати, зокрема, презентацію про українську культуру, науку та роль Львівського університету у її розвитку, що відбулася в серпні 2009 р. в Мистецькому центрі м. Колката “Weavers Studio Centre for the Arts” [40] під час експедиційного дослідження авторки цих рядків (фото 9), а також виступ у перший рік російсько-української війни у тому ж місті у контексті Міжнародного проєкту “Interwoven”, який об’єднав науковців та митців Індії, Німеччини, США та України (фото 10–12), та, будучи одним із заходів культурної дипломатії у скрутний для України час, піднімав питання досягнень у мистецтві і науці та внесок України для світу в часи її державної незалежності першого 20-ліття XX ст., зокрема досягнення української орієнталістики 20–30-х років минулого століття [7] з проєкцією на сьогодення.

Нині, у період державної незалежності, місто Львів, разом з усією країною, відстоює суверенітет держави у російсько-українській війні, однак продовжує жити та пульсувати своїм багатоманіттям у полікультурному та поліетнічному середовищі міста. Як і на початках свого формування, про що зазначав Я. Полотнюк, у сучасному Львові впродовж років державної незалежності надалі можна було зустріти та почути представників різних культур Сходу: місцеві громади вірмен, студентство з Індії, Китаю та Арабського Сходу, підприємці з Туреччини. Щоправда, чергова російська агресія та мовномасштабна російсько-українська війна дещо змінила цей демографічний склад та змусила багатьох представників іноетнічних культур залишити Україну. Однак, при цьому, полікультурне середовище Львова збагатилося численною громадою кримців.

Інтелектуальне осердя львівської громади – Львівський університет та кожна його складова – також зазнає різних змін, реагуючи на потреби суспільства та відновлюючи історичні традиції Львівського університету та його наукових шкіл у новому прочитанні згідно з вимогами часу. Причому незмінною залишається єдність тих компонентів, що становили основу університетських студій та які впроваджували та відстоювали визначні реформатори концепту Університету: наука, навчання та етико-національні виміри суспільства [2, с. 20]. Саме ці аспекти також осмислював визначний мислитель, митець та педагог Рабіндранат Тагор, вкладаючи їх у поняття універсальної та цілісної освіти під час заснування вишу Вішва-Бхараті в Шантінкетані [36]. Власне ці виміри, закладені його ініціаторами та творцями в особі ректора, професора Івана Вакарчука та першого декана факультету професора Богдана Козака, протягом свого першого 20-ліття втілює факультет культури і мистецтв у різних напрямках та студіях, у тім числі сходознавчому, що зумовлений видатними досягненнями українських сходознавців на зорі творення галузі та формування Львівського університету, а також підживлений суспільними детермінантами, відображає їх у трьох універсалиях факультету: науковому, навчальному та етико-мистецькому.

Список використаної літератури

1. Веселовська Г. “Розумний арлекін” в авангардному і сучасному українському театрі. *Художня культура: актуальні проблеми*. 2020. № 16 (1). С. 153–158.
2. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941). Львів, 2009. 178 с.
3. Квітка К. Дещо про вірменську музику. *Літературно-науковий вісник*. Львів, 1903. Т. XXII. С. 32–37.
4. Квітка К. До питання про тюркський вплив на українську народню мелодику : зб. *Історико-філологічного відділу УАН*. Київ, 1928. С. 374–384.
5. Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики на Україні. *Музика*. № 2, 3. Київ, 1925. С. 67–73; 115–121.
6. Квітка К. В справі досліду народної музики неукраїнських елементів людності УРСР. *Бюлетень Етнографічної комісії Української Академії Наук*. Київ, 1929. № 11. С. 1–5.
7. Кіржаєв С., Ульяновський В. Причинок до студій української орієнталістики 1920–1930-х років. Незнаний збірник “Україна і Схід”. *Україна в минулому*. Вип. 4. Київ–Львів, 1993. С. 77–89.
8. Козицький А. Львівські сходознавці першої третини ХХ ст. *Вісник Львівського національного університету. Серія історична*. Львів, 2010. Вип. 45. С. 389–410.
9. Колесса Ф. Українські народні думи. Львів, 1920. 176 с.
10. Колесса Ф. Дещо про музику Сходу. *Музикознавчі праці*. Київ, 1970. С. 398–400.
11. Коломиєць О. Проект програми-конспекту спецкурсу “Світова етномузика: арабська та японська культури” (для студентів факультету культури і мистецтв спеціальності “Фольклористика” спеціалізації “Етномузикознавство” Львівського національного університету імені Івана Франка). *Етномузика*. Львів, 2007. Ч. 3. С. 150–169.
12. Коломиєць О. До питання про поняття “гхарана” у традиційній професійній музичній культурі Гіндустані (на прикладі школи Кірана). *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2009. Вип. 9. С. 151–166.
13. Коломиєць О. Система “гуру-шиш’я парампара” в традиційній професійній музичній культурі Гіндустані: до питання трансмісії музики усної традиції (на прикладі школи Кірана). *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2010. Вип. 10. С. 50–68.
14. Коломиєць О. До питання про гхарани в традиційній професійній музичній культурі Північної Індії: зародження, розвиток, трансформація явища (на прикладі школи Кірана). *Сходознавство*. № 51. Київ, 2010. С. 65–80.
15. Коломиєць О. Світова етномузика: індійська традиційна культура (проект програми-конспекту для студентів факультету культури і мистецтв спеціальності „Фольклористика” спеціалізації „Етномузикологія” Львівського

національного університету імені Івана Франка). *Етномузика*. Львів, 2011. С. 30–48.

16. Коломиєць О. Стильова школа гхарана Кірана в професійній музичній культурі усної традиції Північної Індії : дис... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 25.12.2014. Львів, 2014. 293 с.

17. Коломиєць О. Засновники стильової школи гхарани Кірана у контексті системи носіїв професійної музичної культури усної традиції гіндустані. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія: мистецтвознавство*. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. Вип. 14. С. 223–238.

18. Коломиєць О. Тарас Шевченко та Рабіндранат Тагор: музичний код геніїв як фактор національного визнання. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2014. Вип. 15. С. 126–136.

19. Коломиєць О. Звукова колористика у стилістиці музичної мови професійних співців школи (гхарани) Кірана у Північній Індії: Рага Яман – спроба аналізу (до питання про музичну семіотику). *Етномузика*. Львів, 2017. Вип. 13. С. 9–30.

20. Коломиєць О. Філософія музичної орієнталістики. Львів, 2019. 72 с.

21. Коломиєць Ольга, Лукін Міхаель, Мазор Яков, Серуссі Едвін. „Тіш-нігун № 3” із збірки „Єврейські народні мелодії без слів” Мойсея Береговського: вступ до вивчення хасидської музики в українському контексті. *Етномузика : зб. статей та матеріалів із нагоди ювілею професора Ірини Довгалюк*. Львів, 2020. Ч. 16. С. 137–153.

22. Коломиєць О. Хасидські нігуни з Правобережної України та Східної Галичини в дослідженнях та виданнях: український та світовий контексти (за результатами Міжнародного українсько-ізраїльського проєкту “Нігун хасидів на Правобережній Україні та Східній Галичині: між питомими та напливовими звуковими ландшафтами”). *Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти : доп. та повідомлення II Міжнар. наук. конф.* Львів, 2021. С. 166–170.

23. Коломиєць О. Єврейсько-хасидська музика та українські традиційні співці: до питання про дискурс Авраама Цві Ідельсона щодо досліджень Філарета Колесси : тези Міжнар. наук. конф. “Восьмі Колесівські читання (до 150-річчя з дня народження Філарета Колесси)”. Львів, 2021.

24. Луканюк Б. Музичний часокількісний ритм. Львів, 2017. 304 с.

25. Луканюк Б. Курс музичного фольклору : у 3-х кн. Кн. 1 : Лекції. Львів, 2022. 512 с.

26. Младенова Т. Український контекст розвитку музичної культури Криму. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2018. Вип. 19. С. 20–30.

27. Младенова Т. Крим у діалозі культур Заходу та Сходу на прикладі музичної творчості. Львів : Растр-7, 2023. 232 с.; іл.

28. Огнєва О. Східні стежини Лесі Українки. 2-ге вид. Луцьк : Волин. обл. друк, 2008. 239 с.

29. Папуша І. *Modus orientalis*. Індійська література в рецепції Івана Франка. Тернопіль : Збруч, 2000. 187 с.

30. Пасічник В. Науковий шлях Володимира Гошовського: від етнографії до фольклористики. *Записки НТШ*. Львів, 2014. Т. CCLXVII. С. 211–238.
31. Полотнюк Я. Сходознавство у Львівському університеті. *Східний світ*. Київ, 1993. № 2. С. 124–132.
32. Пясковський І. Арабо-перська музика як історично глобалізована народнотрадиційна культура. *Проблеми етномузикології*. Київ, 2009. Вип. 4. С. 23–39.
33. Пясковський І., Мотасем А. Порівняльна типологія пісенних жанрів весільного обряду в арабо-палестинській та східнослов'янській традиціях. *Проблеми етномузикології*. Київ, 1998. Вип. 1. С. 49–78.
34. Хасиди та їхній музичний світ у контексті юдаїки в Україні : *тези доп. Міжнар. онлайн-симпозіуму* (27 листопада 2020 року) / ред.-упоряд. О. Коломиєць. Львів, 2020. 40 с.
35. Dashkevych Y. L' Établissement des Arméniens en Ukraine Pendant les XI^e–XVIII^e Siecles [Armenian Settlements in Ukraine in the 11th–18th century]. *Dashkevych Y. Armenia and Ukraine*. Lviv–New-York, 2001. P. 103–141.
36. India: Perspectives. Rabindranath Tagore / ed. Navdeep Suri. New Delhi, 2010. Vol. 24. No. 2. 133 p.
37. Kolomyets O. Little Armenia in Western Ukraine. *Voices of the Weak: Music and Minorities*. Praha, 2009. 122–131.
38. Kolomyets O. Ukrainian-Indian Ethnomusicological Dialog: Beginnings (The Author's Experience in Kirana Gharana). *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2017. Вип. 17. С. 199–209.
39. Kolomyets O. The History and Modernity of Ethnic Minorities in Western Ukraine: Ethnomusicological Approach. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія: Мистецтвознавство*. Львів, 2023. Вип. 22. С. 50–57.
- Ukrainian Experience. The Telegraph Online. 13.08.2009. URL : <https://www.telegraphindia.com/west-bengal/timeout-13-08-2009/cid/1266845>.

References

1. Veselovs'ka, H. (2020). "Rozumnyi arlekin" v avanhardnomu i suchasnomu ukrayins'komu teatri. ["The Intelegent Harlequin" in the Avant-garde and Modern Ukrainian Theatre]. *Khudozhnia kultura: aktual'ni problemy*, 16 (1), 153–158.
2. Hrab, U. (2009). Muzykolohiya yak universytets'ka dystsyplina: Lvivs'ka muzykolohichna shkola Adolfa Khybins'koho (1912–1941). [Musicology as the University Discipline: Adolf Khybinski's Lviv Musicology School (1912–1941)]. Lviv.
3. Kvitka, K. (1903). Deshcho pro vormens'ku muzyku. [Something on the Armenian Music]. *Literaturno-naukovy visnyk*. Lviv, XXII, 32–37.
4. Kvitka, K. (1928). Do pytannia pro tiurks'kyi vplyv na ukrayins'ku narodniu melodyku. [On the Question of the Turks Influence on the Ukrainian Folk Melos]. *Zbirnyk Istoryko-philolohichnoho viddilu UAN*. Kyiv, 374–384.

5. Kvitka, K. (1925). Potreby v spravi doslidzhennia narodnoyi muzyky na Ukraini. [The Need In the Field of Research of Folk Music in Ukraine]. *Music*. Kyiv, 2, 3. 67–73; 115–121.

6. Kvitka, K. (1929). V spravi doslidu narodnoyi muzyky neukrayins'kykh elementiv liudnosti URSR. [On the Research Issue of the Folk Music of Non-Ukrainian Peoples of the USSR]. *Buleten' Etnohraphichnoyi komisiyi Ukrayins'koyi Akademiyi Nauk*. Kyiv, 11, 1–5.

7. Kirzhayev, S., Ul'yanovskiy, V. (1993). Prychynok do studiy ukrayins'koyi oriyentalistyky 1920–1930 rokiv. Neznanyi zbirnyk “Ukrayina I Shid”. *Ukrayina v mynulomu*. Kyiv–Lviv, 4, 77–89.

8. Kozyts'kyi, A. (2010). Lvivs'ki shodoznavtsi pershoyi tretyny XX stolittia. [Lviv Orientalists in the First Thirty Years of the 20th Century]. *Visnyk Lvivs'koho uniwersytetu. Seriya istorychna*. Lviv, 45, 389–410.

9. Kolessa, F. (1920). Ukrayins'ki narodni dumy. [Ukrainian Folk Dumas]. Lviv.

10. Kolessa, F. (1970). Deshcho pro muzyku Shodu. [Something on Music of the East]. *Muzykoznavchi pratsi*. Kyiv, 398–400.

11. Kolomyets, O. (2007). Proekt prohramy-konspektu spets-kursu “Svitova etnomuzyka: arabs'ka ta yapons'ka kultura” (dlia studentiv fakultetu kultury i mystetstv spetsial'nosti „Folklorystyka”, spetsializatsiyyi “Etnomuzykoznavstvo” Lvivs'koho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka) [World Music: Arabic and Japanese Culture. The Project of the Academic Program of the Special Course for Students of the Faculty of Culture and Arts, Majoring in Folkloristics, With Specialization in Ethnomusicology of the Ivan Franko National University of Lviv] *Etnomuzyka*. Lviv, 3. 150–169.

12. Kolomyets, O. (2009). Do pytannia pro poniattia “gharana” u tradytsiyniy profesyyniy muzychniy kultury Hindustani (na prykladi shkoly Kirana). [On the Question of the Concept of “Gharana” in the Traditional Professional Musical Culture of Hindustani (On the basis of Kirana Gharana case study)]. *Visnyk Lvivs'koho natsionalnoho uniwersytetu imeni Ivana Franka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. Lviv, 9, 151–166.

13. Kolomyets, O. (2010). Systema “guru-shyshya parampara” v tradytsiyniy profesyyniy muzychniy kulturi Hindustani: do pytania transmissiyyi muzyky usnoyi tradytsiyyi (na prykladi shkoly Kirana). [The “Guru-Shyshya Parampara” System in Hindustani Traditional Professional Musical Culture: To The Question of Transmission of Oral Tradition's Music (The Case Study of Kirana School)]. *Visnyk Lvivs'koho natsionalnoho uniwersytetu imeni Ivana Franka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. Lviv, 10, 50–68.

14. Kolomyets, O. (2010). Do Pytannia pro gharany v tradytsiyniy profesyyniy muzychniy kultury Pivnichnoyi Indiyi: zarodzhennia, rozvytok, transformatsiya yavyshecha (na prykladi shkoly Kirana). [To the Question of Gharanas in Traditional Professional Musical Culture of North India: Formation, Development, Transformation of the Phenomenon (The Case Study of Kirana School)]. *Shodoznavstvo*. Kyiv, 51, 65–80.

15. Kolomyets, O. (2011). Svitova muzyka: indiy'ska tradytsiyna kultura (dlia studentiv fakultetu kultury i mystetstv spetsial'nosti „Folklorystyka”,

spetsializatsiyi “Etnomuzykoznavstvo” Lvivs’koho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka). [World Music: Indian Traditional Culture. The Project of the Academic Program of the Special Course for Students of the Faculty of Culture and Arts, Majoring in Folkloristics, With Specialization in Ethnomusicology of the Ivan Franko National University of Lviv]. *Visnyk Lvivs’koho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriya: Mystetstvoznnavstvo*. Lviv, 7, 30–48.

16. Kolomyets, O. (2014). Styliova shkola gharana Kirana v profesiyniy muzychniy kulturi usnoyi tradytsiyi Pivnichnoyi Indiyi. [The Stylistic School Kirana Gharana in Professional Musical Culture of Oral Tradition of Northern India] : dys.... na zdobuttia nauk. stupenia kand. Mystetstvoznnavstva : 25.12.2014. Lviv.

17. Kolomyets, O. (2014). Zasnovnyky styliovoyi shkoly gharany Kirana u konteksti systemy nosiyiv profesiynoyi muzychnoyi kultury usnoyi tradytsiyi Hindustani. [The Founders of Gharana Kirana in the Context of Bearers of Hindustani Traditional Professional Musical Culture]. *Visnyk Lvivs’koho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriya: Mystetstvoznnavstvo*. Lviv, 14, P. 223–238.

18. Kolomyets, O. (2014). Taras Shevchenko ta Rabindranath Tagore: muzychnyi kod heniyiv yak faktor natsionalnoho vyznannia. [Taras Shevchenko and Rabindranath Tagore: Geniuses’ Musical Code As A Factor Of National Recognition]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya: Mystetstvoznnavstvo*. Lviv, 15, 126–136.

19. Kolomyets, O. (2017). Zvukova kolorystyka u stylistytsi muzychnoyi movy profesiynykh spivtsiv shkoly (gharany) Kirana u Pivnichniyi Indiyi: Raga Yaman – sprobа analizu (do pytannia pro muzychnu semiotyku). [Sound Coloring In The Stylistics Of Professional Singers Of Kirana Gharana In North India: Raga Yaman – An Attempt Of Analysis (Regarding The Question Of Musical Semiotics)]. *Etnomuzyka*. Lviv, 13, 9–30.

20. Kolomyets, O. (2019). *Philosophia muzychnoyi orientalistyky*. [The Philosophy of Oriental Music Studies]. Lviv.

21. Kolomyets, O., Lukin, M., Mazor, Ya., Seroussi, E. (2020). “Tish-nigun No. 3” iz zbirky “Yevreys’ki narodni melodiyy bez sliv” Moyseya Berehovs’koho: vstup do vyvchennia hasyds’koyi muzyky v ukrayinskomu konteksti. [“Nigun 3” from Beregovskii’s Jewish Folk Tunes Without Words: An Introduction to the Study of Hassidic Music in its Ukrainian Context]. *Etnomuzyka: zb. statey ta materialiv iz nahody yuvileyu profesora Iryny Dovhaliuk*. Lviv, 16, 37–153.

22. Kolomyets O. (2021). Khasyds’ki niguny z Pravoberezhnoyi Ukrayiny ta Shidnoyi Halychyny v doslidzhenniah ta vydanniah: ukrayins’kyi ta svitovyi konteksty (za rezultatsamy Mizhnarodnoho ukrayins’ko-izrayils’koho proyecktu “Nigun khasydiv na Pravoberezhniyi Ukratini ta Shidniyi Halychyni: mizh pytomymy ta naplyvovymy zvukovymy landschaftamy”). [Hassidic Nigunim From Right Bank Ukraine and East Galicia in Researchers and Editions: Ukrainian and World Contexts (due the results of International Ukrainian-Israeli project “Hassidic Nigun in Right Bank Ukraine and East Galicia: Between Autochthonous and External Soundscapes)]. *Vydavnychiy rukh v Ukrayini: seredovyscha, artefakty: dop. ta povidomlennia II Mizhnar. nauk. konf.* Lviv, 166–170.

23. Kolomyets, O. (2021). Yevreys'ko-khasyds'ka muzyka ta ukrayins'ki tradytsiyni spivtsi: do pytannia pro dyskurs Avraama Tsvi Idelsona shchodo doslidzhen' Filareta Kolessy. [Jewish-Hassidic Music and Ukrainian Traditional Bards: On the Question of Discourse of Abraham Zvi Idelsohn Concerning the Researches of Filaret Kolessa]: *tezy Mizhnar. nauk. konf. "Vos'mi Kolessivs'ki chytannia (do 150-richchia z dnia narodzhennia Filareta Kolessy)"*. Lviv.

24. Lukaniuk, B. (2017). Muzychnyi chasokil'kisnyi rytm. [Musical Quantitative Rhythm]. Lviv.

25. Lukaniuk, B. (2022). Kurs muzychnoho folkloru. [Course on Musical Folklore: in 3 Vol. Vol 1: Lectures]. Lviv.

26. Mladenova, T. (2018). Ukrayinskyi kontekst rozvytku muzychnoyi kultury Krymu. [The Ukrainian Context of the Development of Musical Culture of Crimea]. *Visnyk Lvivs'koho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. Lviv, 19, 20–30.

27. Mladenova, T. (2023). Krym u dialozi kultur Zahodu ta Shodu na prykladi muzychnoyi tvorchosti. [Crimea in the Dialogue of the West and the East Cultures on the basis of the Musical Art]. Lviv: Rastr-7.

28. Ohnieva, O. (2008). Shidni stezhky Lesi Ukrayinky. [The Oriental Paths of Lesia Ukrayinka]. Luts'k: Volyn. obl. druk.

29. Papusha, I. (2000). Modus orientalis. Indiy's'ka literature v retseptsii Ivana Franka. [Modus orientalis. Indian Literature in the Perception of Ivan Franko]. Ternopil: Zbruch.

30. Pasichnyk, V. (2014). Naukovyi shliakh Volodymyra Hoshovskoho: vid etnografiyi do folklorystyky. [The Scholarly Passage of Volodymyr Hoshovsky: from Ethnography to Folkloristics]. *Zapysky NTSH*. Lviv, CCLXVII, 211–238.

31. Polotniuk, Ya. (1993). Shodoznavstvo u Lvivskomu universyteti. [Oriental Studies at the Lviv University]. *Shidnyi Svit*. Kyiv, 2, 124–132.

32. Piaskovskiy, I. (2009). Arabo-pers'ka muzyka yak istorychno hlobalizovana narodnotradytsiyna kultura. [Arabic and Persian Music as a Historically Globalized Folk-Traditional Culture]. *Problemy etnomuzykolohiyi*. Kyiv, 23–39.

33. Piaskovskiy, I., Motasem, A. (1998). Porivnialna typolohiya pisennykh zhanriv vesilnoho obriadu v arabo-palestyns'kiy ta shidnoslovyans'kiy tradytsiyakh. [The Comparative Typology of the Song Genres in the Wedding Ritual of Arab-Palestinian and East Slavic Traditions]. *Problemy etnomuzykolohiyi*. Kyiv, 1, 49–78.

34. Khasydy ta yikhniy muzychnyi svit u konteksti yudayiky v Ukrayini. (2020). [Hasidim and Their Musical World in the Context of Jewish Studies in Ukraine]: *tezy dop. Mizhnar. onlayn sympoziumu (27 lystopada 2020 roku)* / red.-upor. O. Kolomyets. Lviv.

35. 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]. *Dashkevych Y. Armenia and Ukraine*. Lviv–New-York, 103–141.

36. India: Perspectives. Rabindranath Tagore. (2010) / ed. Navdeep Suri. New Delhi, 24, 2.

37. Kolomyets, O. (2009). Little Armenia in Western Ukraine. *Voices of the Weak: Music and Minorities*. Praha, 122–131.

38. Kolomyets, O. (2017). Ukrainian-Indian Ethnomusicological Dialog: Beginnings (The Author's Experience in Kirana Gharana). *Visnyk Lvivs'koho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. Lviv, 17, 199–209.

39. Kolomyets, O. (2023). The History and Modernity of Ethnic Minorities in Western Ukraine: Ethnomusicological Approach. *Visnyk Lvivs'koho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka. Seriya: Mystetstvoznavstvo*. Lviv, 22, 50–57.

40. Ukrainian Experience. The Telegraph Online. 13.08.2009. Retrieved from : <https://www.telegraphindia.com/west-bengal/timeout-13-08-2009/cid/1266845>.

**ORIENTAL STUDIES AT THE FACULTY
OF CULTURE AND ARTS
AT THE IVAN FRANKO NATIONAL UNIVERSITY OF LVIV:
THE SUMMARY OF TWO DECADES**

Olha KOLOMYETS

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

The article is dedicated to the development of the Oriental Studies area at the Faculty of Culture and Arts during the two decades since its establishment in 2004 at the Ivan Franko National University of Lviv; looking closely at the program in its three most important spheres of functioning: educational – as a component of the faculty's educational programs, scholarly – as an aspect of the research activities of faculty members, and artistically educational – as element of the cultural enrichment of all the participants of the educational process at the Faculty of Culture and Arts and the university community as a whole.

The functioning and specifics of Oriental Studies at the Faculty of Culture and Arts have been analyzed taking under consideration the period of its formation within the Department of Theatre Studies and Acting, as well as the historical context of the establishment and development of Oriental Studies at Lviv University, which, according to the research by Yarema Polotniuk, was inspired by the multicultural environment of the city and the region in general, and could be roughly divided in a few historical periods: early period of the XIX cent., interwar stage, period of stagnation after WWII and the phase of revival after the proclamation of Ukraine's Independence in 1991. The specifics of the faculties and their divisions as well as the scholarly interests of those who were invited to teach at the Lviv University from the very beginning influenced the development of the main areas of the Oriental Studies at the University of Lviv, namely linguistics and literature.

The other directions of the Oriental Studies, specifically those of theatre and music areas, which have been developing at the Faculty of Culture and Arts since its establishment at the University, are aimed to fill a gap in the researches and university studies of those elements of culture that, on together with language, but in their own way, identify a society

and become “the true source of historical information” (Hoshovskyi, 1971) and, thus, cannot be omitted from university curriculums.

Besides the chronologically first course at the faculty, titled “Theatre Cultures of the East”, which introduces the main problematics of Oriental Studies in the area of theatre studies on the basis of Indian, Japanese and Chinese cultures, other disciplines as well as scholarly work and artistic-educational activity have concentrated mostly in the frames of ethnomusicological and musicological areas of the faculty and, due to the individual scholarly interests of the faculty members, objective circumstances in Ukraine during the two decades of the faculty’s development (as, for instance, the occupation of Crimea by the Russian federation and, as a result an internal resettlement of Crimean Tatars, including to Lviv) as well as the need to develop scholarly endeavors of Ukrainian researchers who in different periods of Ukrainian history have raised questions from the Oriental studies discourses in their work, representing such branches of the Oriental studies as musical Indology, Armenian Studies, Jewish Studies and most recently musical Turkology.

Keywords: Lviv University, Yarema Polotniuk, Oriental Studies, “Theatre Cultures of the East”, Oriental Music Studies, musical Indology, Olha Kolomyiets, Jewish Music Studies, musical Turkology, Tetiana Mladenova.

Стаття надійшла до редколегії 15.08.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

Додатки



Фото 1. Інтерв'ю із о. Тадеосом Вірменської церкви у Львові, 2008 р.



Фото 2. Інтерв'ю із Машкуром Алі Кханом, співцем стильової школи (гхарани) Кірана, м. Колката, ITC Sangeet Research Academy, 2009 р.



Фото 3. Заняття (талім) Машкура Алі Кхана, у будинку Гуру, м. Колката, ITC Sangeet Research Academy, 2009 р.



Фото 4. Інтерв'ю із видатним виконавцем Індії та гуру Академії SRA Пандігом Аджоєм Чакраборті у будинку Гуру, м. Колката, ITC Sangeet Research Academy, 2009 р.

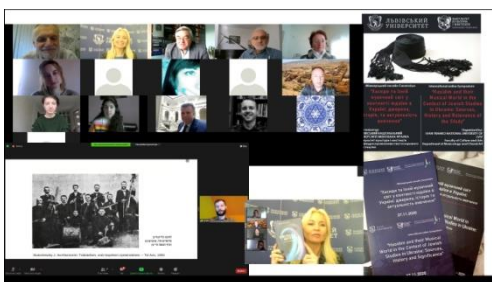


Фото 5. Світлина з Міжнародного онлайн-симпозіуму “Хасиди та їхній музичний світ у контексті юдаїки в Україні: джерела, історія та актуальність вивчення”. Львівський національний університет, 2020 р.



Фото 6. Зустріч із Надзвичайним і Повноважним Послом Республіки Індія в Україні В. Джоті Сварупом Панде “Голоси Індії” за участю ректора Львівського національного університету імені Івана Франка професора Івана Вакарчука, почесних гостей, студентів та викладачів Університету. Координатори заходу – декан факультету культури і мистецтв Олександр Козаренко (2011) та Ольга Коломиєць



Фото 7. Зустріч із Джамілем Каріковим на факультеті культури і мистецтв, 2024 р.



Фото 8. Ольга Коломиєць, виголошуючи доповідь про Львівський університет та українську культуру і науку у Мистецькому центрі м. Колката “Weavers Studio Centre for the Arts”, 2009 р.



Фото 9. Учасники науково-мистецького симпозиуму у контексті Міжнародного проекту “Interwoven”. Університет Вішва-Бхараті, заснований Рабіндранатом Тагором в Шантиникетані, 2022 р.

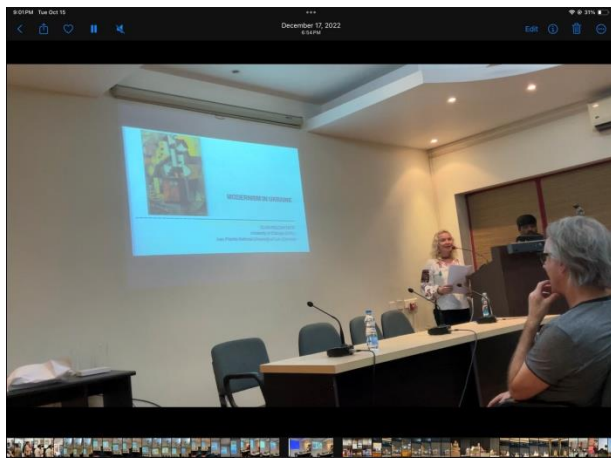


Фото 10. Доповідь доцента О. Коломиєць, м. Колката, 2022 р.



Фото 11. Ольга Коломиєць під час експедиційного дослідження в Індії, 2022 р.
Родинний дім Р. Тагора “Джорасанко” в м. Колката

УДК 783.2 (477)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.86-96>

ХОРОВА ФУГА З КОНЦЕРТУ “НЕ ОТВЕРЖИ” МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО: ПИТАННЯ ТЕМПУ

Ольга ШУМІЛНА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка,
кафедра теорії музики,
вул. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005
email: shumili2016@gmail.com

Вивчено питання темпу фінальної фуґи з концерту “Не отвержи мене во время старости” М. Березовського. Проаналізовано рукописні та друковані джерела нотного тексту. З’ясовано, що наявний в одному з рукописних джерел останньої третини XVIII століття початковий авторський темп *Allegro* був змінений на *Moderato* для першого видання 1817–1818 років. Виявлено, що вказівка на помірний темп фінальної фуґи переходила у наступні видання, аж до публікації збірки хорових творів М. Березовського 1989 року. Наголошено, що виконання фінальної фуґи у темпі *Moderato* міняє образну концепцію концертного циклу.

Ключові слова: українська духовна музика другої половини XVIII століття, музичний класицизм, творчість Максима Березовського, хоровий концерт “Не отвержи мене во время старости”, темп, фінальна фуґа.

Постановка проблеми. Українська духовна музика доби класицизму, названа Б. Кудриком “золотою добою”, представляє одну з найяскравіших сторінок національної музичної культури. У творчості Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя, Степана Дехтярева, що поєднала традиції хорового багатоголосся партесної доби та здобутки тогочасного європейського мистецтва, було продовжено та переосмислено творчий досвід кількох поколінь українських композиторів, розширено образно-сміслові межі духовної музики, опановано нові засоби музичної виразності, винайдено нові композиційні рішення та ін. Видатні досягнення українських композиторів другої половини XVIII століття та їхня життєтворчість дістали детального вивчення у працях сучасних українських науковців. Однак не всі питання є остаточно вирішеними, деякі з них дотепер викликають дискусію, особливо стосовно визначення авторства, не всі твори знайдені, існують значні лакуни у пошуках документальних джерел – наприклад, дотепер не знайдено метрик про народження жодного з українських композиторів доби класицизму. У матеріалах, які вважають усебічно вивченими, теж можна натрапити на недосліджені аспекти. При цьому перспективною для дослідження є творчість

Дмитра Бортнянського, яку зараз в Україні ніхто з науковців-музикологів не вивчає системно.

У пропонованій статті увагу зосереджено на творчості Максима Березовського, а саме на його загальновідомому духовному концерті “Не отвержи мене во время старости”, написаному на текст вибраних рядків 70-го псалма. Незважаючи на обізнаність, у ньому було виявлено аспекти, які потребують додаткового вивчення і можуть бути цікавими і науковцям, і виконавцям. Ці аспекти мають відношення до трактування темпу у фінальній фузі “Да постидятся і исчезнут”.

Аналіз останніх досліджень. Творча спадщина Максима Березовського останнім часом дістала глибокого і всебічного вивчення завдяки потребі в кардинальному перегляді життєтворчості митця. 2023 року було опубліковано колективну монографію “Максиму Березовському присвячується” [7], у якій було порушене і питання вивчення концерту “Не отвержи”. Так, у статтях Ольги Шуміліної уточнено час появи цього концерту та рукописні джерела його фіксації [14; 15], у статті Тетяни Гусарчук докладно вивчено його драматургію [3], у статті Віктора Слупського пропонується переклад концерту “Не отвержи» для брас-квінтету [9]. В більш ранніх публікаціях було зроблено аналіз цього концерту у цілому [6] та його фінальної фуги зокрема [8], йшлося про початкову авторську версію [16], про можливі прототипи [13], про конфігурацію інтонаційного образу світу [11] тощо. Незважаючи на пильну увагу дослідників до концерту “Не отвержи», питання темпу не порушувалося жодним з них.

Метою статті є визначення виконавського темпу фінальної фуги концерту “Не отвержи мене во время старости” Максима Березовського за рукописними і друкowanними джерелами.

Виклад основного матеріалу. Духовний концерт “Не отвержи мене во время старости” Максима Березовського є одним з найвідоміших творів доби класицизму в українській музиці. Його нотний текст тричі публікувався у ХІХ столітті (1817–1818, 1842, 1880-ті роки), а сучасні хорові диригенти користуються виданням 1989 року [1]. Образна концепція концертного циклу ґрунтується на принципі розгортання конфлікту, який закладено вже у сповненій прихованого драматизму першій частині. Зіткнення з образами зовнішньої ворожої сили, персоніфікованими у другій частині, та молитовне самозаглиблення третьої частини призводять до драматичного вибуху у фінальній фузі, яка уособлює протест і моральну перемогу героя. У такій концепції циклу, де прихований драматизм початкової частини проривається назовні у фіналі, надзвичайно важливу роль відіграє темп виконання фінальної фуги.

У виданні концерту “Не отвержи” М. Березовського 1989 року у фінальній фузі вказано темп *Allegro agitato* (у квадратних дужках, рис. 1) [1, с. 19]. Цей темп надзвичайно вдало відображає сутність фуги як квінтесенції драматичних протестних образів, які проявляються у стрімкому нагнітанні емоцій із різким обривом на гребені кульмінаційної хвилі та коротким повільним завершенням-післямовою. Такий самий темп, однак вже без квадратних дужок, вказано у перевиданні 1995 року [2, с. 107]. Драматичного

тракування в темпі *Allegro* fuga здобуває в усіх сучасних виконавських версіях.



Рис. 1. Сторінка видання концерту «Не отвержи» М. Березовського (1989)

У більш ранніх публікаціях концерту «Не отвержи» або його окремих частин, наявних у виданнях 1940–1980-х років, фінальна fuga має інше позначення темпу. Короткий огляд цих видань почнемо з двох публікацій 1940 року, у яких було надруковано окремі частини концерту без тексту:

- 1) IV частина – у книзі П. Чеснокова «Хор та управління ним» [12];
- 2) III та IV частини – у хрестоматії «Історія російської музики у нотних зразках» під редакцією С. Гінзбурга [4].

У виданні П. Чеснокова fuga має позначення темпу *Умеренно*, у виданні С. Гінзбурга – *Moderato*.

Наступними є видання повного концертного циклу з нотним текстом у кінці 1960-х років:

- 1) друге видання хрестоматії «Історія російської музики у нотних зразках» під редакцією С. Гінзбурга 1968 року [5];
- 2) «Хрестоматія української дожовтневої музики» під редакцією О. Я. Шреєр-Ткаченко 1969 року [10].

В обох цих виданнях у фінальній фузі позначено темп *Moderato*.

Обидва виявлені нами варіанти темпу фінальної фуги – *Moderato* та *Умеренно* – трапляються у публікаціях концерту 70–80-х років ХХ століття аж до появи збірника хорових творів М. Березовського 1989 року. Це означає, що в той час fuga виконувалась у помірному темпі, що докорінно змінювало образно-емоційну концепцію усього циклу, згладжувало протестні настрої фінальної частини.

У пошуках протоджерела такого темпу були вивчені коментарі до видань концерту «Не отвержи» 60-х років минулого століття. О. Я. Шреєр-Ткаченко зазначила, що джерелом нотного тексту для її публікації стало видання С. Гінзбурга. Своєю чергою, С. Гінзбург повідомив, що текст «приводиться по друкованому примірнику початку ХІХ століття з фондів ГРБ (нинішня РНБ у Санкт-Петербурзі. – О. Ш.) зі збереженням церковнослов'янського тексту» [5, с. 486].

З трьох видань концерту “Не отвержи” у XIX столітті до нашого часу дійшли примірники другого (1842, Придворна співацька капела) і третього (1880-ті роки, видавництво П. Юргенсона). Вони мають у своїй основі текст першого видання 1817-1818 років. Один з примірників видання 1842 року насправді перебуває фондах РНБ.

Вивчення обох наявних друкованих видань XIX століття дало підстави переконатись у тому, що у виданні 1842 року у фінальній фузі вказано темп *Moderato* (рис. 2), а у виданні П. Юргенсона – *Умѣренно*. Це означає, що помірний темп був зазначений вже в першому видання 1817-1818 років, і що основою нотного тексту і темпового позначення фінальної фуги для хрестоматії С. Гінзбурга слугувало видання Придворної співацької капели 1842 року, тоді як П. Чесноков взяв нотний текст і темпове позначення фуги з видання П. Юргенсона 1880-х років.

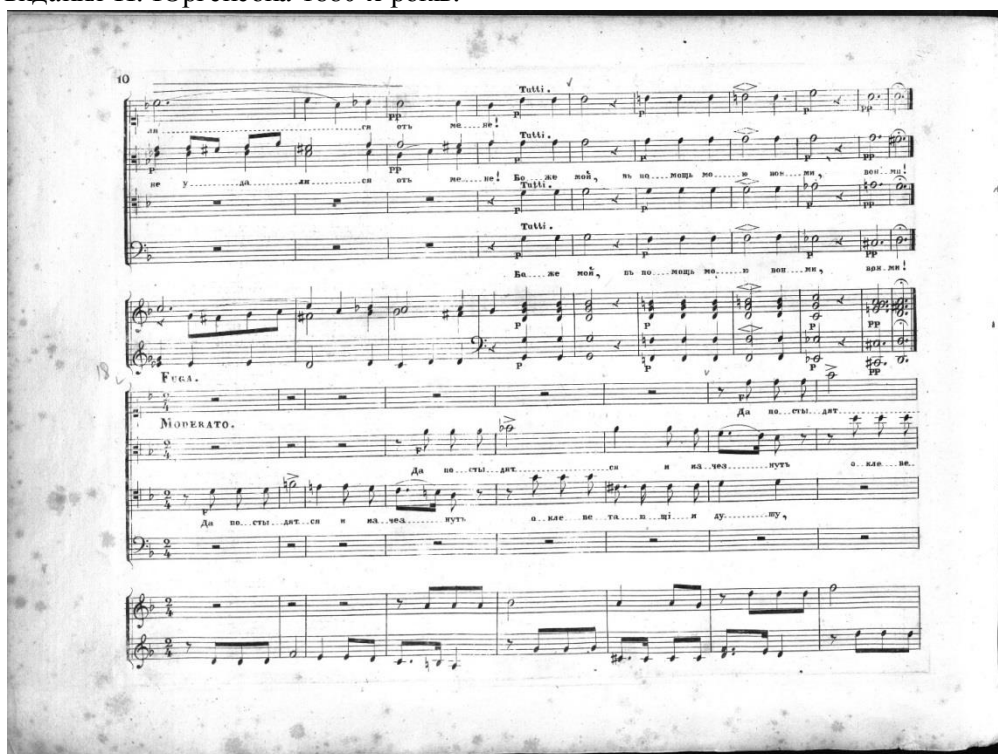


Рис. 2. Сторінка видання концерту “Не отвержи” М. Березовського (1842)

Як було встановлено, початковий нотний текст концерту “Не отвержи”, зафіксований у рукописних джерелах останньої третини XVIII століття, мав дещо інший вигляд і його редагували для першого видання [16]. Тому в пошуках темпу фінальної фуги, задуманого М. Березовським, ми звернулись до аналізу рукописів, укладених раніше часу першої публікації.

Списки концерту “Не отвержи” було виявлено у чотирьох рукописних пам’ятках:

1) збірці партесних творів 60-х років XVIII століття з фондів РНММ (окремі голосові книги)¹¹;

2) київській збірці духовних творів Б. Галуппі та М. Березовського 70-х років XVIII століття (окремі голосові книги)¹²;

3) збірці хорових концертів 1779 року з фондів РНММ (окремі голосові книги)¹³;

4) британському рукописі кінця XVIII століття (партитура)¹⁴.

З чотирьох наявних рукописних пам'яток про темп фінальної фуги йдеться лише в одній. Це збірка хорових концертів 1779 року з фондів РНММ (Москва). Вказаний темп – *Скоро* (рис. 3), тобто *Allegro*. Це означає, що темп, пропонувавший редактором збірки 1989 року М. Юрченком, відповідає початковому авторському задуму та відтворює передбачуване М. Березовським тлумачення образної концепції фінальної частини.

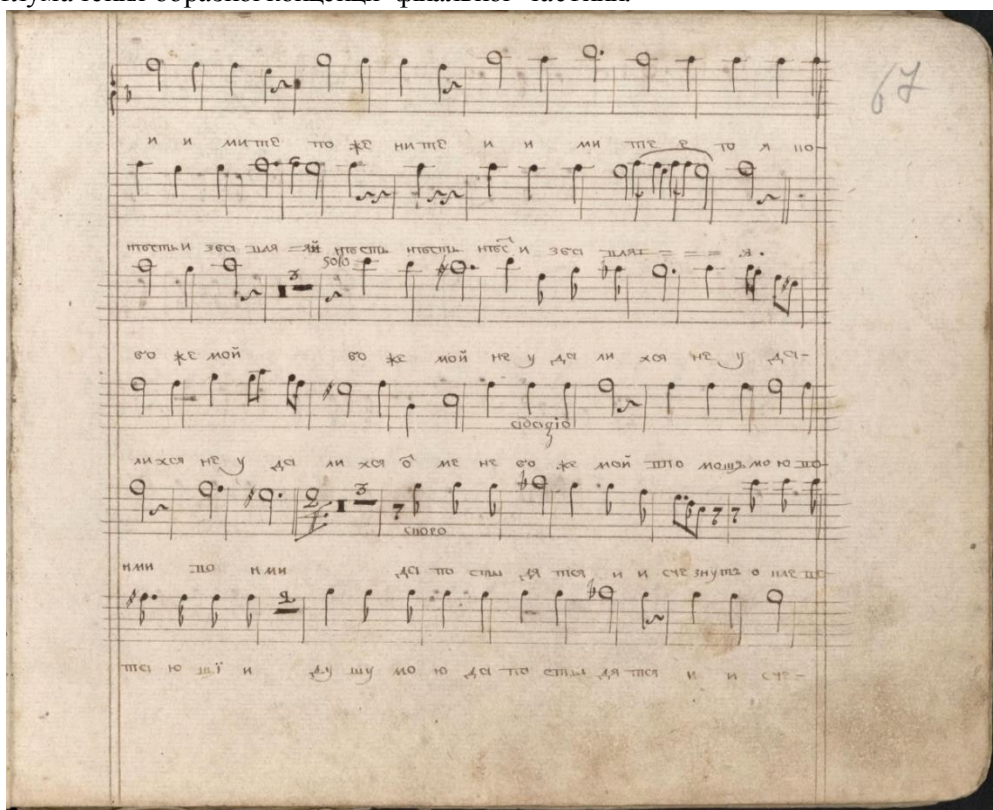


Рис. 3. Аркуш рукопису з партією концерту «Не отвержи» М.Березовського РНММ, ф. 283, од зб. 172 (I альт), арк. 67

Доцільність темпу *Allegro* у фінальній фугі концерту «Не отвержи» Максима Березовського можна довести порівнянням цієї фуги з іншими

¹¹ РНММ, ф. 283, од. зб. 898 (I дискант), 718 (I тенор), б/н.

¹² ЦДАМЛМ України, ф. 441, № 907, од. зб. 1-6, № 13.

¹³ РНММ, ф. 279, од. зб. 937 (I дискант), 172 (I альт), 882 (II альт), 884 (II тенор), № 26.

¹⁴ British Library, London, Add. 24288, f. 97 r.-114 r.

драматичними фугами доби класицизму, наявними у вокально-хорових творах сучасників нашого митця. Однією з них є подвійна fuga “Kugie eleison” з Реквієму В. А. Моцарта (тональність d-moll). Вона раптово вривається після неквапливого “Requiem aeternam”, утворюючи типово бароковий контраст за принципом “повільно – швидко”, і має надзвичайно потужне динамічне розгортання завдяки юбілейному тематизму і стрімкому нагнітання драматичного напруження, втримуючи увагу аж до перерваної каденції, яка раптово зупиняє нестримуваний потік драматичних емоцій. Подібно до концерту “Не отвержи”, ця fuga має коротке повільне акордово-гармонічне завершення після перерваної каденції і фермати, яке виконується у темпі *Adagio*. Сама ж fuga виконується в темпі *Allegro*, який вказано в нотному тексті. Доволі важко уявити собі виконання цієї fugи у темпі *Moderato*.

Інший зразок – фінальна fuga з двочастинного духовного концерту “Плотію уснув” Б. Галуппі (тональність c-moll). Вона слідує за першою частиною, написаною в темпі *Adagio*, унаслідок чого між обома частинами створюється темповий контраст за принципом “повільно – швидко”. У характері цієї fugи та принципах розгортання матеріалу є дуже багато спільного з фіналом концерту “Не отвержи” М. Березовського. Вона витримана в одному образно-емоційному стані, драматична сутність якого розкривається ближче до кінця, чому сприяє поступовість емоційного нагнітання. Як і в фузі М. Березовського, підхід до кульмінації призводить до перерваної каденції на двічі зменшеному септакорді, після чого слідує коротке повільне завершення не поліфонічного складу. Як і у випадку з М. Березовським, вказаний у рукописних джерелах виконавський темп *Allegro* (рис. 4) було виправлено на *Allegro moderato* для першого видання 1817-1818 років (рис. 5).

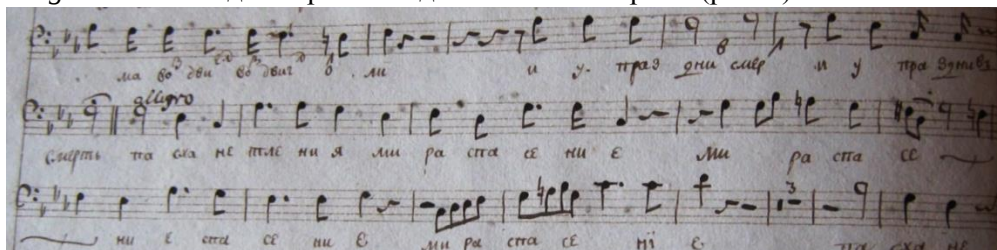


Рис. 4. Аркуш рукопису з партією концерту “Плотію уснув” Б. Галуппі
ЦДАМЛМ України, ф. 441, од зб. 907/6 (II бас), арк. 2 зв.

В обох цих виправленнях можна побачити руку одного редактора – тогочасного директора Придворної співацької капели, колишнього учня Бальтассаре Галуппі Дмитра Бортнянського, який займався підготовкою усіх творів до видання.

У творчості самого Д. Бортнянського теж трапляються випадки трактування фіналу концертного циклу як драматичної fugи. Це концерти № 32 “Скажи мі, Господи, кончину мою”, № 33 “Вскую прискорбна еси душе моя” та ін. У першому прижиттєвому виданні 1817–1818 років та наступних перевиданнях у їхніх фіналах вказано темпи *Moderato* (концерт № 32) або *Allegro moderato* (концерт № 33). Вочевидь, Д. Бортнянський намагався подолати типовий для доби бароко різкий темповий контраст між частинами

концертного циклу, який на початку XIX століття сприймався як архаїзм і застаріле явище минулого мистецтва, і саме тому вповільнював виконавські темпи.



Рис. 5. Сторінка видання концерту “Плотію уснув” Б.Галуппі (1817-1818 рр.)

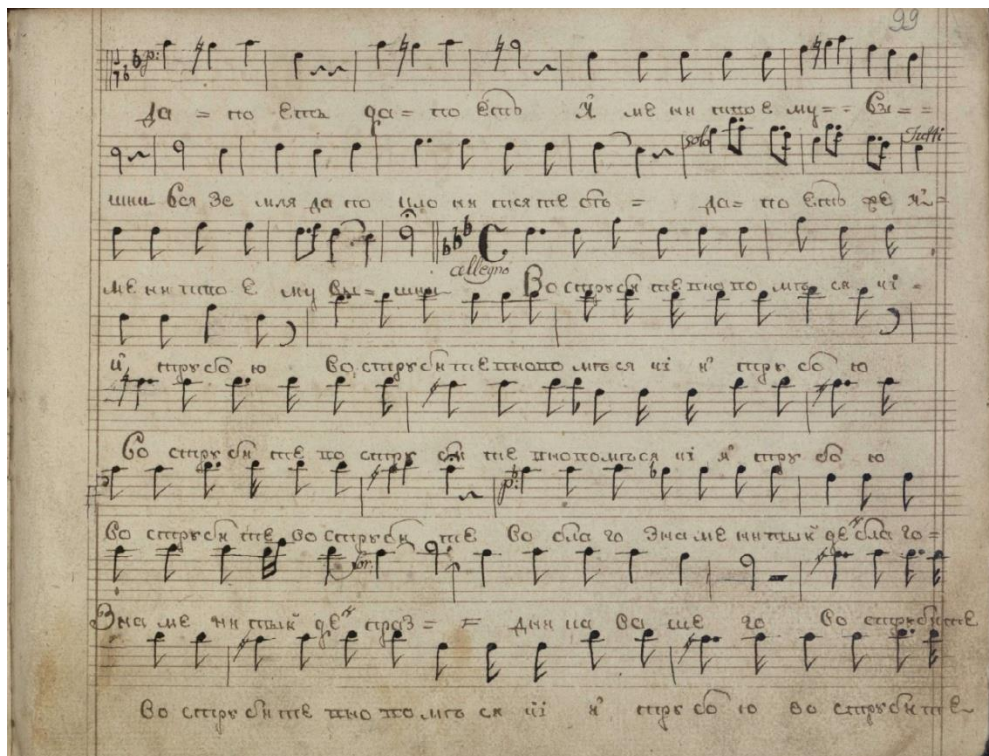


Рис. 6. Аркуш рукопису концерту “Воскликните Господеві” Д.Бортнянського РНММ, ф. 283, од зб. 882 (II альт), арк. 99

Доказом редагування темпу може бути концерт № 4 “Воскликните Господеви вся земля” Д. Бортнянського, який зберігся у рукописних джерелах кінця XVIII століття. Порівняння темпів у першому виданні та наступних перевиданнях із рукописним джерелом показало, що темп третьої частини *Allegro* (рис. 6) було виправлено на *Allegro moderato* при підготовці цього концерту до видання.

Висновки. Вивчення питання темпу фінальної фуґи з концерту “Не отвержи мене во время старости” М. Березовського за рукописними та друкowanими джерелами нотного тексту показало, що початковий авторський темп *Allegro*, наявний в одному з рукописних джерел останньої третини XVIII століття, був змінений на *Moderato* для першого видання 1817–1818 років, і що вказівка на помірний темп фінальної фуґи переходила у наступні видання, аж до публікації збірки хорових творів М. Березовського 1989 року. Враховуючи, що виконання фінальної фуґи з концерту “Не отвержи” у темпі *Moderato* докорінно міняє образну концепцію концертного циклу, вважаємо, що повернення до темпу *Allegro* у сучасних виконавських версіях відповідає початковому авторському задуму. Перспективи подальшого вивчення теми полягають у вивченні суто виконавських аспектів темпових нюансів.

Список використаної літератури

1. Березовский М. Хоровые произведения / упоряд., ред., вступ. стаття М. Юрченко. Київ: Музична Україна, 1989. 112 с.
2. Березовський М. Хорові духовні твори / укладач, редактор М. С. Юрченко. Київ: Український фонд духовної музики, 1995. 102 с.
3. Гусарчук Т. Духовна музика Максима Березовського та Артемія Веделя: деякі аспекти спорідненості. *Максиму Березовському присвячується*. Колективна монографія. Львів: БОНА, 2022. С. 101–117.
4. История русской музыки в нотных образцах. Т. 1 / под ред. Л. С. Гинзбурга, Москва : Музгиз, 1940. 452 с.
5. История русской музыки в нотных образцах; в 3-х томах. Т. 1 / под ред. Л. С. Гинзбурга. 2-е изд. Москва: Музыка, 1968. 499 с.
6. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2: Друга половина XVIII століття. Київ–Харків–Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
7. Максиму Березовському присвячується. Колективна монографія / ред.-упор. О. Шуміліна. Львів: БОНА, 2022. 228 с.
8. Пясковський І. Поліфонічні прийоми в хоровій творчості М.Березовського. *Дослідження. Досвід. Спогади*. Збірник наукових і науково-методичних праць колективу КСМШ ім. М.В.Лисенка і НМАУ ім. П.І.Чайковського. Київ, 2000. С. 6-23.
9. Слупський В. Хорові концерти Максима Березовського в інструментальних перекладах (на прикладі брас-квінтету). *Максиму Березовському присвячується*. Колективна монографія. Львів: БОНА, 2022. С. 137–149.
10. Хрестоматія з історії української дожовтневої музики / Упорядкування, вступна стаття та коментарі О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ :

Музична Україна, 1969. 270 с.

11. Чекан Ю. “Не отвержи мене во время старости” (три конфігурації інтонаційного образу світу). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 45: Історія музики: концепції, інтерпретації, документи. С. 7–17.

12. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров. Москва : Госмузиздат, 1940. 241 с.

13. Шуміліна О. Музичне прочитання тексту 70-го псалма в хоровій творчості середини XVIII століття (текстологічний аспект дослідження). *Мистецтвознавство України*. Київ: Академія мистецтв України, 2008. Вип. 9. С. 99–106.

14. Шуміліна О. Постать Максима Березовського: відоме і невідоме. *Максиму Березовському присвячується*. Колективна монографія. Львів: БОНА, 2022. С. 13–26.

15. Шуміліна О. Хорові концерти Максима Березовського в партесній нотації. *Максиму Березовському присвячується*. Колективна монографія. Львів : БОНА, 2022. С. 86–100.

16. Shumilina O. Church works by M. Berezovsky in the interpretation aurum of post-author editions. *Вісник НАКККиМ*. 2019. Вип. 4. С. 70–73.

References

1. Berezovsky, M. (1989). Khorovyye proyzvedeniyya / upor., red., vstup. statyya M. Yurchenko [Choral works / composition, ed., introduction. article by M. Yurchenko]. Kyiv : Musical Ukraine [in Russian].

2. Berezovsky, M. (1995). Khorovi dukhovni tvory / ukladach, redaktor M. S. Yurchenko [Choral spiritual works / comp., ed. by M. S. Yurchenko]. Kyiv : Ukrainian Sacred Music Fund [in Ukrainian].

3. Husarchuk, T. (2023). Dukhovna muzyka Maksyma Berezovskoho ta Artemiya Vedelya: deyaki aspekty sporidnenosti [Sacred music of Maxim Berezovsky and Artemiy Vedel: some aspects of kinship]. *Dedicated to Maxim Berezovsky*. Collective monograph. Lviv: BONA, 101–117. [in Ukrainian].

4. Ginzburg, L. S., ed. (1940). Istoriya russkoy muzyki v notnykh obraztsakh [History of Russian music in sheet music samples]. Moscow : Muzgiz, 452 p. [in Russian].

5. Ginzburg, L. S., ed. (1968). Istoriya russkoy muzyki v notnykh obraztsakh [History of Russian music in sheet music samples]. 2 ed. Moscow : Music, 499 p. [in Russian].

6. Korniy, L. (1998). Istoriya ukrayins'koyi muzyky [History of Ukrainian music]. Part 2: Second half of the 18th century. Kyiv–Kharkiv–New York : Publishing House M.P. Kots [in Ukrainian].

7. Shumilina, O., ed. (2023). Maksymu Berezovskomu prysvyachuyet'sya [Dedicated to Maxim Berezovsky]. Collective monograph. Lviv : BONA [in Ukrainian].

8. Pyaskovsky, I. (2000). Polifonichni pryomy v khoroviy tvorchosti M. Berezovskoho. [Polyphonic techniques in the choral work of M. Berezovsky]. *Research. Experience. Memoirs*. A collection of scientific and scientific-methodological works of the KSMSH team named after M.V. Lysenko and NMAU named after P. I. Tchaikovsky Kyiv, 2000, 6–23. [in Ukrainian].

9. Slupsky, V. (2023). Khorovi kontserty Maksyma Berezovskoho v instrumental'nykh perekladakh (na prykladi bras-kvintetu) [Choral concerts of Maxim Berezovsky in instrumental translations (on the example of a brass quintet)]. *Dedicated to Maxim Berezovsky*. Collective monograph. Lviv : BONA, 137–149. [in Ukrainian].

10. Shreyer-Tkachenko, O. Ya., ed. (1969). Khrestomatiya z istoriyi ukraïns'koyi dozhovtnevoyi muzyky [Textbook of the history of Ukrainian pre-October music]. Kyiv : Musical Ukraine [in Ukrainian].

11. Chekan, Y. (2005). “Ne otverzhy mene vo vremya starosty” (try konfiguracyi intonatsiynoho obrazu svitu) [“Ne otverzhy mene vo vremya starosty” (three configurations of the intonation image of the world)]. *Scientific Bulletin of the P. I. Tchaikovsky NMAU*, 45: History of music: concepts, interpretations, documents. Kyiv, 7–17. [in Ukrainian].

12. Chesnokov, P. G. (1940). Khor i upravleniye im: posobiye dlya khorovykh dirizherov [Choir and its management: a manual for choral conductors], Moscow : Gosmuizdat, 1940, 241 p. [in Russian].

13. Shumilina, O. (2008). Muzychne prochyttannya tekstu 70-ho psalma v khoroviy tvorchosti seredyny KHVIII stolittya (tekstolohichnyy aspekt doslidzhennya) [Musical reading of the text of the 70th Psalm in choral works of the middle of the 18th century (textological aspect of the study)]. *Art history of Ukraine*, vol. 9. Kyiv : Academy of Arts of Ukraine, 99–106 [in Ukrainian].

14. Shumilina, O. (2023). Postat' Maksyma Berezovskoho: vidome i nevidome [The figure of Maxim Berezovsky: known and unknown]. *Dedicated to Maxim Berezovsky*. Collective monograph. Lviv: BONA, 13–26. [in Ukrainian].

15. Shumilina, O. (2023). Khorovi kontserty Maksyma Berezovskoho v partesniy notatsiyi [Choral concerts of Maksym Berezovsky in partes notation]. *Dedicated to Maxim Berezovsky*. Collective monograph. Lviv : BONA, 86–100 [in Ukrainian].

16. Shumilina, O. (2019). Church works by M. Berezovsky in the interpretation aurum of post-author editions. *Bulletin of NAKKKiM*, iss. 4, 70–73 [in English].

CHORAL FUGUE FROM THE CONCERT “NE OTVERZHY” BY MAKSYM BEREZOVSKY: THE QUESTION OF TEMPO

Olha SHUMILINA

*Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,
Department of Music Theory,
Nyzhankivskoho Str., 5, Lviv, Ukraine, 79005
e-mail: lnma@lnma.edu.ua*

Attention is focused on the work of Maksym Berezovsky, namely on his well-known spiritual concert “Do not leave me in the age of old age”, written to the text of selected lines of the 70th Psalm. Despite the awareness, it revealed aspects that require additional study and may be of interest to both scientists and practitioners. These aspects are related to the interpretation of the tempo in the final fuze “Da postidyatsya i ischeznut”. The purpose of the article is to determine the performance tempo of the final fugue of the concert “Ne otverzhy mene vo vremya starosty” by Maksym Berezovsky based on manuscript and printed sources. The issue of the tempo of the final fugue from M. Berezovsky's “Ne otverzhy” concert was investigated using handwritten and printed sheet music sources, which were analyzed. It has been established that the original author's *Allegro* tempo, available in one of the manuscript sources of the last third of the 18th century, was changed to *Moderato* for the first edition of 1817–1818. The indication of the moderate tempo of the final fugue continued in subsequent editions, until the publication of the collection of choral works by M. Berezovsky in 1989. Until the end of the 1980s, the fugue was performed at a moderate pace, which fundamentally changed the image-emotional concept of the entire cycle, smoothed out the protest mood of the final part. The expediency of the *Allegro* tempo in the final fugue of M. Berezovsky's concert “Ne otverzhy” is proven by comparing this fugue with other dramatic fugues of the classicism era, present in the vocal and choral works of our outstanding composer's contemporaries – V. A. Mozart, B. Galuppi, D. Bortnyansky. Cases of editing a fast tempo to a more moderate tempo in the concerts of B. Galuppi and D. Bortnyanskyi were found. In all the corrections made for the first edition of 1817–1818, one can see the hand of one editor – the then director of the Court Singing Chapel, a former student of B. Galuppi, D. Bortnyanskyi, who was involved in the preparation of this edition.

Keywords: Ukrainian sacred music of the second half of the 18th century, musical classicism, the work of Maksym Berezovsky, choral concert “Ne otverzhy mene vo vremya starosty”, tempo, final fugue

Стаття надійшла до редколегії 13.09.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК 78.031.2.071(292.471)“18/19”(092)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.97-108>

КРИМСЬКИЙ СХІД У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА СПЕНДІАРОВА

Тетяна МЛАДЕНОВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6089-6839>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музикознавства та хорового мистецтва,
вул. Валова, 18/13, Львів, Україна, 79005
e-mail: tetiana.mladenova@lnu.edu.ua*

Висвітлено події доби розквіту музичного орієнталізму як прояву діалогу між Заходом та Сходом, пов'язані з культурним ландшафтом Кримського півострова (кінець XIX – початок XX ст.). Своєрідність музичної культури Криму полягає в її синкретизмі, сутністю якого є комплементарна діалогічність багатьох генетичних елементів, генерованих як Сходом, так і Заходом.

Ураховуючи генетичний аспект контактного діалогу, розглянуто кримський період творчості Олександра Спендіарова. Відомо, що становлення О. Спендіарова-композитора відбувалося на засадах європейського музичного мистецтва. Численні спогади свідчать також про його пріоритети як композитора вірменського походження, а саме про тяжіння до східної культури. Перебуваючи на Кримському півострові, О. Спендіаров нотував та вивчав кримськотатарські народні мелодії, знаходив спільні ознаки між вірменським та кримським музичним фольклором. На прикладі першої серії симфонічного циклу “Кримські ескізи” О. Спендіарова проілюстровано цитованість музичних зразків кримськотатарської народної творчості, зроблено порівняльний аналіз між автентичністю та композиторським методом опрацювання фольклорного матеріалу. Доведено, що партитура “Кримських ескізів” О. Спендіарова є першою в історії й дуже вдалою спробою європеїзації кримськотатарського музичного фольклору.

Ключові слова: Олександр Спендіаров, Крим, музична культура Сходу, кримськотатарський музичний фольклор, симфонізація.

З ім'ям кримського вірменського композитора Олександра Спендіарова (1871–1928) пов'язано безліч яскравих подій у культурному житті Кримського півострова. Предками О. Спендіарова були вірмени-переселенці¹⁵. Батько композитора Афанасій (Степанос) Спендіаров походить з приморського

¹⁵ Вірменські поселення існували в Криму ще з XII–XIII ст. З середовища вірмен – уродженців Криму – чимало видатних діячів культури, серед яких: художники – І. Айвазовський, Е. Магдесян, В. Суренянц; письменник – С. Шахазіз; музиканти – О. Спендіаров, Х. Кушнарьов, Х. Кара-Мурза.

містечка Криму – Армянськ, мати – Наталія (Тішкуї) Селінова – донька Карасубазарського винороба.

З 1880 року родина Спендіарових оселилася у Сімферополі. Найсильніше враження дитинства О. Спендіарова – гра матері на фортепіано, яка виконувала татарські мелодії [7]. Володіючи вже грою на фортепіано та скрипці, юний музикант нотував та намагався відтворювати мелодії, почуті під час збору винограду, на весіллях, народних святах. Серед старих нот майстра зберігся альбом записів, поширених на той час у Криму побутових мелодій: татарських, вірменських, болгарських, грецьких, а також пісень українських співців-лірників.

Перебуваючи в Ялті, Судаку, композитор оточував себе народними музикантами, фіксував нові почуті мелодії, зазначає, коли і ким ці мелодії було виконано: “8 / X.1910, Карасубазар, пісні наспівані Аказан Сундукчі, Халілеєм Апазова, Халілеєм Рахманова ...” [8, с. 105].

Безумовно, під час обрання О. Спендіаровим фольклорних першоджерел спрацьовує генетичний аспект контактного діалогу, який і розставляє домінантні акценти в галузі обробок народних мелодій. Як зазначав сам композитор: “Люблю Схід і ця любов у мені глибоко органічна. Європейська музика вже віддала, здається, максимум того, що могла дати. Сказати їй більше нема чого і замість нового слова вдається до різних музичних хитрощів. Щоб внести свіжість, західні музиканти звертають свій погляд на Схід і не помиляються ...” [7, с. 54].

Влітку 1890 року Олександр разом із батьком відвідав австрійську столицю. У віденському оперному театрі він уперше почув оперу Ж. Бізе “Кармен” і, як пізніше згадував: “... був зачарований прямими екзотичними мелодіями і гармоніями опери, які здавалися мені особливо оригінальними, тому що нічого подібного досі я не чув. Приголомшений я вийшов з театру, мріючи як про велике щастя почути коли-небудь свій твір у виконанні такого ж прекрасного оркестру <...> з цього моменту в мені зародилася особлива любов до оркестру і стала зміцнюватися любов до екзотичного колориту в музиці” [5, с. 14]. Також композитор був вражений оперою К. Сен-Санса “Самсон і Даліла”, відзначав у ній наявність оригінальних мелодій, що оброблені з чудовим розумінням духу східної музики.

Згодом у творчість О. Спендіарова органічно вписалися кримськотатарські народні мотиви з їх східним мелосом, танцювальними ритмо-інтонаціями, дуже спорідненими з вірменською народною музикою. В обох культурах можна знайти безліч точок дотику, привнесених ірано-арабськими впливами, а також впливами Персії, Туреччини. Це монодичні музичні традиції народних співців-професіоналів (ашугів – у Вірменії, ашиків – у Криму), спорідненість яких простежується в подібних жанрах народної творчості: вірменському мугамі та кримськотатарському мак’амі. В інструментарії кримських татар і вірмен наявні спільні музичні інструменти (зурна, саз, співзвучні за назвою каманча – кеманча, доол – давул), географія поширення яких охоплює Азербайджан, Вірменію, Афганістан, Ірак, Іран, Туреччину, Таджикистан, Узбекистан, а також країни Близького Сходу.

Спендіаров О. виявив багато спільного і в засобах музичної виразності вірмен і кримських татар, а саме: мелодійні “обгортання” основних тонів ладу, імпровізаційні “ковзання”, натуральний та гармонічний мінори, фрігійські оберти та ін. Композитор дуже поетично підкреслював екзистенційно східне проживання в музиці: “Це особлива манера східної музики – насолода співака і музиканта звуком, переливами, вигадливими прикрасами – фрагментами. Вони як фантастичні й ніжні, витончені фрески стародавньої архітектури” [7, с. 68].

Провідний жанр періоду творчої зрілості О. Спендіарова (1900-ті роки) – симфонічні картини, симфонічні сюїти, серед яких найпопулярніші – “Кримські ескізи”. Цей твір заслуговує особливої уваги, тому що по суті він був першою в історії і дуже вдалою спробою симфонізації народних кримськотатарських мелодій.

Володіючи музичним, поетичним та ще й художнім хистом, композитор будує свій цикл з серії мініатюр, які навмисно називає *ескізами*. Відомо, що *ескіз* в образотворчому мистецтві – це вільно виконаний лаконічний малюнок із багатьох перекривних *ліній*. Дійсно, кожна окрема частина сюїти має виглядати немов ескіз фрески “Сходу в мініатюрі”. Таким жанровим позначенням О. Спендіаров не тільки розкриває мальовничий принцип – принцип ескізування за створення музичного нарису – ще й прояснює свій метод роботи з обраним фольклорним матеріалом як *лінійний* – поліфонічний. Сам композитор уважав, що поліфонічні методи обробки народних мелодій Сходу надавали набагато більше можливостей задля збагачення народного мелосу, не перешкоджаючи його ладово-інтонаційним та ритмічним особливостям [8, с. 115].

Першу серію сюїти (ор. 9, присвячена І. Айвазовському) створено у 1903 році в Ялті. Її циклічна форма складається з чотирьох частин, в основі кожної лежать кримськотатарські народні теми весільного обряду.

Мініатюра, що відкриває цикл, сформована за принципом малого циклу: Оюн-ава і Хайтарма (повільно–швидко). *Оюн-ава* (мелодія гри):

Andantino pastorale ♩ = 112



Іл. 1. О. Спендіаров. “Кримські ескізи” (ор. 9, ч. 1) [12, с. 3]

За давніми традиціями – це чоловічий повільний танець, без якого не відбувається жодне весілля. В цьому випадку О. Спендіаров використовує народну мелодію під назвою “Ак’мечіт яшлари” (“Молодь Сімферополя”):

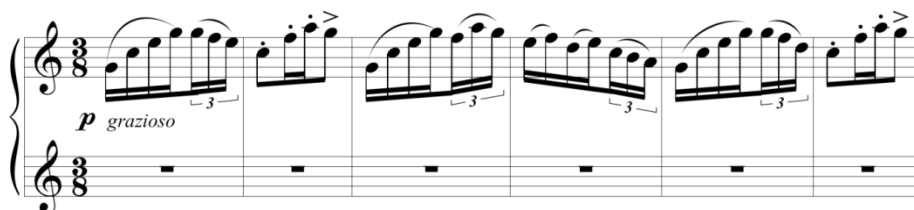
Зберігаючи характерний для оригінальної народної теми змінний ритм – 4/8, 5/8 – композитор видозмінює (спрощує) мелодичну лінію. З перших тактів вона



Іл. 2. Кримськотатарська народна інструментальна *агир-ава* “Ак’мечіт яшлари” [13, с. 165]

звучить у соло-фагота. Поступово залучаються поліфонічні голоси, тему вступу підхоплюють дерев’яні духові, скрипки. Повільний темп, прозорість гармонії та інструментовки (*pizzicato* струнних у чергуванні квінт, терцій, мерехтіння октав) – усі ці виразні засоби створюють відчуття пленеру, наповненого теплим морським повітрям.

Друга тема – темпераментна *Хайтарма*, за народними традиціями її танцюють як молоді наречені, так і всі учасники весільного обряду. Для виконавців-інструменталістів, особливо звиклих до чіткої європейської метроритмики, відтворення швидких мелодій у розмірі 7/16 потребує неабиякої віртуозності та пов’язане з технічними труднощами. Зважаючи на це, О. Спендіаров записує мелодію у розмірі 3/8:



Іл. 3. О. Спендіаров. “Кримські ескізи” (ор. 9, ч. 1) [12, с. 5]



Іл. 4. Хайтарма “Ак’мечіт” [13, с. 169]

Попри те, що мелодія Хайтарми, так само, як і першої теми, зазнає змін, її композиція стає більш розвиненою. Тридольний метр підкреслено остінатною усулью (*usul* – тюрк.) – ритмо-формулою  ударних інструментів, характерною як для кримських народних мелодій, так і для танцювальної музики народів Сходу загалом. Перший її імпульс, що виходить від бубна-даре, далі посилюють барабани та литаври. На фоні енергійного ритмічного остінато граційна тема звучить доволі вільно та навіть імпровізаційно. Сонорно-аутентичний характер мелодії підкреслено за

допомогою solo-кларнета, що за своїм тембровим колоритом подібний до кримського к'авалу.

Тема танцю, проведена тричі (у кларнета, флейти, гобоя) на динамічному зростанні, збагачується контрапунктуючими голосами, а також відтінками лідійського та еолійського ладів, які приходять на зміну натуральному мажору та, врешті, тему підхоплює увесь оркестр. Виникає асоціативне відчуття, ніби грає чал-оркестр, створюючи атмосферу весільного свята.

Друга частина сюїти – елегійна пісня “*Мен бостанджи дегілім*” (“Я не городник”):

Largo ♩ = 42

Іл. 5. О. Спендіаров. “Кримські ескізи” (ор. 9, ч. 2) [12, с. 9]

♩ = 108

Мен бос_тан_джи де_ ги_ лим, со_ гъан сач_ мам, а_ са_ бай.

Мен бос_тан_джи де_ ги_ лим, со_ гъан сач_ мам, а_ са_ бай.

Іл. 6. Кримськотатарська народна пісня “*Мен бостанджи дегілім*” [13, с. 109]

Знов той самий ефект відкритого простору, але у цьому випадку – це морський пейзаж (Largo), відлуння якого відчутно у переливах – арпеджію арфи та витриманих акордах засурдинених альтів та віолончелей. На такому фоні піднесено та романтично звучить пісня без слів. Голос співця-ашика персоніфіковано солюючим гобоєм. За збереження ладово-інтонаційних особливостей кримської народної пісні (вона звучить в еолійському ладу) композитор видозмінює тему – розширює її структуру за допомогою додавання тактів. Далі, у виконанні скрипок, мелодія на тлі *pizzicato* струнних набуває танцювальної пластики (розмір 6/8), а динамічне підсилення додає їй

емоційності та навіть експресії, особливо коли наприкінці частини основна тема трансформується в лірико-драматичний речитатив.

Різким контрастом стосовно “Елегійної пісні” починається третя частина (*Allegro giocoso*), в основі якої лежить народна кримська застільна – *долу*:

Allegro giocoso ♩ = 126

Іл. 7. О. Спендіаров. “Кримські ескізи” (ор. 9, ч. 3) [12, с. 13]

Moderato, maestoso

Іл. 8. Кримськотатарська народна долу (мелодія) “Борлу” [11, с. 312]

Ця наймініатюрніша композиція циклу – стрімкий, жартівливий жанровий ескіз. Неочікувані зміни темпу, динаміки, чергування оркестрового tutti та окремих інструментальних речитатив-скоромовок надають ефекту почергового фокусування то на масових, то на сольних фрагментах. Вихоплені із загальної сцени святкового дійства, всі вони сприймаються як його окремі кадри.

Першу серію “Кримських ескізів” завершує танцювальна форма – *Хайтарма*. Основному розділу частини передують повільна інтродукція – *Andante*. Немов контури гірських рельєфів вимальовує химерний візерунок східної гами (соло гобоя), підсвіченої ледь помітним тремтінням струнних-*divizzi*. Мелодія вступу прикрашена бароковими форшлагами, тріольними зворотами, рефлексією яких стає віртуозна каденція сколюючої скрипки, що

імітує звучання кеманчи. Її пришвидшений темп логічно підводить до основного розділу – *Allegro molto*:

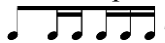


Іл. 9. О. Спендіаров. “Кримські ескізи” (ор. 9, ч. 4) [12, с. 21]



Іл. 10. Хайтарма “К’арасубазар” [10, с. 379]

Спендіаров О. використав тут тему карасубазарської Хайтарми (“К’арасубазар к’айгармаси”). Цей танець, як і Хайтарма 1-ї частини, адаптований для європейського сприйняття завдяки спрощенню розміру до 3/8. В рукописі партитури автор дає таке пояснення: “По суті, розмір “Хайтарми” є 7/16 (4/16 + 3/16), але в швидкому темпі останні три шістнадцятих набувають характеру триолі, яку потрібно виконувати повільно” [8, с. 154].

Загалом аутентичний колорит кримського танцю зберігає основна тема, немов безкінечна мелодія, вона продовжує та довершує лінії музичного живопису всієї сюїти. Кольоровості мелодичному орнаменту, що зігканий ритмічними фігурами  турецького барабану – *cassa* та бубна – даре, додає типовий як для кримської, так і для вірменської народної музики лад *хіджаз* зі збільшеною секундою (в цьому випадку від тоніки “мі”), а також тембри струнних, духових інструментів, за звучанням подібних до кримських кеманчи та к’авалу.

Перше виконання “Кримських ескізів” відбулося 4 вересня під керуванням автора в концерті в ялтинському міському саду, де біля естради юрбилася курортна публіка. Зі спогадів М. Спендіарової: “Зазвичай під час концертів вона без сорому займалася <...> пустопорожніми балачками. Але чи то аромат кримської пісні підкорив її, чи то жар натхнення, з яким молодий автор диригував близькою йому музикою, тільки, як згадують очевидці, в цей

раз вся увага слухачів була прикута до естради <...> Перехожі зупинялися і мовчки, схвилювано слухали” [6].

Влітку 1912 року “дозрів в його душі другий Кримський симфонічний твір, нав'язаний м'якими контурами судакських пагорбів, побрязкуванням дзвіночків стад, що пасуться, поетичними кримськотатарськими обрядами, які супроводжувались близькими йому з дитинства татарськими наспівами” [6]. Ідеться про другу сюїту (ор. 23). Вона вже більш масштабна та різноманітна за змістом, але сприймається як продовження 1-ї серії, маючи з нею спільні ознаки. Композиція так само містить весільні обрядові мелодії: інструментальні–танцювальні, ліричні та жартівливі пісенні (всього – вісім народних зразків). Композиція 2-ї серії “Кримських ескізів” більш розвинута, складається з шести частин:

1. “Таксім” і “Пешреф”.
2. “Пісня кохання” (“Севгі йири”).
3. “Баглама”.
4. “Не плач, наречена” (“Аг’лама кевін”).
5. Жартівлива “Січан йири” (“Проказниця-миша”).
6. Танцювальні: “Оюн-ава” і “Хайтарма”.

Перший номер, як і в 1-й серії, побудований за принципом малого циклу, що не є випадковим, адже всі кримськотатарські весілля розпочинаються з виконання “Таксіма” та “Пешрефа”. Тема “таксім” (Andante), позначена О. Спендіаровим як прелюдія (quasi Preludium). Зазвичай таксім виконує скрипка-solo у вільному мелодичному звучанні. За визначенням Х. Кушнарьова, першоджерелом прелюдії – “Таксім” є частина мугама (мак’ама) [8, с. 155]. Це прояснює ритмічну свободу її оповідального мелодичного розгортання. Сама по собі мелодія вельми пластично розвинена різноманітними ритмічними групами. Зовнішнє метро-ритмічне структурування цієї теми (зміна дводольності – 2/4 та тридольності – 3/4) тут лише умовне. Основа мелодії – лад зі змінною (нейтральною) терцією та підвищеним увідним тоном (#VII), що є характерним задля східної, причому як арабської, так і тюркської народної музики [9].

Друга тема (Allegretto non troppo) має назву “Пешреф”¹⁶ (quasi Intermezzo). Етимологія слова “пешреф” має східне (перське) походження, і перекладається як “попереду крокуючий” (*pişrev*, від перс. *piş* – попереду, *rev* – крокуючий). Тобто, у цьому випадку, в народному весільному обряді *Pişrev* може виконувати функцію церемонії-походу, можливо, подібного до угорського танцю – “*palotash*” (палоташ) або польського – “*polonez*” (полонез). Власне, такому характеру й відповідає загальна атмосфера *pişrev*. Дводольний ритм маршу, що підкреслений акцентами ударної групи та низьких струнних-*pizzicato*, інтонаційні інструментальні переклички, гучна оркестровка – усі ці засоби відтворюють багатолюдну церемонію. Позначена дорійським ладом (гусейні) тема середнього епізоду – *trio* – надає емоцію неспокою, хвилювання, відтінює святковий характер крайніх розділів *pişrev*.

¹⁶ Пешреф також є складовою частиною великої циклічної форми, традиційної для тюркської класичної вокально-інструментальної музики.

Другий ескіз циклу – “Пісня кохання” (Adagio) – від усіх інших відрізняють пастельні барви камерного оркестру, склад якого: дерев’яні духові, арфа і струнний квартет. Ніжну кантилену пісню розпочинає гобой, далі приєднується фагот, імітують в октаву скрипки. Особливої чуттєвості цій східній інструментальній монодії надають мелізматичні прикраси (морденти, форшлаги), тріольні звороти.

У музичному оформленні наступної – третьої – мініатюри, в основі якої лежить мелодія “Баглама”, О. Спендіаров наслідує одну з характерних для мелодій такого типу особливостей, а саме застосовує принцип поступового прискорення руху від повільного (соло англійського ріжка, підголоски фаготів, педаль валторн, ритмічний фон низьких струнних-pizzicato) до бурхливого швидкого фіналу (оркестрове tutti). Фрескова мозаїчність танцю прихована у варіантному розгортанні п’ятидольного розміру – 5/4: 2+3; 3+2; 1+2+2 і таке ін.

Четверта частина – “Не плач, наречена” (Adagio con moto). Сповнене глибоких почуттів соло англійського ріжка (з першого такту) звучить немов жіночий голос. Мотив-ламентация, стримана на початку, у подальшому поліфонічному розвитку драматизується вигуками відчаю та на кінець форми досягає психологічної глибини.

П’ята мініатюра – “Пісня про мишу” (Allegro non troppo) – весела гумореска-скерцо. Метушливі пасажі флейги-п’ікколо, “біганина” контрапунктуючих голосів оркестру, пискливий унісон флажолетів скрипок і арф, завзяті вигуки засурдинених труб, грайливий ритм малого барабана – всі ці зображальні засоби komponують сюжет грайливих, кумедних дитячих пригод.

В основі останньої композиції циклу, подібно до першої мініатюри другої серії – дві народні теми: спокійна, повільна мелодія танцю “Оюн-ава”, та стрімка, сповнена життєрадісних емоцій “Хайгарма”.

“Оюн-ава” має розмір 5/8–4/8. Наслідуючи звучання зурни, тему Allegro (на ритмічному фоні струнних та ударних) проводять кларнети та фаготи. У середньому розділі зберігається ладова своєрідність мелодії – зіставлення в гармонії I–V–VII натуральних ступенів еолійського ладу використано задля збереження колориту кримської народної музики.

“Хайгарма” – стрімка, бурхлива, напориста. У цій серії композитор цитує тему Старокримського танцю. Ледь намічені О. Спендіаровим у Хайгармі 1-ї серії прийоми тематичного розвитку народно-танцювальної музики тут використано більш сміливо та майстерно.

Складна форма – соната без розробки із кодою, передбачає наявність контрастних зіставлень. Уже в експозиції чітко диференційовано дві тематичні сфери: перша – вольова – звучить у соль мінорі, друга – більш жіноча, лірична – у сі бемоль мажорі (в репризі обидві теми звучать у соль мінорі). В розробці композитор вільно використовує різноманітні прийоми поліфонічного розвитку: імітації, полімелодичні поєднання, контрапункт.

“Кримські ескізи” оформлені як яскраві музичні картини мальовничої природи Криму, народного побуту, автентичність яких посилена залучанням до оркестрової партитури східних ударних інструментів. Обробляючи народні мелодії кримських татар, О. Спендіаров підкреслює їх ладову своєрідність,

особливості формоутворення, з огляду на драматургічний принцип побудови обряду (від повільного – оповідального до швидкого – танцювального).

За життя О. Спендіарова сюїта була настільки популярною, що стала основою концертів-презентацій творчості композитора, її виконували “на біс”, “за досить енергійною вимогою публіки” [7, с. 90] не тільки в Криму, а й у Німеччині, Італії, Франції, Польщі, Фінляндії, Америці. Сюїтний принцип подання кримського фольклору, що визначився в творчості О. Спендіарова, був підхоплений музикантами покоління ХХ ст. – кримськотатарськими композиторами: А. Рефатовим, Я. Шерфедіновим, І. Бахшишем та ін.

Безумовно, “Кримські ескізи” О. Спендіарова – це зразок європеїзації кримськотатарського фольклору, який можна порівняти з такими прикладами у світовій музичній культурі, як: “Угорські рапсодії” Ф. Ліста, мазурки і полонези Ф. Шопена, норвезькі танці Е. Гріга, слов’янські танці А. Дворжака, українські симфонії М. Калачевського, Л. Ревуцького і таке ін. Як і всі ці композитори, О. Спендіаров включає кримський фольклор у “актуальні тренди музичного романтизму” [2, с. 4], роблячи її зрозумілою для європейського сприйняття.

Список використаної літератури

1. Атаян Р. А. Кушнарёв Христофор Степанович. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах*. Т. 3 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1976. С. 114.

2. Козаренко О. Коментар як результат культурного діалогу та феномену відчуження в українській музиці ХІХ–ХХ століть. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 19. С. 4–9.

3. Кушнарёв Х. Вопросы теории и истории армянской монодической музыки / Акад. наук Арм. ССР. Ин-т искусств. Ленинград : Музгиз, 1958. 626 с.

4. Младенова Т. Музично-історичний процес в Криму кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Культура народів Причорномор’я*. Сімферополь, 2010. № 177. С. 176–179.

5. Слово о Спендиарове / Сост.-ред. В. Бальян. Ереван, 1971. 112 с.

6. Спендиарова М. Спендиаров. URL : <http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/1001363/> (дата звернення 13.09.2017).

7. Спендиаров о музыке / Сост.-ред. В. Бальян. Ереван : издательство ЦК КП, 1971. 116 с.

8. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров. Москва : Музыка, 1971. 287 с.

9. Чернишева О. Тюрко-українські фольклорні зв’язки у пісенній творчості. Сімферополь, 2009. 91 с.

Нотографія

10. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки. Акъмесджит-Симферополь, 2001. 600 с.

11. Бахшыш И. Къырымтатар халкъ йырлары. Симферополь, 2004. 383 с.

12. Спендіаров А. Крымские эскизы, оп. 9. Санкт-Петербург и Москва : В. Бессель и К^о, 1903. 25 с.

13. Шерфединов Я. Звучит хайтарма. Ташкент: Изд. литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1978. 232 с.

14. Spendiarov A. Esquisses de la Crimée, op. 23. Moskau–Vien–Leipzig, 1927. 64 с.

References

1. Atayan, R. (1976). Kushnaryov Khristofor Stepanovych. Musical encyclopedia in 6 volumes. T. 3 / Ch. ed. Y. V. Keldysh. Moscow : Soviet Encyclopedia.

2. Kozarenko, O. (2018). (Commentary as a result of cultural dialogue and the phenomenon of alienation in Ukrainian music of the XIX–XX centuries. Bulletin of Lviv University. Art history, 19, 4–9.

3. Kushnarev, Kh. (1958). Questions of theory and history of Armenian monodic music / Acad. of Sciences Arm. SSR Institute of Arts. Leningrad : Muzgiz.

4. Mladenova, T. (2010). Musical and historical process in the Crimea of the late 19th and early 20th centuries. *Culture of the peoples of the Black Sea region*. Simferopol, 177, 176–179.

5. A word about Spendiarov / comp.-ed. Balyan, V. (1971). Yerevan.

6. Spendiarova, M. Spendiarov. URL : <http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/1001363/>.

7. Spendiarov about music / Composer-editor Balyan, V. Yerevan (1971).

8. Tigranov, G. (1971). Alexander Afanasievych Spendiarov. Moscow : Music.

9. Chernysheva, O. (2009). Turko-Ukrainian folklore connections in song creation. Simferopol.

Notography

10. Aliyev, F. (2001). Anthology of Crimean folk music. Akmesjit-Simferopol.

11. Bakhshish, I. (2004). Kyrymtatar halky yirlari. Simferopol.

12. Spendiarov, A. (1903). Krymskiye eschechy, op. 9. St. Petersburg and Moscow : V. Bessel and K^o.

13. Sherfedinov, Ya. (1978). It sounds haitarma. Tashkent: Izd. literature and art named after Gafur Gulyam.

14. Spendiarov, A. (1927). Esquisses de la Crimée, op. 23. Moscow–Vienna–Leipzig.

THE EAST OF CRIMEA IN THE CREATIVITY OF OLEKSANDR SPENDIAROV

Tetiana MLADENOVA

*Ivan Franko National University of L'viv,
Department of musicology and choral art,
Valova Str., 18/13, Lviv, Ukraine, 79005
e-mail: tetiana.mladenova@lnu.edu.ua*

The events of the heyday of musical orientalism as a manifestation of the dialogue between the West and the East, related to the cultural landscape of the Crimean Peninsula (end of the 19th – beginning of the 20th century), are highlighted. The peculiarity of the musical culture of Crimea lies in its syncretism, the essence of which is the complementary dialogicity of many genetic elements generated by both the East and the West.

Taking into account the genetic aspect of the contact dialogue, the Crimean period of Oleksandr Spendiarov's work is considered. It is known that O. Spendiarov's formation as a composer took place on the basis of European musical art. Numerous memories also testify to his priorities as a composer of Armenian origin, namely his attraction to Eastern culture. While on the Crimean Peninsula, O. Spendiarov recorded and studied Crimean Tatar folk melodies, and found common features between Armenian and Crimean musical folklore. On the example of the first series of the symphonic cycle "Crimean Sketches" by O. Spendiarov, the citation of musical samples of Crimean Tatar folk art is illustrated, a comparative analysis is made between authenticity and the composer's method of processing folklore material. It has been proven that the score of O. Spendiarov's "Crimean Sketches" is the first in history and a very successful attempt to Europeanize Crimean Tatar musical folklore.

Keywords: Oleksandr Spendiarov, Crimea, musical culture of the East, Crimean Tatar musical folklore, symphonization.

Стаття надійшла до редколегії 21.09.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК 78.071.2

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.109-119>

СТАНОВЛЕННЯ ДИРИГЕНТА-ХОРЕМЕЙСТЕРА: ТРАДИЦІЇ ШКОЛИ ТА СУЧАСНІ ТРЕНДИ

Олександр ВІЛА-БОЦМАН

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5186-893X>

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
кафедра хорового диригування,
вул. Новосельського, 63, Одеса, Україна
e-mail: avilabotsman@gmail.com*

Статтю присвячено розгляду трьох основних аспектів становлення сучасного диригента-хормейстера в контексті трендів розвитку національної хорової школи України загалом та Одеської хорової школи зокрема. Одним із висвітлених аспектів є творче становлення диригента через освітню інтеграцію та міждисциплінарний підхід у професійній підготовці. Не менш важливим компонентом дослідження є вокальне оснащення хорових виконавців, що містить практичний, стилістичний та фізіологічний аспекти розвитку вокальної техніки. Визначено, що аналіз та практичне опанування сучасної музичної мови, а саме ладо-мелодичного та метроритмічного різноманіття репертуару сучасних хорових колективів, є викликом для молодих диригентів-хормейстерів та потребує дослідницько-методологічного перегляду. Наголошено на необхідності поєднання новітніх підходів у професійній підготовці зі збереженням традицій школи. Взаємодія зазначених вище аспектів сприяє формуванню диригента-хормейстера нової генерації.

Ключові слова: сучасне хорове мистецтво, хорові школи України, традиції виконавської школи, диригент-хормейстер, освітня інтеграція, вокальне оснащення хорових виконавців, сучасна музична мова.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Хорове мистецтво завжди відігравало вагомий роль у формуванні культурного образу України, ставши однією з визначальних складових національної ідентичності, що сприяло розвитку вітчизняної музичної культури у різні історичні епохи. Вже понад два століття історія професійної світської хорової культури на території України нерозривно пов'язана з виникненням та розвитком виконавських шкіл [10]. Історія Київської, Одеської, Львівської та Харківської хорових шкіл свідчить про вплив регіональних культурних особливостей на розвиток музичного навчання та виконавської практики. Сьогодні в умовах воєнного стану репертуарна політика хорових шкіл України насамперед пов'язана зі зміною парадигми, що визначає виконавську діяльність колективів, ураховуючи суспільно-політичні реалії та емоційний стан громадян, бажання виявлення солідарності, підтримки та сприяння об'єднанню суспільства в

умовах випробувань. Однак при цьому ще більше зростає важливість глибинного розуміння історії хорової культури, бо в часи стрімких суспільних змін легко загубити те, що завжди входило до завдань будь-якої творчої школи: гармонійний синтез минулого та сучасного, безперервний пошук нового, що згодом може бути відтворене вже як цінна традиція школи, іншими словами – еволюційна безперервність та спадкоємність.

Зазначимо, що еволюція хорової школи тісно пов'язана з творчою діяльністю її представників. Хорова школа, як важливий центр професійної підготовки, не лише надає вихованцям необхідні навички та знання, вона є початковим етапом формування їхнього індивідуального виконавського стилю. Згідно з О. Катрич, “Індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів” [9]. Після завершення навчання випускники стають активними учасниками хорового життя та, керуючись власним творчим потенціалом, змінюють та вдосконалюють естетичні та виконавські принципи школи. Таким способом вони впливають на еволюцію хорової школи, збагачуючи її стилеві засади новими ідеями та концепціями, що відображають їхню власну творчу ідентичність.

У художньому виконанні музики головним є комунікативний контакт між композитором, інтерпретатором, виконавським колективом та слухачем, який визначає якість розкриття художніх образів. Основна відповідальність за цю взаємодію покладається на інтерпретатора, оскільки композитор у своєму творі залишає загальні вказівки, які потребують уточнення і доповнення в аспектах ритму, динаміки, фразування та інших елементів виконання. Фокусуючись на понятті “індивідуальний виконавський стиль диригента”, ми натрапляємо на детальні дослідження професійних характеристик музиканта, його творчої манери та художнього мислення. Класифікація виконавських стилів (у працях О. Катрич та ін.) надає можливість розуміти різноманітність індивідуального вираження музикантів у виконавстві [9]. Однак, досліджуючи процес становлення диригента-хормейстера української хорової школи, ми стикаємося з певними викликами сьогодення: хоровий спів втрачає свою колишню “найдемократичність”, проте знаходить свої нові форми у синтезі жанрів, стилів та, навіть, культур [2]. Виступи високопрофесійних хорових колективів конкурують за увагу з іншими музичними шоу, а розвиток віртуальних хорів та онлайн-сервісів, починаючи з епохи пандемії COVID-19, підсилює ці тенденції.

Аналіз останніх досліджень та публікацій за темою статті. Під час дослідження питань історії української хорової культури важливими стали наукові праці П. Андрійчука, Л. Кияновської, А. Лашенка, І. Шатової, Є. Бондар, С. Волкова та ін.

Питання теорії та історії диригентської майстерності, а також індивідуального виконавського стилю диригента розроблені у працях Л. Бутенко, Ю. Пучко, В. Сумарокової, І. Талгама, Ю. Ткач.

Регіональні особливості становлення професійної музичної освіти загалом та хорової освіти зокрема висвітлювались у працях О. Антоненко, І. Бевської, О. Васюти, І. Герасимової, Ю. Портного, І. Шатової та ін.

Дослідження специфіки роботи з вокально-хоровими колективами спирається, насамперед, на праці з хорознавства таких авторів, як К. Пігров, Н. Белік-Золотарева, Е. Білявський та ін.

Про проблеми формування професійного музичного слуху висвітлювалось у наукових працях з сольфеджію таких авторів, як О. Афоніна, І. Кочкина, В. Луговенко, С. Пермінова, К. Пігров, О. Сокол, В. Шип та інших, однак у своїй більшості вони орієнтовані на інструментальну музику, особливо це стосується прикладів із сучасної музики. Винятком є “Сольфеджію” К. Пігрова та В. Шипа для диригентсько-хорових відділень (однак, закономірно, що у цій праці немає прикладів із сучасної хорової літератури), а також “Хорове сольфеджію” Ф. Култуєва та О. Супрун. Окремо варто звернути увагу на наукові праці та статті Н. Кьон, А. Серебрі, які дають уяву про специфіку сольфеджію для студентів вокальної спрямованості; В. Горчакової, яка пропонує розгляд міжпредметних зв'язків сольфеджію та диригування; Т. Павленко, де висвітлюються принципи сольфеджію на народнопісенній основі; С. Пермінової, яка розкриває міжпредметні зв'язки хорового класу та сольфеджію; і Побережної Г. І., праця якої відкриває сторінки стильового сольфеджію.

Серед вітчизняних авторів літератури з питань засвоєння сучасної музичної мови у хорі можна виділити Е. Білявського, що розглядає інтонаційні труднощі та шляхи їх подолання у репетиційному процесі. Також становить інтерес педагогічний досвід О. Сокола, який у своїх працях підкреслює важливість творчих форм навчальної роботи.

Невирішені частини загальної проблеми. На наш погляд, ґрунтовного дослідження потребують аспекти взаємодії хорової школи як структури, що стрімко еволюціонує в сучасних умовах, та творчої особистості диригента-хормейстера. Результати дослідження потенційно сприятимуть не лише вдосконаленню виконавської практики, а й прогресу в сучасному хорознавстві.

Мета дослідження – з'ясувати взаємозв'язки між трендами розвитку сучасної хорової школи України та становленням індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстера.

Виклад основного матеріалу. Культурні носії зберігають національну ідентичність різними способами, зокрема музику. Хорові школи є історико-стильовими засадами в процесах локалізації та глобалізації сучасного хорового мистецтва. Глобалізація передбачає дедалі більшу інтернаціоналізацію цієї сфери, перетинаючи кордони та сприяючи обміну стилями, техніками, репертуаром і традиціями. А це – творче спілкування, міжнародні конкурси, фестивалі та обмін інноваціями у сфері фахової освіти. З іншого боку, локалізація передбачає адаптацію до конкретної культури чи спільноти через вибір репертуару, що відображає місцеві традиції та історію, використання місцевої мови або діалекту, а також адаптацію стилю виконання з урахуванням місцевих музичних уподобань. Україна, відкрита для глобалізації, знаходить

свої способи прийняття одних і відхилення інших тенденцій, зберігаючи унікальну філософію та духовність, що абсорбуються в її культурі.

З іншого боку, фахова хорова освіта нерозривно пов'язана з суспільством, і глобалізація вплинула на неї так само, як і на суспільство загалом. Нині освіта націлена на підготовку студентів до мінливих ринків праці, спричинених глобалізацією. Сучасні навчальні заклади пропонують транснаціональні програми, онлайн-освіту та нові курси, розроблені у відповідь на технологічний прогрес. З'являються нові способи співпраці та навчання протягом життя завдяки новим технологіям і медіа.

Виконавська школа є універсальним явищем і відкритою синергетичною системою в соціокультурному континуумі. Вона може бути репродуктивною, зосередженою на культивуванні внутрішніх традицій та авторитарній ролі вчителя, або продуктивною, орієнтованою на творчу самореалізацію учнів та засвоєння зовнішніх традицій. Школа об'єднана спільною виконавською моделлю та рольовими функціями вчителя й учня. Авторську виконавську школу можна розглядати як синергетичний феномен, що функціонує як відкрита система, здатна до самоорганізації та передавання наступним поколінням.

Розглянемо три основні аспекти, що становлять базу сучасного фахового комплексу хорових виконавців та є, на наш погляд, цікавими для подальшого дослідження.

1. *Творче становлення диригента та освітня інтеграція.* Всесвітня практика доводить ефективність міжпредметної або міждисциплінарної інтеграції в процесі фахової підготовки хорових диригентів, яку широко використовував засновник Одеської хорової школи Костянтин Пігров. Під його керівництвом кожна дисципліна, яку вивчали студенти Одеської державної консерваторії, працювала на творчі досягнення хорового колективу консерваторії [1, с. 6]. Хорове диригування у XXI столітті потребує не лише комплексного володіння навичками, а й розвитку яскравої, миттєво впізнаваної індивідуальності та креативного мислення, що визначає новий вимір у сучасній практиці та науковій літературі з цього питання. Приклади інтеграції на різних рівнях:

- Зв'язок між різними дисциплінами та етапами навчання: єдність цілей та принципів, або об'єднання різних складових навчального процесу [13].

- Використання законів, теорій та методів однієї дисципліни у вивченні іншої, що приводить до появи нових типів знань (наприклад, вивчення принципів роботи SMM для організації та просування віртуальних виконавських проєктів, дослідження аудиторії тощо).

- Синергія офлайн- та онлайн-засобів організації як виконавства, так і навчання (актуально з 2020 року – спочатку через пандемію, а нині через воєнний стан) [5].

- Інтеграція фахових дисциплін з іншими галузями гуманітарного знання.

- Інтеграція навчальних компонентів навколо основної дисципліни (для К. Пігрова це був хоровий клас як виконавська лабораторія, для багатьох

сучасних шкіл, зокрема європейських, це – практикум роботи з хором, виступи в ролі диригента).

Головне завдання сучасної вищої школи – підготувати з музично обдарованої молоді гнучких та конкурентоспроможних фахівців з високим рівнем знань, умінь та виховання. Процес адаптації до сучасних вимог допомагає хоровій школі залишатися актуальною та динамічною, забезпечуючи її неперервний розвиток і прогрес. Професійна освіта не може залишатися в незмінному стані, при тому, що все довкола змінюється: стрімкий розвиток науки і техніки, інформатизація та віртуалізація суспільства, мобільність світового ринку праці – це ті виклики сучасності, з якими повинні впоратися молоді фахівці. Отже, професійна диригентсько-хорова освіта, майже синхронно з тенденціями суспільства, все більше набуває рис інноваційності як у якісному плані (пошук нових ідей, форм, засобів комунікації зі слухачем), так і “еволюційно-історичному” (сюди можна віднести процес самовідтворення школи).

Процес навчання хорового диригування, урахувуючи психологічні аспекти, потребує системного підходу. Особливу увагу приділено формуванню ціннісних орієнтацій молодих диригентів у мистецькій освіті та їхній акмеологічній спрямованості. Урахувуючи це, важливо використовувати міжособистісний діалог та взаємодію з художніми образами для ефективного навчання. Такий підхід допомагає глибоко та комплексно освоїти теорію та практику диригування, а також розвивати творчість та здатність до інновацій. Важливим аспектом є також активне формування цінностей, які визначають професійну мораль та світогляд майбутнього диригента, що відображається в його роботі з вокально-хоровим мистецтвом та виборі репертуару.

Створення системи професійно важливих якостей хорового диригента є головною метою професійного розвитку особистості, що включає морально-естетичні, волюві, інтелектуальні здібності, професійні якості та компетентність. Інтегративний підхід до підготовки хормейстера, на наш погляд, надає усі необхідні на сучасному етапі інструменти для удосконалення творчої школи щодо задоволення освітніх та художньо-естетичних потреб сучасної творчої молоді.

2. Вокальне оснащення хорових виконавців та специфіка диригування у вокально-хоровому жанрі. Розглядаючи традиційні еталони хорової звучності та сучасні тенденції в її еволюції, можна виділити три основні аспекти сучасного вокального оснащення хормейстерів: практичний, стилістичний та фізіологічний.

Практичний аспект вокального оснащення хормейстерів містить його інтеграцію у фахову підготовку. Це сприяє не лише фізіологічному розвитку голосового апарату, а й формуванню базових навичок, таких як чистота інтонування, метроритмічна та артикуляційна чіткість. Привнесення прикладів з хорової літератури до процесу розспівування допомагає студентам подолати труднощі виконання конкретних творів, розвиваючи в них вміння контролювати дихання, артикуляцію та точність інтонації. У цьому процесі важливо взяти до уваги індивідуальні особливості кожного студента, поєднуючи індивідуальні та групові форми вокальної роботи.

Структуруючи *стилістичний аспект*, варто зазначити, що хоча академічний хор залишається популярним, однак простежується тенденція розширення звукової палітри у сучасних хорових творах. Програми хорових заходів часто містять твори різних національних та етнічних музичних культур, а також сучасних композиторів. Це вимагає від хормейстерів використання різних вокальних прийомів для досягнення автентичного звучання кожного твору. У сучасному хорі також простежується вплив естрадно-джазового співу, що вносить різноманітність у хорову звучність. Ці техніки включають різноманітні прийоми, такі як субтон, белтинг, слайд, фрай та інші, що мають потенціал стати важливим елементом хорового співу. Важливо взяти до уваги, що для ефективного виконання цих прийомів студентам потрібно оволодіти відповідною технікою. Оскільки вокальний курс для хормейстерів у вишах зазвичай скорочений, це може стати проблемою, адже студентам доведеться засвоювати нові вокальні техніки на заняттях хорового класу. Зважаючи на це, важливо, щоб керівники хорів володіли бездоганною вокальною методикою та мали глибокі знання про фізіологію голосу.

Дослідження *фізіологічних аспектів* вокальної роботи в хорі має довгу історію, і однією з популярних та ефективних методик є ФМРГ, запропонована В. Ємельяновим наприкінці минулого століття. Цю систему розвитку голосу було розроблено для вирішення проблем недостатньої вокальної підготовки вчителів співу та хормейстерів, вона базується на так званих сигналах домовної комунікації (крик, сміх, вереск, писк, свист, шипіння, рик, плач тощо). Хоча подібні вправи можуть мати значний ефект, зауважимо, що вони потребують великої професійної підготовки в області фоніатрії та методики сольного співу та не можуть бути основою вокальної роботи в хорі. Також важливо зазначити, що, хоча ці принципи широко використовують в Україні, їх використання повинно бути обмежене серед недосвідчених хормейстерів, оскільки неправильне застосування може призвести до серйозних захворювань співацького голосу.

Розвиток вокальних навичок, вокального слуху та вокального мислення стає передумовою створення хоровим диригентом власного комплексу жестів, бо він отримує свої вокально-слухові уявлення під час занурення в хорове звучання. Важливе завдання хормейстера як диригента – “озвучити руки”, зробити так, щоб мануальна складова диригування мала тісний контакт зі співацьким звуком у повному кількісно-якісному розумінні. Різні частини руки диригента, зокрема кисть, передпліччя та плече, мають свої виразні та неповторні особливості, які використовують під час диригування. Тільки в цьому випадку ми можемо говорити про “вокальне диригування”, коли виразність і пластика рук не тільки співзвучні з вокальною технікою, а й сприяють її вихованню в процесі роботи з хором. У процесі креативного переінтонування партитури диригент-хормейстер виявляє ідею композитора та реалізує її у своїх вокально-слухових уявленнях, що базуються на взаємодії різних видів чутливості, таких як слухова, вібраційна, зорова та тактильна. Отже, самостійне художнє виконання диригентом окремих голосів хорової партитури сприяє закріпленню звукового образу в його тембровому забарвленні та створенню відчуття співацького звуку в жестах.

3. *Опанування сучасної музичної мови хоровими виконавцями.*

Молоді хормейстери проходять еволюційний шлях формування власної індивідуальності, зокрема в контексті репертуару та стильових уподобань, які вони реалізують у своїй подальшій творчій діяльності. Ці процеси відбуваються відповідно до культурних, історичних та естетичних традицій конкретних країн. Беручи до уваги різноманітність хорової музики XX–XXI століть, зазначимо, що розвиток ладо-мелодичного слуху та метроритмічних навичок досяг найвищого рівня значущості у підготовці молодих хорових диригентів, адже сприйняття та відтворення музичних композицій з точністю та виразністю є одним із компонентів фахового комплексу.

У процесі вдосконалення ладо-мелодичного та гармонічного слуху хорового виконавця на сучасному музичному матеріалі важливо оволодіти різноманітним ладів, уміти перемикатися між ладами, вивчати особливості сучасної хорової фактури. Оскільки сучасна хорова фактура тяжіє до розвинутого дисонантного багатоголосся, добре розвинений ладо-мелодичний слух є потрібним для досягнення якісного та збалансованого звучання. Освоєння сучасного хорового багатоголосся пропонується починати з закріплення впевненого інтонування акордів класичної гармонії і дисонантних інтервалів, що є важливою базою для успішної роботи з музикою XX–XXI століть. Також відмітимо, що більшість складних співзвуч можна розкласти на тризвуки і септакорди, що дає змогу застосувати до них традиційні методи роботи.

Робота над метроритмом має на меті досягнення свободи орієнтації в ритмічних малюнках та вміння швидко перебудовуватися під час змін метричних акцентів. Основні ритмічні труднощі в сучасному хоровому репертуарі містять комбінації синкоп, нерегулярно-акцентні метри, поліритмію та мономірну ритміку. Вивчення поліритмії та мономірної ритміки потребує особливих підходів, таких як кінестетичний та арифметичний методи [3].

Якщо ми звернемося до здобутків Одеської хорової школи, то зазначимо, що методика розвитку професійних слухових навичок майбутніх хорових диригентів, розроблена К. Пігровим та його спадкоємцями, залишається актуальною, проте потребує уваги до кількох аспектів: насамперед, потрібно забезпечити базування навчального матеріалу на сучасному хоровому репертуарі, що потребує постійного оновлення; по-друге, потрібно організовувати комплексну роботу зі студентами, забезпечуючи баланс між практичними та теоретичними аспектами та критично ставлячись до нових навчальних методик, які можуть відволікати від головної мети – досягнення виконавської досконалості.

Специфіка засвоєння сучасної музичної мови дає підґрунтя для комплексного дослідження та розробки: з практичної, теоретичної, методичної позиції та з урахуванням виконавських традицій певної творчої школи. Водночас запропоновані підходи не можна розглядати як єдино правильні у роботі із творами надекспресивного типу інтонування (див. праці Є. Бондар).

Взаємодія між традиціями школи та індивідуальною інтерпретацією диригента є динамічною та індивідуалізованою. Деякі диригенти вважають традиції школи основою якості виконання, інші ж бачать їх як вихідну точку

для експериментів та інновацій. Відомості про традиції школи, поєднані з власним баченням та місією диригента, є важливими для успішного виконання хорової музики. Протиставлення стильової ідентичності диригента та його здатності до сприйняття і реалізації концепцій інших музикантів є, на наш погляд, необґрунтованим. Спільні інтерпретаторські концепції зазвичай формуються в процесі гармонізації різних стилів, а не в умовах повного розчинення їх у творчому задумі одного музиканта. Виконавська діяльність диригента, що відрізняється його індивідуальним стилем, має колективний характер, і це відображається на його виконанні. Створення колективної інтерпретації та її психологічні умови – цікава та перспективна наукова проблема, яка ще потребує досліджень. Ця проблема має важливе значення для хорових шкіл, що шукають компроміс між традиціями та нововведеннями в хоровому виконавстві.

Висновки. Сучасний диригент-хормейстер має володіти комплексом технічно-психологічних та музично-художніх методів впливу на виконавський колектив, широкими знаннями, глибокою ерудицією, творчою сміливістю та інноваційними підходами. Традиції виконавської хорової школи значною мірою впливають на формування індивідуального виконавського стилю хорового диригента, будучи джерелом навчання та натхнення, а також викликом і стимулом для інновацій та експериментів.

Безперечно, у всіх диригентсько-хорових школах важливо шанувати, зберігати та передавати регіональну художньо-інтонаційну специфіку хорового мислення, а також утримувати виконавські, педагогічні та науково-методичні традиції у вихованні хормейстерів, адже унікальність виконавської та педагогічної діяльності є важливим аспектом історико-культурної спадщини. З іншого боку, відкритість до взаємодії як із регіональними, так і зі світовими хоровими школами, а також плюралізм концепцій, що впливають на виконавську практику, є значущим стимулом еволюції національної хорової школи.

Отже, освітня інтеграція формує творчу особистість хормейстера, вокальна підготовка забезпечує інструментальну базу, а опанування сучасної музичної мови відкриває можливості для репертуарного розширення та реалізації власного виконавського стилю. Взаємодія цих трьох аспектів сприяє появі диригента-хормейстера нової генерації, що згодом сприятиме збагаченню школи новими творчими здобутками. Втім, в умовах стрімких змін важливо зберігати баланс між традиціями школи та новаціями, так звану еволюційну спадкоємність. Цей аспект проблеми є перспективним для подальших досліджень.

Список використаної літератури

1. Бондар Є. Професійне хорове виконавство і освіта в Україні: І половина ХХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей / ред.-упоряд. Л. В. Русанова. Харків : Вид-во ТОВ "С.А.М.", 2012. Вип. 37.

2. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
3. Віла-Боцман О. Питання хорової фахової освіти: сучасна хорова звучність та оновлення змісту практичних дисциплін : *тези V Всеукр. наук.-практ. конф. "Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики"* (28 жовтня 2021). Харків, 2021. С. 82–85.
4. Віла-Боцман О. Питання хорової фахової освіти: традиції творчої школи та індивідуальні підходи. *Захід-схід: культура і мистецтво : тези Міжнар. наук.-творч. конф.* (25–28.09.2021). Одеса : Астропринт, 2021.
5. Віла-Боцман О. Трансформація фахової хорової освіти в умовах сучасних соціокультурних викликів : *тези Всеукр. наук.-творч. конф. "Одеська хорова школа: традиції та новації"* (14–15 листопада 2023). Одеса, 2023 С. 50–53.
6. Горчакова В. Міжпредметні зв'язки сольфеджіо і спеціальності : навч. посібник. Одеса : АСП, 1997. 55 с.
7. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ, 1999. 271 с.
8. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва; тенденції розвитку : матеріали до укр. мистецтва. Київ, 2003. Вип. 2. С. 18–22.
9. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
10. Лащенко А. З історії Київської хорової школи [Текст]. Київ : Музична Україна, 2001. 196 с.
11. Лащенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва. Музичне виконавство. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ : Кий, 2001. Вип. 18. Кн. 7. 302 с.
12. Лащенко А. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. Музична україністика в контексті світової культури. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб.* Київ, 1998. Вип. 28. С. 13–24.
13. Мартинюк А. Диригентсько-хорова школа в українській освіті. *Теоретичні та практичні засади культурології*. Запоріжжя : ЗДУ, 2000. Вип. 3. С. 106–112.

References

1. Bondar, Y. (2012). Profesijne khorove vykonavstvo i osvita v Ukraini: I polovina XX stolittia. *Problemy vzaiemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i i praktyky osvity: zb. nauk. statei.* / red.-uporiad. L. V. Rusanova. Kharkiv: Vyd-vo TOV "S.A.M.", 37 [in Ukrainian].
2. Bondar, Y. (2019). Khudozhno-stylovyi syntez yak fenomen suchasnoyi khorovoyi tvorchosti: monohrafiya. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
3. Vila-Botsman, O. (2021). Pytannia khorovoyi fakhovoyi osvity: suchasna khorova zvuchnist ta onovlennia zmistu praktychnykh dystsyplin: *tezy V Vseukr. nauk.-prakt. konf. "Dyryhentsko-khorova osvita: syntez teorii i ta praktyky"* (28 zhovtnia 2021). Kharkiv, 82–85 [in Ukrainian].

4. Vila-Botsman, O. (2021). Pytannia khorovoyi fakhovoyi osvity: tradytsiyi tvorchoyi shkoly ta individualni pidkhody. *Zachid-skhid: kultura i mystetstvo: tezy mizhnar. nauk.-tvorch. konf.* (25–28.09.2021). Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
5. Vila-Botsman, O. (2023). Transformatsiia fakhovoyi khorovoyi osvity v umovakh suchasnykh sotsiokulturnykh vyklykiv: *tezy Vseukr. nauk.-prakt. konf. "Odeska khorova shkola: tradytsiyi ta novatsiyi"* (14–15 lystopada 2023). Odesa, 50–53 [in Ukrainian].
6. Horchakova, V. (1997). Mizhpredmetni zviazky solfedzhio i spetsialnosti: navch. posibnyk. Odesa: ASP [in Ukrainian].
7. Grebenyuk, N. (1999). Vokalno-vykonavska tvorchist: psykholohopedahohichni ta mystetstvoznavchyi aspekty. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
8. Dychko, L. (2003). Suchasnyi stan khorovoho mystetstva; tendentsiyi rozvytku: materialy do ukr. mystetstva. Kyiv, 2, 18–22 [in Ukrainian].
9. Katrych, O. (2000). Individualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) : avtoref. dys.... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
10. Lashchenko, A. (2001). Z istoriyi Kyivskoyi khorovoyi shkoly. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
11. Lashchenko, A. (2001). Novitni tendentsiyi suchasnoho khorovoho mystetstva, Muzychne vykonavstvo. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 18, 7. Kyiv: Kyy [in Ukrainian].
12. Lashchenko, A. (1998). Problemy doslidzhennia vitchyznyanoyi khorovoyi kultury. *Muzychna ukrajinistyka v konteksti svitovoyi kultury. Ukrayinske muzykznavstvo: nauk.-metod. zb.*, 28, 13–24. Kyiv [in Ukrainian].
13. Martyniuk, A. (2000). Dyrhentsko-khorova shkola v ukrajiniskiy osviti. *Teoretychni ta praktychni zasady kulturologiyi*, 3, 106–112. Zaporizhzhia : ZDU [in Ukrainian].

FORMATION OF THE CHORAL CONDUCTOR: SCHOOL TRADITIONS AND MODERN TRENDS

Oleksandr VILA-BOTSMAN

*Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova,
Department of Choral Conducting,
Novoselskogo Str. 63, Odesa, Ukraine
e-mail: avilabotsman@gmail.com*

The article explores three key aspects essential to the development of contemporary choir conductors within the context of the evolving national choral school in Ukraine, particularly focusing on the Odesa choral school. The study underscores the significance of integrating traditional and modern educational practices to foster the professional growth of choir conductors.

The first aspect examined is the creative development of a conductor through educational integration and an interdisciplinary approach in professional training. This includes the application of a wide array of educational tools that enhance the creative abilities

of young conductors by bridging various disciplines within music education. Emphasis is placed on the need for comprehensive training that encompasses theoretical knowledge, practical skills, and artistic creativity, ensuring a well-rounded professional education.

The second aspect discussed is the vocal training of choir performers, which includes practical, stylistic, and physiological components. The practical aspect involves the incorporation of vocal techniques into the training program, focusing on the development of fundamental skills such as intonation accuracy, rhythmical precision, and clear articulation. Stylistically, the study notes the expansion of the choral sound palette, influenced by contemporary trends and the inclusion of diverse musical genres. Physiological training is highlighted as crucial, considering the varied vocal demands placed on choir singers by modern repertoires.

The third aspect focuses on the challenges young choir conductors face in mastering modern musical language, particularly the melodic and rhythmic diversity found in contemporary choral works. The article emphasizes the necessity for methodological revisions in teaching approaches to better equip conductors with the skills required to navigate these complexities. This involves an analysis of contemporary music theory and practical application in choral settings, fostering a deeper understanding and mastery of modern compositions.

The article concludes by asserting the importance of balancing innovative educational methods with the preservation of traditional choral school practices. This synergy is essential for developing a new generation of choir conductors capable of meeting contemporary artistic demands while upholding the rich heritage of choral traditions. The interaction of these aspects facilitates the formation of a versatile and adaptive choir conductor, prepared to contribute to the progress of modern choral art.

Keywords: contemporary choral art, Ukrainian choral schools, performance traditions, choir conductor, educational integration, vocal training, modern musical language.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК 780.616.432.071(477.83-25=112)"19/20"

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.120-127>

THE LEMBERG PIANIST MORIZ ROSENTHAL IN THE CONTEXT OF PIANISTIC SCHOOLS

Eva-Maria de OLIVEIRA PINTO

*Bavarian State Ministry for Education and Culture, Dr. phil./PhD, OStRin,
Bavarian State Ministry for Education and Culture, Germany
e-mail: emvas.berlin@gmail.com*

The focus of my paper is the discussion about “pianistic schools”. The pianist Moriz Rosenthal, who was born in Lemberg, is particularly suitable for this discussion, as on the one hand he reflected on this topic himself (in his essay “The Old and the New School of Piano Playing”) and on the other hand through his biography which rises the discussion to what pianistic “school/s” he belongs to.

This leads to fundamental questions: To what extent can a musician, despite his personal style, be assigned to a school? How can musical schools or national schools be defined in the instrumental area? Do these depend on the artist's national affiliation?

Biographical notes on Moriz Rosenthal

Moriz Rosenthal was born on 17 December in 1862 in Lemberg (at this time it belonged to the Austro-Hungarian Empire). At the age of seven his father bought a piano and arranged for a local music teacher from the Lemberg Theater, Mr. Wenzel Galath. Rosenthal progressed so fast that he could study from 1872 with the famous Karol Mikuli, a pupil of Frédéric Chopin and at this time the Director of the Lemberg Conservatory. At the age of twelve he went with his father to Vienna to continue his studies with Rafael Joseffy – a pupil of Franz Liszt and Carl Tausig, who was himself a pupil of Liszt. Besides being a student in the Liszt-tradition, Joseffy was also an editor of Chopin's works. So Joseffy was familiar with the Liszt- and the Chopin-tradition.

When Rosenthal made his concert debut in 1876 in Vienna he played works of Chopin, Beethoven and Liszt (Chopin's Piano Concerto in F minor with Joseffy at the second piano, other Chopin solo works, Beethovens Variations in C minor [31, p. 19], and Liszt's etude “La Campanella”).

In the same year – 1876 – Rosenthal met in Vienna for the first time Franz Liszt in person and he played for him pieces from this concert program, as we can read in the Vienna newspaper “Neue freie Presse” on 11 November 1876 (p. 7):

The court piano manufacturer Mr. Bösendorfer introduced the young pianist Moriz Rosenthal, a twelve-year-old boy who attracted the attention of the Viennese artistic circles due to his rare talent, to the famous piano hero [Franz Liszt]. The latter had the “Campanella” and the first movement from Chopin's C minor Concerto played to him, repeatedly interrupted the boy's performance with joyful

exclamations, kissed the young artist several times [...]. Franz Liszt invited the boy, like that often he comes to Vienna, to convince him of his progress.

During a concert-tour through Poland and Romania the fourteen-year-old Rosenthal impressed the Romanian royal family so much that he was appointed "Court Pianist".

In summer and autumn of the years 1876 until 1878 Rosenthal studied with Liszt in Weimar and Rome, and again from 1884 until 1886. Sometimes he was Liszt's only student, whereby he benefited from his full attention. From 1880 on he inscribed at the Vienna University to study aesthetics (with Eduard Hanslick) and philosophy (with Franz Brentano).

After returning to the concert stage in 1886 (with concerts in the whole Europe including Russia) Rosenthal's playing was enthusiastically celebrated for its stupendous technique and intellectual insight. His playing was admired in the same way in Amerika (where he played regularly from 1888 on); he provoked the same reactions at his debut in London and during his Great Britain-tour in 1895. One review from his concert in Edinburgh [26]:

To all who had not previously heard him, Herr Rosenthal's playing was a revelation. As a virtuoso he knows no rival. His powers of execution are simply marvellous, and there seems nothing that his fingers cannot do on the keys of a pianoforte. His position in this respect is now granted on all sides, but there are not many of those present on Saturday who will venture to deny his claim to the title of artist as well as virtuoso. In the music of Beethoven, Henselt, Schubert, Chopin, where a depth of poetical feeling is required, Herr Rosenthal is as much at home as in the amazing technical difficulties of Brahms and Liszt.

In 1912 Rosenthal was awarded from the Austrian Emperor with the title "K. und K. Kammervirtuose [Imperial and Royal Chamber Virtuoso]". Rosenthal increasingly gave concerts and taught in the United States; finally, in 1938, he moved to New York with his wife Hedwig. In 1944 they both became American citizens. Although there is no statement from Rosenthal himself about his and his wife's Judaism, it can be assumed that it played a role for their emigration.

Moriz Rosenthal died on 3 September 1946 in New York. His pianistic legacy is preserved in numerous recordings made from 1927 onwards.

What are pianistic "schools"?

When does a pianistic tradition, such as the Liszt tradition heard on Rosenthal's recordings, become a pianistic school?

Using material facts such as printed sheet music, memoirs from teachers and students, letters, written documents (textbooks, music-aesthetic or music-theoretical publications, etc.) or recordings, a musical aesthetic can be passed on to future generations. But there is always a rest that is transmitted orally. For example, when a teacher passes on technical or interpretive instructions to the student such as tempo, phrasing or articulation.

The significant criteria between several instrumental schools are becoming smaller and smaller. While until the middle of the 20th century it was relatively easy to hear whether a musician received his training at a German, American or Russian institution, today it is almost impossible to distinguish pianists by schools: teachers and Students are constantly changing educational institutions all over the world.

Therefore, it is no longer meaningful which national school a musician represents: Nowadays a musician's national identity is usually made up of several traditional lines.

The question also arises: How long can an instrumental school last? Usually, after the second generation of students the distance is so big, that the reference to the teacher's teacher can no longer define the musical and artistic position of a musician belonging to a "grand teacher".

Konstantin Zenkin is of the opinion, that schools last at most two generations of students, because then other influences and schools take effect:

On the other hand, is it not often the case that students seek to detach themselves, in one way or another, from the school that brought them up, to develop and enrich the tradition by interacting with other traditions? Thus, the influence of pedagogical principles and traditions is not limited to passing one's experience to one's pupils, and usually involves the influences of other schools and traditions. This is the reason why pedagogical schools are as a rule not very long-lived, and their influence does not last longer than the life of one or two generations [27, p. 93].

In this context it is most interesting, that Moriz Rosenthal links in his essay "The Old and New School of Piano Playing" the term "school" to specific pianist personalities. The aesthetics of piano-playing represented by these personalities are passed on by their students to the next generation. When Rosenthal wrote this article (in 1924), the second generation of students of the "new school" was just developing. Rosenthal defines the playing of Hummel and Beethoven as the "old school"; the "new school" is represented by the "triumvirate of Liszt-Chopin-Rubinstein":

There is no such thing in existence as a 'new school of piano playing'. The mere fact that one has not studied with Liszt, that one has not heard the Chopin school, and that one has never been privileged to listen to Rubinstein is a colossal drawback and can never constitute in its helpless negativity any claim to distinction or greatness. Having missed the great Triumvirat Liszt-Chopin-Rubinstein, the pianists of the younger generation are bound to learn from those of us who had the privilege to study directly or indirectly with these pianistic and musical giants. If they choose to turn away from us they will not harm us, but themselves [23].

A newspaper report from 1932 about Rosenthal confirms his point of view of a "pianistic turn" after Liszt and Rubinstein:

Rosenthal dates back to the time of the great piano kings who received the royal crown from Liszt at the Weimar court. It dates back to the time of a Rubinstein. That gives his playing and his attitude a certain consecration. There is no need to tell anyone or anything about him as a pianist. Everyone knows his infallible technique, the power, the elegance of his touch, his always spiritual understanding, what characterizes him and is the greatest thing about an artist: his personality, his uniqueness [32, p. 7f].

Franz Liszt's strong personality meant that his students were viewed as "Liszt students" throughout their whole life. For example, a newspaper note from 1935 still characterizes the almost 73 years old Rosenthal as a "Liszt student" who guarantees an "authentic performance" of Liszt's works:

Along with Sauer, Rosenthal is one of the most outstanding piano players to have been a student of Franz Liszt. Its name promises a perfect and authentic performance of Liszt's Piano Concerto in E flat major [22, p. 4].



Figure: "Pianistic Family Tree"; in: *The Etude*, April 1927, p. 287

In numerous newspaper reports about Rosenthal can be read criticism of the "Liszt School" (also called "Liszt-Tausig-school" or "Weimar school"): "affected-sounding separation of the individual notes", "too frequent use of the pedals", "violence in fortissimo", "hysterical tempo rubato, bright lighting of individual bars, arbitrary distortion of the rhythm, separation of the bound melody" [15, p. 2; 18, p. 8; 17, p. 7; 21, p. 4].

A further important detail of the "Liszt school" is the establishment of "masterclasses", meaning: the master is teaching a group of instrumental students. In Liszt's opinion, the students could learn not only from the master, but also from each other student. Furthermore, Rosenthal writes that in Liszt's lessons questions about pianistic and technical details played a subordinate role; the focus was on structural, historical and poetical connections:

What was especially interesting in this teaching was his clarification of musical structure, his emphasis on hidden subtleties, and his explanation of the historical relation of each work to the evolution of art, for he looked at everything with the eye of a creator [1, p. 30].

The author ("E. N.") of "Musikalisches Wochenblatt" (8 October 1891) confirms this:

Liszt always warned his students against overemphasizing the technical aspects; “not pianistic” was his word of reprimand when a player tried to create an external effect. But the master became even more upset about impure, technically deficient playing – and he had the strongest expressions at hand when it was necessary to castigate unfinished performances. As far as I can remember, the master only had expressions of the highest appreciation, even admiration, about Rosenthal's playing. When Rosenthal sat down at the piano, Liszt was the excitement and attention himself [14, p. 531].

In his essay “The Old and the New School of Piano Playing” Rosenthal speaks about Liszt focusing on compositional structures:

In spite of a sometimes surprising pedantry as to pianistic cleanness and accuracy, he saw all with the eye of the composer, and made us feel the same way.

So Liszt was not interested in developing piano virtuosos, but rather in developing the artistic personalities of his students.

Nationality/National School

A personal school, such as the “Liszt School”, can no longer be clearly identified at the latest in the third generation of students; so it is more common to speak of an instrumental “schools” attached to a music center or to a nation.

This phenomenon can be observed particularly in the area of composition and musical aesthetics. In instrumental pedagogy you can find labels as “German School”, “Russian School”, also “Ukrainian School” defining technical and interpretive values; in the field of composition musical principles are established, for example through labels like “New German School” or “Second Viennese School”.

Harold C. Schonberg defines the characteristics of individual piano schools as follows:

The German school [...] was more philosophical, more serious and edgier than the French, more attentive to the musical text, represented by pianists who passed on Richard Wagner's belief that the German-speaking peoples had invented music. Their repertoire was quite one-sided and centered on German and Austrian classics. Composers like Rachmaninoff were considered frivolous. On the whole, they were more interested in the structure of music than in its color values; they researched the spiritual meaning of musical architecture. They were musical thinkers, outstanding in the interpretation of their musical heritage, sober and not extraverted, convinced of the correctness of their interpretation and, it must unfortunately be said, of a certain arrogance towards outsiders who wanted to play German music [...].

The Slavic school focused more on the Romantics than on Beethoven and Schubert [...]. They played with a healthy joy of pure virtuosity and placed greater value on color than the Germans. Rubato-like tempo nuances, such as those that had emerged around the middle of the 19th century under conductors such as Wagner and Liszt, prevailed: a nuance in which the rhythm could be flexible, but not the underlying meter. Liszt's piano playing, which had a great influence on Russians, was a good example of this style, which he passed on to his students [24, p. 73f].

Which national “piano school” does Rosenthal belong to? Rosenthal's playing cannot be assigned clearly to a school according to the criteria mentioned by Schonberg. Agreeing with Harold Schonberg's characterization of the national piano

schools, Rosenthal's playing – judged by the concert-reviews and the sound documents – tends to be assigned to the Slavic piano school.

Rosenthal was classified as Polish Person, Galician, Austrian, Ukrainian, Jewish (although Judaism is not a nationality), as well as American, also as a Germanic (“Wälsung”) and even as a Romanian [28, p. 20]. One of the reasons for the changing national attributions is that Lemberg was subject to changing rulership (Empire of Austria, Kingdom of Galicia-Lodomeria, Poland).

Although Rosenthal himself never commented on his Judaism and did not describe himself as a Jew, he was certainly perceived as a Jew. The tenor of the newspaper articles in which Rosenthal is described as a Jew encompasses all nuances from recognition and respect to criticism and open rejection:

The Jews in music [...]. But with these shining stars in the artistic sky, the list of Jewish musicians is far from exhausted; only the very greatest can be mentioned here. Everyone has probably already heard of the violin king Joseph Joachim, also by the pianist Alfred Grünfeld and his brother Heinrich Grünfeld, the master of the cello. No less by the outstanding piano virtuosos Moritz [sic] Rosenthal and Artur Schnabel [...] [10, p. 4f].

For the Galician pianist and piano teacher Teodor Leschetitzky (1830–1915), a musician's Jewishness was an indication, even a requirement, for talent and ability:

Leschetitsky always asked pianists who wanted to study with him three questions: Were you a child prodigy? Are you of Slavic descent? Are you Jewish? If all three questions were answered positively, Leschetitsky rubbed his hands in delight. (Incidentally, he was not Jewish) [24, p. 73].

Rosenthal's only statement about his national affiliation can be found in a newspaper notice: Rosenthal himself felt as a German-Austrian [19, p. 3].

Despite his lack of national self-attribution, Rosenthal's many travels through several countries and continents and, last but not least, his urbane sophistication, it is justified to classify Rosenthal as a nationally independent cosmopolitan.

Transculturation and instrumental schools

Transculturation in the field of instrumental education takes place in the interactions between different schools. These can be personal-schools or national-schools. As people get more and more mobile and geographical centers dissolve as a result of globalization, schools lose more and more of their significance, so that the relevance of instrumental schools faded away at the beginning of the 20th century.

This development can be traced through the person and work of Moriz Rosenthal. He was repeatedly confined to the “Liszt School” or the “Weimar School” and to national idioms, including Judaism, ignoring that his artistic personality could not be limited to such narrow schemes. He is the prototype of the cosmopolitan musician who knew how to use increasing mobility and globalization for his artistic work without losing his origins from the “Liszt school”. Rosenthal thought “big” enough to refrain from making statements or attributions about his own nationality or school in public.

References

1. Braun Barnett, Elise: An Annotated Translation of Moriz Rosenthal's 'Franz Liszt, Memories and Reflections', in: *Current Musicology* 13/1972, New York, p. 30.
2. *Das Vaterland*, Wien, 19 January 1899, p. 11.
3. *Deutsche Presse*, Wien, 23. Gilbhart (23 October) 2028 n.N. [nach Noreia/after Noreia] (1915), p. 3.
4. *Die Neuzeit*, Wien, 12 May 1899, p. 190.
5. Evans, Allan/Mitchell, Mark: *Moriz Rosenthal in Word and Music. A Legacy of the Nineteenth Century*, Bloomington 2006, p. 76.
6. *Evening Star*, Washington DC., 30 December 1906, *Sunday Star*, p. 10.
7. *Grazer Tagblatt*, 29 January 1899, p. 8.
8. Hansljck, Eduard: *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken*, Berlin 21886, p. 432.
9. *Innsbrucker Nachrichten*, 17 January 1899, p. 3f.
10. *Jüdische Volksstimme*, 20 September 1911, p. 4f.
11. *Linzer Volksblatt*, 18 January 1899, p. 5.
12. *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig, 1 October 1891, p. 517.
13. *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig, 2 April 1891, p. 193f.
14. *Musikalisches Wochenblatt*, Leipzig, 8 October 1891, p. 531.
15. *Neue Freie Presse*, Wien, 4 December 1884, p. 2.
16. *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, 10 October 1888, p. 9.
17. *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, 3 December 1890, p. 7.
18. *Neue Zeitschrift für Musik*, Leipzig, 4 July 1888, p. 8.
19. *Neues Wiener Journal*, 27 November 1918, p. 3.
20. *Neues Wiener Tagblatt*, 15 August 1930, p. 4.
21. *Neues Wiener Tagblatt*, 18 February 1902, p. 4.
22. *Radio Wien*, 6 Dezember 1935, p. 4.
23. Rosenthal, Moriz: *The Old and the New School of Piano Playing*, Typoskript from March.
24. Schonberg, Harold C.: *Horowitz. Ein Leben für die Musik*, München 1992, p. 73f.
25. *Südsteirische Post*, Marburg, 25 January 1899, p. 5.
26. *The Dundee Courier & Argus*, 16 December 1895.
27. *The Liszt Tradition at the Moscow Conservatoire*, in: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Volume 42, Budapest 2001, p. 93.
28. *The St. Paul Globe*, Saint Paul/ Minnesota, 15 January 1899, p. 20.
29. *Wiener Allgemeine Zeitung*, 4. March 1918, p. 3.
30. *Wiener Salonblatt*, 20 March 1898, p. 11.
31. *Wiener Zeitung*, 16 May 1876, p. 19.
32. *Wiener Zeitung*, 17 December 1932, p. 7f.

ЛЬВІВСЬКИЙ ПІАНІСТ МОРИЦ РОЗЕНТАЛЬ У КОНТЕКСТІ ПІАНІСТИЧНИХ ШКІЛ

Єва-Марія ДЕ ОЛІВЕЙРА ПІНТО

*доктор філософії (PhD), музикознавець,
співробітник Міністерства освіти та культури Баварії, Німеччина
e-mail: avilabotsman@gmail.com*

Головна тема роботи – обговорення “піаністичних шкіл”. Піаніст Моріц Розенталь, уродженець Львова, особливо підходить для цього обговорення, адже, з одного боку, він сам розмірковував над цією темою (у своєму есе “Стара і нова школа гри на фортепіано”), а з іншого, – його біографія піднімає питання, до якої саме “школи/шкіл” він належить. Це веде до фундаментальних питань: наскільки музиканта, попри індивідуальний стиль, можна зачислити до певної школи? Як можна визначити музичні або національні школи в інструментальній сфері? Чи залежать вони від національної належності митця?

Транскультурація у сфері інструментальної освіти відбувається унаслідок взаємодії між різними школами, які можуть бути як особистісними, так і національними. У міру того, як люди стають дедалі мобільнішими, а географічні центри розвиваються під впливом глобалізації, значення шкіл поступово знижується, і до початку XX століття актуальність інструментальних шкіл значно ослабла.

Цей розвиток можна простежити через особистість і творчість Моріца Розенталя. Його неодноразово зачисляли до “школи Ліста” або “Веймарської школи”, а також до національних особливостей, зокрема до єврейства, ігноруючи той факт, що його мистецьку особистість не можна обмежити вузькими рамками. Він був прототипом космополітичного музиканта, який умів використовувати зростаючу мобільність і глобалізацію для своєї творчої діяльності, не втрачаючи при цьому своїх витоків зі “школи Ліста”. Розенталь мислив настільки “широко”, що утримувався від публічних заяв чи атрибутцій щодо своєї національності або належності до певної школи.

Стаття надійшла до редколегії 26.07.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.54.091:821.161.2(092)+792.54(477.41):061

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.128-139>

“НАТАЛКА ПОЛТАВКА” І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО–М. ЛИСЕНКА: ФОРМАТИ ВТІЛЕННЯ НА СЦЕНІ ДЕРЖАВНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ (1930–1940)

Юлія ЩУКІНА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8329-6828>

*Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського, кафедра театрознавства,
пл. Конституції, 11, Харків, Україна, 61000
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net*

Проаналізовано сценічні втілення твору І. Котляревського–М. Лисенка “Наталка Полтавка” на сцені Державного театру музичної комедії у різноманітних форматах: вистави “до 50-річчя професійного українського театру” в постановці Сергія Каргальського за участю провідних оперних та драматичних акторів столиці (1931); третю дію з “Наталки Полтавки” як складника ювілейного бенефісу Гната Рафальського в постановці Януарія Бортника за участю провідних оперних, опереткових та драматичних акторів (1933); репертуарну виставу театру, підготовлену у часі перебування в Середній Азії в обставинах II Світової війни режисером Ісааком Радомиським (1943). Внаслідок проробленого аналізу ми спростували невідповідне датування постановки Я. Бортника у науковців-попередників, встановили датування і кількість постановок за “Наталкою Полтавкою” на сцені Державного театру музичної комедії та Харківського театру музичної комедії під час роботи в евакуації.

Ключові слова: Харківський державний театр музичної комедії, “Наталка Полтавка”, міжтеатральний проєкт, український театр під час II Світової війни, датська вистава, вистава-бенефіс, сучасна адаптація класичної драматургії.

Мета дослідження – уточнення датування, обставин, формату, учасників та статусу постановки вистави кількох сценічних постановок опери “Наталка Полтавка” на сцені Державного театру української музичної комедії (ДУМК) та її колективом під час II Світової війни – в Узбекистані. До сьогодні про втілення першої професійної української п’єси на сцені першого державного українського театру музичної комедії систематизованої інформації не було.

Варто нагадати, що протягом 20-х років XX ст. “Наталку Полтавку” не ставили в жодному державному театрі Харкова. Втім, харків’яни неодноразово побачили цей сюжет в гастрольних виступах П. Саксаганського у його

коронній ролі Возного. З 1926 року театральним центром міста став колектив експериментального спрямування “Березіль”, відомий своїми радикальними інтерпретаціями класичних творів. Невдовзі в столиці республіки відкрилося кілька театрів, чия революційність була задекларована вже у їх назвах: “Веселий Пролетар”, Червонозаводський театр (обидва 1927), Театр ім. Революції (1931). Театр такого спрямування підтримувала і ДУМК (1929). Суттєво змінилися тренди глядацьких симпатій. Вже у 1927 році відбувся останній на столичній республіканській сцені виступ П. Саксаганського в цій ролі. Його партнером у ролі Виборного був видатний український актор М. Садовський. Як наголосила за пресою Г. Ботунова, гастролі тривали з 15 січня до 8 лютого. “Є всі підстави вважати, – писала театрознавиця, – що ці гастролі були менш успішними як в матеріальному, так і в мистецькому відношеннях. Як ніколи раніше, стримано поставилася харківська преса до виступів Саксаганського і майже ніколи їх не висвітлювала” [1, с. 290, 291].

Матеріалом для цього дослідження стали як друковані джерела (монографії, довідникові видання, статті, мемуари, що допомагають краще уявити контекст розглянутих вистав), **так і харківська періодика та архівні документи**, що дають змогу уточнити постановочні групи, склад, дати сценічних прочитань опери М. Лисенка “Наталка Полтавка”. У Репертуарі Харківського театру музичної комедії “Прем’єри, роки, життя”, укладеному театрознавицею, провідною співробітницею Харківської музично-театральної бібліотеки Валентиною Петровою (2009), подано інформацію про репертуарну виставу “Наталка Полтавка”, нібито здійснену головним режисером Януарієм Бортником у 1931 році. Втім, у каталозі вистав автором тексту зазначається І. Котляревський, диригентом О. Рябов, а автора музики, художника, балетмейстера та хормейстера В. Петровою не зазначено [9, с. 6]. Ймовірно, джерелом інформації для укладачки репертуарного списку театру слугувала не преса, завдяки якій ми виявили, що інформації про таку виставу ДУМК немає, а згадка про постановку “Наталки Полтавки” Я. Бортником у книзі Ю. Станішевського “Барви української оперети”. Характеризуючи вистави ДУМК 1931 року, у яких українська класика піддалася осучасненню, Ю. Станішевський нарікав, “що інші принципи відкидалися, традиційні прийоми засуджувалися <...>. Так, зокрема, всього один–два рази було показано традиційні «Вечорниці» П. Ніщинського <...>, підготовлені артистами, хором, балетом і оркестром театру під керівництвом <...> С. Верховинця, носія кращих традицій театру М. Садовського. Така ж доля чекала і на поспіхом поставлену Лисенкову «Наталку Полтавку», хоч у ній прекрасно грали такі відомі актори, як М. Крушельницький (Микола), Д. Козачківський (Виборний), Г. Рафальський (Возний) і П. Павлусенко (Петро)” [11, с. 27]. Ю. Станішевський упевнено подає інформацію про втілення “Наталки Полтавки” саме з музикою М. Лисенка. У фондах Музею театального, музичного і кіномистецтва України ми відшукали постановочні фото згаданих Ю. Станішевським акторів у ролях [13; 14] та їх спільне з режисером Я. Бортником фото після показу вистави “Наталка Полтавка” [12]. Дати на фото немає, однак її легко визначити за позначкою “Бенефіс Гната Рафальського”. Усі виконавці ролей підписані. Завдяки спільному фото

доповнюємо перелік учасників вистави за Ю. Станішевським: Наталка – Віра Новінська, Терпелиха – Ганна Борисоглібська. Програми вистави ані в театрі, ані в музею відшукати не вдалося. На жаль, влітку 1931 року в УРСР закрилися два театральні видання, які інформували про події, друкували репертуар, а саме “Мистецька трибуна” і “Радянський театр”. У підшивках харківських видань “Робітнича газета” і “Пролетарій”, “Харківський пролетар”, “За культурну революцію” за другу половину 1931–1933 років вдалося відшукати лише кілька згадок про покази “Наталки Полтавки” на сцені ДУМК.

Першу групу газетних нотатків ми знайшли в “Робітничій газеті”. На сцені Театру ім. Шевченка (у приміщенні колишнього драматичного Театру ім. Т. Шевченка з 1929 року працювала ДУМК, утім, для зручності орієнтування харків’ян у перші роки адресу нового театру в театральних касах міста, театальному тресті та у пресі подавали за назвою театру-попередника) анонсувалися покази 29 жовтня, 3 і 4 листопада 1931 року: “Урочисті вистави з нагоди 50-річчя нового українського театру. Котляревський. «Наталка Полтавка»” [17]. Тож ішлося про виставу датського формату.

Доктор мистецтвознавства Олександр Клековкін так характеризує цей тип постановок: “Поширений у театральній практиці вираз для позначення вистав, створених до червоних дат – державних свят, річниць, ювілеїв тощо” [6, с. 42]. Збереглася газетна рецензія на виставу авторства Миколи Бриля. На початку 30-х років XX ст. він дебютував як прозаїк (надрукувавши у журналі “Червоний шлях” повість “Проста лінія”). Стаття М. Бриля називається характерно оціночно – “Музейна вистава”. З його не театрознавчого, а профанного репортажу з місця подій формується уявлення про сприйняття вистави частиною публіки (молодими робітниками і ним самим). На жаль, елементарних фактів рецензія М. Бриля містить обмаль. Автор не подає ані складу постановочної групи “Наталки Полтавки”, ані виконавців ролей. При пильному аналізі статті можна відчутти стиль постановки у деталізації сценографії: “І завіса знову розсунулася і знову затремтіло під подихом протягу в залі полотняне село з річенькою і криниченькою, з хатинками, млиночками і вишневими садочками, знову глянули з-за плоту під диктовою хатиною картонні соняшники” [2]. Можна почерпнути зі статті крихту інформації про окремі аспекти виконання: “глядачі посміхалися клоvnаді Миколи і п’яного Виборного” [2]. Цей документ є безсумнівно цікавим, хоча й невичерпним, з точки зору театральної соціології, зокрема, таким висновком: “Кількатисячна ювілейна аудиторія прийшла в театр як в музей і побачила справді музейну, пристойно відтворену, усім сторонами колишню, напівзабуту, далеку змістом і наївну оформленням виставу” [2]. Приміщення ДУМК було найбільшою театальною будівлею в Україні. Після двох реконструкцій у 1926 році його глядна зала налічувала 3 500 місць. Саме тут у 1919 році відбулося проголошення УСРР. Тож гігантська зала ідеально підходила для вистави-суспільної акції. Саме про таке сприйняття постановки “Наталка Полтавка” залишив цінне свідчення актор і педагог Трохим Ольховський: “У ті часи українська класика була не в пошані, і тому інтерес до вказаної вистави був величезний” [7, с. 29]. Студентам Муздраміну квитків було не дістати. Втім, бажання бачити у Харкові у 1931 році твір І. Котляревського було настільки

сильним, що Т. Ольховський разом з однокурсниками “злізли на якийсь сарайчик і по його криші спустилися по стовпу на двір театру” [7, с. 29].

Саму нагоду, з якої виставу побачили щонайменше десять з половиною тисяч глядачів, М. Бриль коментує так: “Це було 29-го жовтня, п’ятдесят років тому український театр, що був досі тільки «приватною» незаконною розвагою, що животів у нечисленних гуртках аматорів, вперше вийшов на кін загально-приступного театру, вперше добився від царських губернаторів дозволу на сяке-таке існування” [2]. Фактично знаменна дата, про яку пише М. Бриль, є антиісторичною. Адже у сучасному театрознавстві, завдяки обґрунтуванню Ростислава Пилипчука, датою відліку професійного українського театру вважається перше втілення “Наталки Полтавки” у Полтаві: “Поява на сцені полтавського вільного театру в 1819 р. двох «малороссийских опер» – «Наталка Полтавка» <...> та «Москаль-чарівник» <...> – мала епохальне значення <...>. Головне значення цих п’єс у тому, що вони відкрили історію українського національного професійного театру” [8, с. 136]. У вітчизняному театрознавстві є також інша шанована дата – постановка “Наталки Полтавки” першою трупю М. Кропивницького у Єлисаветграді 27 жовтня 1882 року – відлік режисерського театру України. У той час, як восени 1881 року утримувач російської трупи Г. Ашкаренко і його актор М. Кропивницький лише дістали ситуативний дозвіл уряду на виставлення вистав українською, і першою з них стала “Наталка Полтавка”, у сценічному втіленні якої, проте, ще не могло бути нічого революційного.

Виставу 1931 року потрібно розглядати в контексті дискусії про виставу за українською класикою. Двома роками раніше театрознавець Йона Шевченко писав про осучаснення української класики режисерами: “І це єдино правильний творчий шлях для створення театру, що має відображати сучасний побут. Жадних реставрацій і сангументально-пасеїстичних замилювань. Критичний одбір придатних для сучасности елементів старого театру, раціональне використання їх для будови спектаклю, що кричить про сьогоднішній день, про нашу боротьбу, спектаклю, що прагне в майбутнє!” [16, с. 39]. Після перегляду “Наталки Полтавки” 1931 року М. Бриль робив протилежний висновок: “Дуже добре, що поставили вони її саме так, як вона йшла колись, а не послухалися начебто «лівих» порад про потребу осучаснити п’єсу” [2].

Нашу увагу привернув той факт, що в анонсах “Наталки Полтавки” жовтня–листопада 1931 року й у відгуку на виставу в “Робітничій газеті” взагалі не йдеться про Державну музкомедію, а подія прив’язана до приміщення колишнього Театру ім. Шевченка. Те саме видання протягом жовтня 1931 року свідчить про надзвичайно інтенсивні темпи роботи ДУМК, підготовку і випуск одразу двох прем’єрних вистав: 17–21 жовтня – “Людина і зброя”; 24, 25, 28, 29 жовтня – “Князь-кріпак” (дати останнього жовтневого показу цієї прем’єри та першого показу “Наталки Полтавки” збігаються, що можна пояснити тим, що в неділю ДУМК грала ранкову і вечірню вистави). Поміж ними, 23 жовтня, ДУМК показала прем’єру цього лютого “Запорожець за Дунаєм”, що можна вважати антиподом “Наталки Полтавки”, образ якої зафіксований у рецензії М. Бриля.

Ситуацію прояснила інформація в іншому виданні 1931 року. В рубриці “Культурно-мистецька хроніка” газети “За культурну революцію” читаємо: “50-річчя українського театру. 29 жовтня цього року відзначили 50-річчя українського театру. В столичному театрі ім. Шевченка була урочиста вистава. Ставили відомий твір І. Котляревського «Наталка Полтавка» – опера на три дії. У виставі взяли участь кращі артистичні сили столиці: народна артистка УСРР Літвіненко-Вольгемут, Боярська, Кипаренко-Даманський, Бучма, заслужений артист УСРР Потаржинський та артист СТОБу Ходський (збережено авторський правопис прізвищ. – *Ю. Щ.*). Постава опери – заслуженого артиста УСРР Каргальського. Дирегує заслужений артист УСРР Вереківський” [18]. Уже згадуваний Т. Ольховський так описав неоднозначні враження від вистави: “Розрекламована вистава нас не дуже причарувала, бо вона була зліплена нашвидку, ансамбль не дуже відчувався, хоча майстерність кожного з виконавців була висока” [7, с. 29].

Отож ми з’ясували, що виставою “Наталка Полтавка” “до 50-річчя нового українського театру” була не постановка Я. Бортника в ДУМК. Разом з тим, у нас є фото з вистави ДУМК, є опубліковане видавництвом “Музична Україна” твердження Ю. Станішевського, що вистава була саме з тим складом, який на фото, у репертуарі ДУМК.

Ставлення Я. Бортника як мистецького керівника ДУМК до твору І. Котляревського–М. Лисенка формувалося десятиліттями. Театр його дитинства – театр товариства “Руська Бесіда”, – під керівництвом дядька, режисера Й. Стадника, не цурався наддніпрянського музично-драматичного репертуару, вирішеного традиційно етнографічно. У 1915 році, працюючи з Л. Курбасом у театрі “Тернопільські театральні вечори”, Я. Бортник чудово знав (а може навіть і грав у ній) першу виставу цього театру – “Наталка Полтавка”. Ставши у 1930 році мистецьким керівником ДУМК, у журналі “Мистецька трибуна” [5] Я. Бортник анонсував свою репертуарну програму на сезон 1930–1931 років. Шість з дев’яти позицій репертуару справді були втілені Я. Бортником та запрошеними режисерами: “Самозваний принц”, “Дружня гірка”, “Метіс (Роз-Марі)”, “Гейша”, “Запорожець за Дунаєм” і “Циганський барон” (останні чотири – в переробці драматургів та режисерів І. Кулика, Ю. Смолича, Ю. Яновського, Л. Чернова, Остапа Вишні, Д. Козачківського). Серед невтлених творів: “Гаврилея”, “Бокаччо” і “Наталка Полтавка” (остання так само в переробці). В анонсі зазначено: “Замовлено до поточного сезону нові радянські музкомедії авторам: Бірюкову, Красовському, Кулику, Микитенкові, Хоткевичу, Ясному” [5]. Кому саме Я. Бортник доручив осучаснену версію “Наталки Полтавки” і чому замовлення не було виконане, поки не з’ясовано.

В обох харківських газетах знайшлися лаконічні, майже ідентичні за змістом повідомлення про те, що 24 квітня 1933 року у Державному театрі музкомедії (Театр ім. Шевченка) святкуватиме 45-річний ювілей артистичної діяльності Гнат Гнатович Рафальський. У трупі ДУМК цей водевільний актор немолодого віку опинився після досвіду роботи з М. Кропивницьким у його передостанній трупі та виступів у російських музичних колективах. На щастя, газети подали план ювілейного вечора. Відкривала бенефіс 3-тя дія з “Наталки Полтавки”, далі – “Вечорниця”, потім – 1-ша дія оперети “Гейша”, і, на додаток

– 2-га дія з вистави “Шоколадний вояка” [3; 4]. Надалі у газетному щоденному репертуарі ДУМК окремого виконання “Наталки Полтавки” відшукати не вдалося.

Характерно, що в бібліотеці Харківського театру музичної комедії п’єса “Наталка Полтавка” не збереглася. Тож не виключено, що актори, які мали попередній досвід виконання ролей у творі І. Котляревського–М. Лисенка, спиралися у спільній з Я. Бортником роботі на колективну пам’ять. Задля бенефісу Г. Рафальського поєдналися артистичні сили кількох театрів. Дружина актора, на той час акторка Київського театру ім. Франка Ганна Борисоглібська, зіграла Терпелиху. Доміан Козачківський, який ще нещодавно був другим режисером у ДУМК, виступив у ролі Виборного від Державної музкомедії Донбасу. Провідний березілець Мар’ян Крушельницький мав значний досвід виконання оперет як у Галичині, так і в Харкові (де в сезоні 1928–1929 років помітно взяв участь у постановці “Мікадо” В. Гілберта та А. Саллівана). З цим театром М. Крушельницький співпрацював від 1931 року, виконавши осучаснену постановку “Запорожець за Дунаєм”. У бенефісі Г. Рафальського він грав Миколу. Лише ліричну пару вистави втілили молоді солісти ДУМК Віра Новінська та Павло Павлусенко.

Фотографії акторів у сценічних образах зафіксували поєднання історично та етнографічно відповідних костюмів із гротесковими гримами, насамперед виконавців характерних ролей. Привертає увагу, що навіть герой П. Павлусенко був загримований, немов у німому кіно. Таку специфіку пояснює масштаб глядацької зали, у якій всі риси обличчя акторів мусили бути зорозово укрупненими, як, ймовірно, і жести.

Гнат Рафальський помер 65-річним у тому ж 1933 році. На жаль, довідникові видання не подають точну дату смерті актора, яка могла стати однією з причин того, чому “Наталка Полтавка” Я. Бортника надалі не виконувалася. У ворожих зовнішніх обставинах життя театру – ще одна причина неможливості тривалішого життя вистави в репертуарі. Менше, ніж за місяць після вистави-бенефісу у Харкові покінчив життя самогубством М. Хвильовий, що стало трагічним сигналом для української еліти суспільства. Ще за чотири місяці було зупинено Курбасівський рух театру в Україні. Звернення до національної класики в цей час стало для театрів небезпечним. Я. Бортник також полишив колектив. Влітку 1934 року столицю України було перенесено до Києва. На столичну сцену перейшла примадонна В. Новінська.

Як повноцінну репертуарну виставу “Наталка Полтавка” Харківський театр музкомедії виконував лише під час II Світової війни в евакуації у Термезі. Обставини, в яких було здійснено нову постановку, характеризують видані в Канаді наприкінці 80-х років XX ст. і досі майже невідомі в нас спогади завіліта театру В. Сокола: “Приміщення холодне і темне, – характеризував він сцену і залу. – Дуже часто немає електрики. Навіть під час вистав виключалась” [10, с. 149]. Працівники театру були виснажені афганськими вітрами, багатомісячним голодуванням, безгрошів’ям, невлаштованим побутом. Саме спогади В. Сокола допомогли приблизно визначити дату і місто прем’єри “Наталки Полтавки”. Оскільки режисер І. Радомиський приєднався до трупи театру музкомедії у Фергані наприкінці

вересня 1943 року, то прем'єра відбулася невдовзі. Цей час автор спогадів характеризує як переломний, у тім числі в плані мовної політики харківського театру. Адже два попередні роки в Середній Азії харків'яни виконували вистави російською. Проте у 1943 році інструктор ЦК КПБ(у) Костенко висловив у розмовах з директором і завілгом “сподівання, що наступного року почнеться визволення України і стане можливим, навіть необхідним поворот театрів додому” [10, с. 145]. У бесіді з завілгом він висловив побажання йому “лишатися в музкомедії і бути готовим повертати акторів на українську мову” [10, с. 145]. Саме з такою місією було поставлено виставу “Наталка Полтавка”, а слідом за нею – “Сватання на Гончарівці”.

У післявоєнному звіті директора театру С. Гуревича є одна згадка про цю “Наталку Полтавку” – як про останню в переліку “класичних вистав”, над якими театр працював у попередні роки. Цей документ засвідчує авторство вистави режисера І. Радомиського [15, с. 4]. Інших документів про цю виставу (програмки, рецензії, фотографії тощо) знайти не вдалося. Фронтальний аналіз харківської преси у 1945 році дає підстави стверджувати, що після повернення театру музкомедії з евакуації виставу “Наталка Полтавка” поновлено не було, що може бути пов'язане з наявністю цього твору в поточному репертуарі Харківського академічного театру опери і балету.

Висновки. Отже, ми з'ясували, що протягом 1931–1943 років існувало три вистави “Наталка Полтавка”, так чи інакше пов'язані з ДУМК – Харківським державним театром музичної комедії. “Наталка Полтавка” С. Каргальського та М. Вериківського 1931 року була не менше трьох разів зіграна на сцені ДУМК, її виконавський склад був змішаним, проте до трупи ДУМК відношення не мав. За форматом це була датська вистава-антреприза (як ми довели у статті – з історично невідповідної нагоди). Вистава художнього керівника ДУМК Януарія Бортника 1933 року була показана один раз (і не в повному обсязі), в акторському бенефісі Гната Рафальського, так само за участю акторів різних театрів України. Втім, четверо з них були солістами ДУМК. Обидві постановки споріднював змішаний склад ансамблю: оперно-драматичний. Інформацію про третю виставу, здійснену Ісааком Радомиським під час II Світової війни з трупю театру музкомедії, евакуйованою до Термеза, введено до театрознавчого обігу на підставі знайденого архівного документа та опублікованих мемуарів завілги театру В. Сокола. Водночас ми уточнили, що постановка “Вечорниці”, як і вистава “Наталка Полтавка”, була втілена у ДУМК не в 1931 році (як подає В. Петрова слідом за Ю. Станішевським, а двома роками пізніше і, крім показу в програмі ювілейного вечора Г. Рафальського, як самостійна вистава не виконувалася. Попри відмінність форматів і часів усі три постановки “Наталки Полтавки” засвідчили велику популярність твору І. Котляревського–М. Лисенка.

Список використаної літератури

1. Ботунова Г. П. К. Саксаганський у театральному житті Харкова 20-х років XX ст.: Творчі перетини і взаємовпливи. *Науковий вісник Київського*

національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2010. Вип. 7. С. 277–296.

2. Бриль М. Музейна вистава. *Робітнича газета*. 1931. 1 листопада. 4 с.

3. Державний театр музкомедії. 45-річний ювілей артистичної діяльності Гната Гнатовича Рафальського. *Пролетарій*. 1933. 24 квітня.

4. Державний театр музкомедії. 24 квітня. 45-річний ювілей артистичної діяльності Гната Гнатовича Рафальського. *Харківський пролетар*. 1933. 24 квітня.

5. Державна українська музична комедія. Передбачається репертуар. *Мистецька трибуна*. 1930. № 13. Внутр. обкладинка.

6. Клековкін О. Ю. Соціалістичний реалізм: Словник культурних сценаріїв. Київ : Арт Економі, 2021. 160 с.

7. Ольховський Т. К. Згадуючи минуле: (спогади). Харків : ХДНБ, 2014. 78 с. Назва з екрана. URL : <https://www.calameo.com/books/004761641f2a310b1c3d9>.

8. Пилипчук Р. Я. Початки нового Українського театру – професіонального й аматорського (перша половина XIX ст.) / передм.: Олександр Клековкін. Київ : НВП “Видавництво «Наук. думка» НАН України”; Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2019. С. 125–172.

9. Прем’єри, роки, життя...: Репертуар Харківського академічного театру музичної комедії 1929–2009 / укл. В. Петрова. Харків, 2009. 50 с.

10. Сокіл В. Здалека до близького (спогади-роздуми). Канадський інститут українських студій. Альбертський університет. Едмонтон, 1987. 362 с.

11. Станішевський Ю. Барви української оперети. Київ : Муз. Україна, 1970. 140 с.

12. Фото з вистави. На обороті підпис: “Наталка Полтавка”. Харківська музична комедія. Бенефіс Гната Рафальського – Возний. Крушельницький – Микола, Борісоглібська – Терпелиха, Новинська – Наталка, Бортник – режисер. 1933. Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Інв. № 65721.

13. Фото з вистави. На обороті підпис: “Наталка Полтавка”. Харківська музична комедія. Виборний – Козачківський Д. І. 1933. Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Інв. № 34895.

14. Фото з вистави. На обороті підпис: “Наталка Полтавка”. Харківська музична комедія. Крушельницький – Микола. 1933. Музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Інв. № 4449.

15. Характеристика творчої та організаційно-господарчої діяльності Харківського державного театру музичної комедії. 1947. 13 с. Інв. № 11061.

16. Шевченко Й. Сучасний український театр : зб. статтів. Харків : Державне видавництво України, 1929. 102 с.

17. 3 і 4 листопада 1931 р. урочисті вистави з нагоди 50-річчя нового українського театру. *Робітнича газета*. 1931. 3 листопада. 4 с.

18. 50-річчя українського театру. *За культурну революцію*. 1931. 2 листопада. 4 с.

References

1. Botunova, H. (2010). P. K. Saksahanskyi u teatralnomu zhytti Kharkova 20-kh rokiv XX st.: Tvorchy peretyny i vzaiemovplyvy. [K. Saksahanskyi in the theatrical life of Kharkiv in the '20s of the XX century: Creative intersections and mutual influences]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*, 7, 277–296 [in Ukrainian].
2. Bryl, M. (1931). Muzeina vystava. [Anachronistic performance]. *Robitnycha gazeta*. 1 lystopada [in Ukrainian].
3. Derzhavnyi teatr muzkomedii (1933, 24 April). 45-richnyi yuvilei artystychnoi diialnostii Hnata Hnatovycha Rafalskoho. [The 45th anniversary of artistic activity of Hnat Hnatovych Rafalskyi]. *Proletarii* [in Ukrainian].
4. Derzhavnyi teatr muzkomedii (1933, 24 April). 45-richnyi yuvilei artystychnoi diialnostii Hnata Hnatovycha Rafalskoho. [45th anniversary of artistic activity of Hnat Hnatovych Rafalskyi]. *Kharkivsky Proletar* [in Ukrainian].
5. Derzhavna Ukrainska Muzychna komediia (1930). Peredbachaietsia repertuar. [The repertoire to be expected]. *Mystetska trybuna*, 13. Vorsatz [in Ukrainian].
6. Klekovkin, O. Yu. (2021). Sotsialistychnyi realizm [Socialist realism]. In: *Slovnyk kulturnykh stsensariiv*. [The Dictionary of Cultural Scenarios]. Kyiv : Art Economy [in Ukrainian].
7. Olkhovskiy, T. K. (2014). Zgaduivchy mynule: (spohady) [Remembering the Past: (memories)]. Kharkiv: KhDNB. The title was taken from the screen. Retrieved from: <https://www.calameo.com/books/004761641f2a310b1c3d9> [in Ukrainian].
8. Pylypchuk, R. Ya. (2019). Pochatky novoho ukrainskoho teatru – profesinoho i amatorskoho (persha polovyna XIX st.). [The beginnings of the new Ukrainian theatre – professional and amateur ones (the first half of the XIX century)] / Oleksandr Klekovkin (preface). Kyiv: R&D Enterprise “Vydavnytstvo «Naukova dumka» NAN Ukrainy”; Lviv: Lvivskiy natsionalnyi universytet im. Ivana Franka, 125–172 [in Ukrainian].
9. Petrova, V. (comp.). (2009). Premiery, roky, zhyttia...: Repertuar Kharkivskoho akademichnoho teatru muzychnoi komedii 1929–2009. [Opening nights, years, life...: The Repertoire of Kharkiv Academic Theatre of Musical Comedy 1929–2009]. Kharkiv [in Ukrainian].
10. Sokil, V. (1987). Zdaleka do blyzkooho (spohady, rozдумы). [From Far Away to That Are Close to My Heart (memories, reflections)]. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies, University of Alberta [in Ukrainian].
11. Stanishevskiy, Yu. (1970). Barvy ukrainskoi operety. [Hues of Ukrainian operetta]. Kyiv : “Muzychna Ukraina” Publishing House [in Ukrainian].
12. Foto z vystavy (1933). Na zvoroti napys: “Natalka Poltavka”. Kharkivska muzychna komediia. Benefis Hnata Rafalskoho – Voznyi, Krushelnyskyi – Mykola, Borysohlibska – Terpelykha, Novinska – Natalka, Bortnik – rezhyser. Muzei teatralnoho, muzychnoho i kinomystetstva Ukrainy. Inv. No. 65721. [Photo from the performance. Inscription on the back: “Natalka Poltavka”. Kharkiv musical comedy. Benefit performance of Hnat Rafalskyi as Voznyi,

Krushelnyskyi as Mykola, Borysohlibska as Terpelykha, Novinska as Natalka, director: Bortnyk. Kyiv, Museum of Theatre, Music and Cinematography of Ukraine. Inv. No. 65721] [in Ukrainian].

13. Foto z vystavy. (1933). Na zvoroti napys: "Natalka Poltavka". Kharkivska muzychna komediia. Vyboryni – Kozachkivskyi D. I. Muzei teatralnoho, muzychnoho i kinomystetstva Ukrainy. Inv. No. 34895. [Photo from the performance. Inscription on the back: "Natalka Poltavka". Kharkiv musical comedy. Kozachkivskyi D. I. as the Elected Cossack. Kyiv, Museum of Theatre, Music and Cinematography of Ukraine. Inv. No. 34895] [in Ukrainian].

14. Foto z vystavy (1933). Na zvoroti napys: "Natalka Poltavka". Kharkivska muzychna komediia. Krushelnyskyi – Mykola. Muzei teatralnoho, muzychnoho i kinomystetstva Ukrainy. Inv. No. 4449. [Photo from the performance. Inscription on the back: "Natalka Poltavka". Kharkiv musical comedy. Krushelnyskyi as Mykola. Kyiv, Museum of Theatre, Music and Cinematography of Ukraine. Inv. No. 4449] [in Ukrainian].

15. Anon. (1947). Kharakterystyka tvorchoi ta organizatsiino-hospodarchoi diialnosti Kharkivskoho derzhavnoho teatru muzychnoi komedii. [Characteristics of the creative and organization-and-economic activities of Kharkiv State Theatre of Musical Comedy]. Inv. No. 11061 [in Ukrainian].

16. Shevchenko, I. (1929). Suchasnyi ukrainskyi teatr. Zbirka stattiv [Contemporary Ukrainian Theatre. Collection of papers]. Kharkiv: State Publishing House of Ukraine [in Ukrainian].

17. Anon. (1931, 3 lystopada). 3 i 4 lystopada 1931 r. urochysti vystavy z nahody 50-richchia novoho ukrainskoho teatru. [On November 3 and 4, 1931, there will be gala performances on the occasion of the 50th anniversary of the new Ukrainian theatre]. *Robitnycha gazeta* [in Ukrainian].

18. Anon. (1931, 2 lystopada). 50-richchia ukrainskoho teatru. [The 50th anniversary of Ukrainian theatre]. *Za kulturnu revolutziju* [in Ukrainian].

**"NATALKA POLTAVKA" BY I. KOTLYAREVSKY–M. LYSENKO:
FORMATS OF IMPLEMENTATION ON THE STAGE OF THE STATE
UKRAINIAN MUSICAL COMEDY (1930–1940)**

Juliia SHCHUKINA

*Associate Professor and the head of the Dept of Theatre Studies,
Ivan P. Kotliarevskyi National University of Arts,
Constitution Sq., 11, Kharkiv, Ukraine, 61000
e-mail: kovalenko_752016@ukr.net*

The article analyses stage versions of the play "Natalka Poltavka (Natalka of Poltava)", by Ivan Kotliarevskyi, set to music by Mykola Lysenko, on the stage of the State Theatre of Musical Comedy in different formats. Interest in the material of "Natalka Poltavka" appeared in the second season of the theatre, which can rightfully be called the

season of adaptation of the classics. After all, before “Natalka Poltavka”, the performances “The Night before Christmas” by P. Karaban and “Zaporozhets za Dunaem (“Zaporozhian Cossack beyond the Danube”, also known as “Cossacks in Exile” in translation)” by O. Vyshnia had already been staged in this theatre. The first approach to “Natalka Poltavka” on the stage of the Theatre of Musical Comedy (the largest theatre venue in Ukraine then, with a 3,500-seat auditorium) was a performance “on the occasion of the 50th anniversary of the professional Ukrainian theatre” directed by Serhii Karhalskyi, where the leading opera and dramatic actors of the capital like Mariia Lytvynenko-Wolgemit, Yurii Kiporenko-Domanskyi, Amvrosii Buchma, and Ivan Patorzhynskyi starred (1931). It attracted great interest from the public. However, as a theatrical enterprise project, this performance with the participation of the actors from different theatres was played for only three days.

The third act of “Natalka Poltavka” as part of the anniversary benefit performance of Hnat Rafalskyi, directed by Yanuarii Bortnyk, where leading operetta and dramatic actors Vira Novinska, Pavlo Pavlusenko, Hnat Rafalskyi, Marian Krushelnytskyi, Domian Kozachkivskyi and Hanna Borysohlybska starred, was seen by the audience probably only once.

The repertory performance of “Natalka Poltavka” was done by director Isaak Radomyskyi during the stay of the theatre in Central Asia in World War II (1943).

The performances of the early 1930s are considered in the context of the discussion on the interpretation of Ukrainian classics, which is illustrated by statements by Iona Shevchenko and Mykola Bryl. The 1943 production was not revived after the Theatre of Musical Comedy returned to Kharkiv, but it fulfilled its most important mission of Ukrainization of the repertoire and troupe of Kharkiv State Theatre of Musical Comedy after the forced transition to Russian for communication with audiences in the cities of Central Asia.

As a result of the in-depth analysis, we have revealed the groundlessness of the date of “the 50th anniversary of the new Ukrainian theatre” in the autumn of 1931, refuted the dating of the production by Ya. Bortnyk, previously accepted by predecessor scholars, as not corresponding to the discovered facts, and established the number, authorship and dating of productions of “Natalka Poltavka” on the stages of the State Theatre of Musical Comedy and Kharkiv Theatre of Musical Comedy during its work in evacuation.

Keywords: Kharkiv State Theater of Musical Comedy, Natalka Poltavka, inter-theatre project, Ukrainian theater during the Second World War, performance to date, benefit performance, Modern literary adaptation of classical drama.

Стаття надійшла до редколегії 30.08.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

Додатки



Іл. 1. Микола – Мар'ян Крушельницький



Іл. 2. Виборний – Д. Козачківський



Іл. 3. М. Крушельницький, П. Павлусенко, В. Новінська, Я. Бортник, Д. Козачківський, у 1 ряду – Г. Борисоглібська, Г. Рафальський. Бенефіс Г. Рафальського. ДУМК. 1933

УДК 792.97(477.63).Леб:821.161.2-1Сим](045)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.140-150>

**ВИСТАВА “ЛЕБЕДІ МАТЕРИНСТВА”
ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК
ЗА ПОЕЗІЯМИ ВАСИЛЯ СИМОНЕНКА
ЯК ВИКЛИК СТАНДАРТИЗОВАНИЙ ДРАМАТУРГІЇ
ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК РАДЯНСЬКИХ ЧАСІВ**

Дар’я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2277-5240>

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І.К. Карпенка-Карого, кафедра мистецтва театру ляльок,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: panidariya@gmail.com*

Стаття аналізує першу практичну спробу сценічної адаптації поезій Василя Симоненка для театру ляльок в Україні – йдеться про виставу “Лебеді материнства” 1988 року, створену на основі текстів громадянської лірики та віршованої казки “Цар Плаксі́й і Лоскотон”. Постановка, що завдячує своїй появі відомому тандему режисера Валерія Бугайова та сценографа Віктора Нікітіна, стала своєрідним художнім лакмусом, який засвідчив прагнення українських лялькарів звернутися до креативного переосмислення національної літератури, знехтувавши клішованими драматургічними текстами, звичними для репертуарних афіш театрів ляльок радянської епохи. Розвідка містить детальний розбір тексту режисерського примірника інсценізації.

Ключові слова: театр ляльок, лялька, Дніпропетровський обласний театр ляльок, Василь Симоненко, інсценізація, драматургія.

Постановка проблеми. Період формування професійного театру ляльок України – його перехід від форм балаганного вуличного видовища на професійні стаціонарні сцени – хронологічно збігається з періодом радянського закріпачення культури України (20–30-ті роки ХХ ст.). Одним із негативних наслідків цього деструктивного процесу стало закорінене у свідомості глядачів та самих лялькарів кліше щодо вибору “придатної” для сцени драматургії. У радянському театрі ляльок тривалий час побутувала думка (натхненна та нав’язана “флагманом” радянського театру ляльок Сергієм Образцовим), що існує “лялькова” і не “лялькова” драматургія, тобто придатна і не придатна для реалізації на ляльковому кону. На жаль, такий специфічний підхід до формування репертуарної політики дістався у спадок і діячам театру ляльок незалежної України. Чимало сучасних режисерів, сценографів та художніх керівників досі послуговуються цим правилом.

Водночас сьогоднішній практичний досвід митців переконує, що ця теза є архаїчною, навіть безглуздою. Згідно із цим активно вживаним у творчості радянських лялькарів правилом поезія Василя Симоненка аж ніяк не вписувалася у вигадані советські рамки “ляльковості”. Можливо саме тому його творчість й досі залишається поза фокусом уваги драматургічних пошуків лялькарів.

Запропонована стаття свідчить про те, що лялькарі України за доби “соцреалізму”, попри продиктовані московськими “старшими братами-лялькарями” настанови, шукали власного художнього самовираження й таки віднаходили ключі до відкриття української ідентичності через українську драматургію, сучасну поезію зокрема.

У цій розвідці проаналізовано лялькову постановку “Лебеді материнства” (1988) на сцені Дніпропетровського обласного театру ляльок за творами Василя Симоненка, яка тривалий час була єдиним¹⁷ зверненням українських лялькарів до поетичної спадщини відомого черкаського поета-шістдесятника. **Метою** дослідження є аналіз першого досвіду адаптації поезій та віршованих казок письменника для лялькового кону. Варто зазначити, що це перший в українському театрознавстві подібний кейс критичного огляду згадуваної постановки, що і визначає **актуальність роботи**.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вистава “Лебеді материнства” дніпровських лялькарів свого часу отримала вкрай негативні відгуки у ляльковій спільноті. Ґрунтовних театрознавчих або журналістських оглядів постановки кінця 80-х – початку 90-х років ХХ ст. (коли вистава була представлена у поточному репертуарі Дніпропетровського обласного театру ляльок) зафіксовано не було. Епізодичні згадки про цю виставу знаходимо у статті українського театрального критика Сергія Васильєва “Ремонт на зламі двох епох” (1992) та російського театрознавця Бориса Голдовського “Третій, ляльковий...” (1989). Розмисли останнього беремо до уваги, оскільки він був офіційним членом журі Третього республіканського фестивалю театрів ляльок у Луцьку в 1989 році.

Суттєвим підґрунтям для аналізу став режисерський екземпляр інсценізації “Лебеді материнства”, який зберігається у приватному архіві лялькаря і педагога, заслуженого артиста України Леоніда Попова. Крім того, авторка послуговувалася коротким літописом історії Дніпропетровського обласного театру ляльок, наданим керівницею літературно-драматургічної частини Дніпропетровського академічного обласного українського молодіжного театру¹⁸ Марією Максяковою. У процесі роботи над статтею було записане інтерв'ю з художником вистави Віктором Нікітіним (за посередництвом лялькаря Юрія Тігарова).

¹⁷ У березні 2024 року в Полтавському академічному обласному театрі ляльок було поставлено виставу за мотивами казки Василя Симоненка “Цар Плаксії і Лоскотон”.

¹⁸ 1997 року за наказом обласного управління культури Дніпропетровський театр юного глядача та Дніпропетровський обласний театр ляльок об'єднали. Новий об'єднаний театр отримав назву “Молодіжний” і став працювати під дахом колишнього театру ляльок.

Виклад основного матеріалу. Як уже було зазначено, творам Василя Симоненка у сценічному перекладі на мову театру ляльок судилося вперше прозвучати на дніпровській сцені. Автором цієї ідеї був режисер вистави Валерій Бугайов – митець добре відомий серед українських лялькарів, адже саме він тривалий час мав титул “наймолодшого заслуженого союзу” [3, с. 59]. Це почесне звання він отримав, не маючи й тридцяти років.

Проте не самою молодістю та художньою фортуною був відомий цей режисер. Він належав до когорти митців, яку ідентифікували не інакше як “професійно озброєні, досвідчені майстри” [1, с. 43]. Шлях у майстри розпочався для Валерія Флегонтовича 1966 року, коли він вступив до Київського інституту театального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Навчителем лялькарської справи став для нього режисер-легенда, засновник Київського академічного театру ляльок Олександр Соломарський.

Після завершення навчання на акторському факультеті Валерій Бугайов вирішив штудіювати в альма-матер ще й режисуру драматичного театру (закінчив 1977). Паралельно його призначають головним режисером у Черкаському обласному театрі ляльок, де упродовж десяти років (1971–1981) він виконав достоту проривні постановки (серед них “Лошарик” за Генріхом Сапгіром, “Мері Поппінс” за Памелою Треверс), які змінили фігуративну мову українського театру ляльок. На думку Сергія Васильєва, “черкаські вистави” стали для Валерія Бугайова “і предметною школою оволодіння лексикою лялькового театру, і стартовим майданчиком до популярності” [1, с. 53]. Критик наполягає, що “визнання прийшло до постановника насамперед завдяки його граничній розкріпаченості, незашкарублості” [1, с. 53]. Зрештою, з ім'ям режисера Валерія Бугайова пов'язують “найінтенсивніший і художньо найоригінальніший етап діяльності” колективу Черкаського театру ляльок, називаючи його “роками фортуни” [1, с. 53].

Після десяти плідних років творчої роботи у Черкасах Валерій Бугайов пристає на пропозицію очолити Дніпропетровський обласний театр ляльок на посаді головного режисера (1981). Це вважалося “підвищенням”, просуванням службовою драбиною – йшлося про реальне і відчутне покращення статусу митця. Дніпро – індустріальне місто-мільйонник – суттєво відрізнялося від тихих провінційних Черкас. Крім того, тут розташовувався один зі знаних навчальних закладів мистецької освіти України – Дніпропетровське театральне училище, куди Валерія Бугайова невдовзі запросили викладати. Його досі вважають одним із засновників відділення акторів театру ляльок.

Та найголовнішим професійним надбанням режисера у Дніпрі стало його творче возз'єднання з художником Віктором Нікітіним (доти митці співпрацювали лише як запрошені постановники в інших театрах). Дуже скоро після низки спільних резонансних постановок (“Маленький принц” за Антуаном де Сент-Екзюпері, “Дракон” за Євгенієм Шварцем, “Лялька спадкоємця Тутті” за Юрієм Олешею, “Велосипед з червоними колесами” за Тетяною Власовою) їх почали сприймати як “унікальний дует, розголос про який переступив межі країни” [3, с. 61].

Зважаючи на таку солідну репертуарну добірку успішного бренду українських лялькарів “Бугайов-Нікітін”, постановка 1988 року “Лебеді

материнства” за поетичними творами Василя Симоненка, сказати б, випадає з неї як зовсім незрозумілий пасаж. Мабуть, для радянських ідеологів найнезрозумілішим видавався характер цього пасажу: художній чи таки політичний? Адже Василь Симоненко ще за життя гнівив та ятрив рядками своїх сумовитих віршів партійних бонз, які сприймали щемливі думки письменника як відверті антирадянські випадки.

Трохи відхиляючись від теми статті й з огляду на сучасні реалії, чи не варто віддати належне проникливості митця-шістдесятника, нагадавши його хрестоматійні строфи: “Народ мій є! Народ мій завжди буде! / Ніхто не перекреслить мій народ!” [9, с. 102]; “Уже народ – одна суцільна рана... / І кожного катюгу і тирана / Уже чекає сукана петля” [9, с. 175]; “З гнобителем не житимеш у згоді: / Йому “панять”, тобі тягнути віз” [9, с. 196]. І відчайдушний заклик-наказ: “Хай мовчать Америки й Росії, / Коли я з тобою говорю!” [9, с. 184].

Отже, поет-бунтар, поет-заколотник (в очах номенклатурників) з небажаними творами і, тим паче, небажаною для розголосу й детального аналізу історією наглої смерті, якій передувало його загадкове побиття співробітниками советської міліції. Що підштовхнуло непересічних, визнаних на найвищому республіканському рівні лялькарів із “радянського” Дніпропетровська взятися за вірші достатньо одіозного для влади українського поета, чию творчість навіть наприкінці 80-х років минулого століття сприймали з пересторогою?

Критик Сергій Васильєв у своїй статті “Ремонт на зламі двох епох” пояснює цей жест досить цинічно: “Дражливі, безкомпромісні grosмейстери своєї справи, вони навіть уперше за роки перебудови розіграли відверто «кон’юнктуру партію», втіливши «Лебедів материнства» Василя Симоненка як данину українізації. Це була, як завжди, винахідлива, ретельно скомпонована і виконана, але нещира вистава” [1, с. 71].

Прикро чути, що ледь не єдину україномовну лялькову постановку для російськомовного Дніпропетровська за творами табуйованого советами поета-бунтаря саме українська критика (на другому році відновленої української незалежності!) ідентифікує лише як “кон’юнктуру партію”.

До слова, на фестивалі у Луцьку (1989) “Лебеді материнства” отримали на свою адресу єдиний комплементарний коментар. Мабуть, за гіркою іронією долі, належав він російському критику, антипатичному Борису Головському (на думку якого занадто довго зважали лялькарі України). Після перегляду вистави мистецтвознавець помітив у “Лебедях материнства” “одну добру справу”: “спектакль <...> відкрив дітям (впевнений, що і дорослим) чудового українського поета Василя Симоненка” [2, с. 13].

Для вітчизняних же фахівців театральної справи факт першого звернення лялькарів до симоненківської лірики пройшов майже непоміченим. Можливо, нарочито непоміченим. Можливо, ще всі (теоретики і практики культури) перебували у стані радянської екзальтації, яка завадила розпізнати історичну подію в лялькових колах країни: *Симоненко! українською мовою! в театрі для дітей! з ляльками!*

Навіть якщо наступна теза прозвучить як оксюморон, вона якнайкраще рефлексує обурення сьогоднішніх лялькарів байдужістю тодішніх: відсутність реакцій українських митців щодо вистави “Лебеді материнства” можна розцінити як *підспівування* проросійським настроям.

Тієї пори слово стало важливим чинником для Валерія Бугайова у виборі такого виняткового репертуару для театру ляльок. Його творчий соратник і художник вистави Віктор Нікітін згадує: “Ідея вистави належала Бугайову повністю. Якраз він знайшов Симоненка. Він дуже хотів, щоб діти хоч декілька слів сказали і почули українською мовою. За що він неодноразово отримував по голові” [7, с. 1].

Валерій Бугайов “отримував по голові”, тобто чув численні несхвальні відгуки й осудні коментарі, за дієву спробу показати на сцені красу українського поетичного слова українським дітям, яких совести ще з 1958 року офіційно позбавили можливості вивчати рідну мову. Йдеться про оприлюднені в листопаді 1958 року попередні Тези ЦК КПРС і Ради міністрів СРСР “Про зміцнення зв’язку школи з життям і про подальший розвиток системи народної освіти у країні”. Партійні функціонери, прикриваючись проблемою “надмірного перевантаження школярів вивченням мов” [6, с. 257], присвятили мовному питанню 19-й пункт вбивчого документа. Василь Стус, будучи вчителем української мови у донбаській Горлівці, зауважив стосовно цього: “Одна усна заява батьків – і діти не будуть вивчати мови народу, який виростив цих батьків” [6, с. 251]. Згубна пліснява “масованої «повзучої» русифікації” [6, с. 263] поглинала та роз’їдала Україну, призводячи до того, що “українською мовою говорити стало соромно і «некультурно»” [6, с. 260], “українська стає синонімом відсталого, неглибокого, примітивного” [6, с. 251].

Валерій Бугайов пішов навіть далі – зухвало представив свою невідому україномовну постановку не де-небудь, а під час творчого звіту з нагоди 50-ліття Дніпропетровського обласного театру ляльок у Києві та в Москві (!!!) у 1989 році. Разом зі своїми визнаними хітами режисер не побоювся представити і “Лебедів материнства”.

На користь того, що для режисера ця вистава не була пересічною, свідчить її вибір для представлення на згадуваному Третьому республіканському фестивалі театрів ляльок у Луцьку. Натомість його успішну виставу “Велосипед з червоними колесами”, яка стала фавориткою того ж фестивалю (про що свідчать численні рецензії), демонстрували у позаконкурсній програмі. Валерій Бугайов, як досвідчений майстер, не міг не усвідомлювати переваг і недоліків обраних для презентації вистав, тож, вочевидь, керувався чимось більшим, аніж прагматичним розрахунком режисера-стратега.

Отже, Валерій Бугайов, незважаючи ні на кого, таки взявся за поезії Василя Симоненка. Він сам був автором поетичної композиції, адаптувавши віршовані твори для лялькового кону. За основу режисер узяв сюжетну лінію дитячої казки “Цар Плаксі́й і Лоскотон”, однієї з небагатьох, що їх залишив у своєму творчому доробку поет. Зауважимо, що казку Василь Симоненко написав для власного сина. Дитячий адресат був хорошим приводом для радянських ідеологів не сприймати цей текст аж так серйозно. Якби ж цензурні

цербери вчитувалися у текст, їм навряд би сподобалася метафорична історія про те, як “Лоскотон розвалив поганський трон” [9, с. 160].

Згідно з логікою керівників культури радянського періоду, якщо певний лялькар захотів би посміятися з царя як архетипного персонажа і пережитку монархічного минулого, то мусив би звернутися до апробованих, схвалених і рекомендованих *російських* народних казок (про Ємелю, приміром, або Івана-дурня), розтиражованих по яслах, дитсадках, школах, бібліотеках для дітей та юнацтва, телебаченню. Говорити про боротьбу з тиранією українською мовою, до того ж віршованою, промовляти словами дисидента Василя Симоненка навіть наприкінці 80-х років XX ст. у радянському союзі було крамолою.

Та було б помилкою стверджувати, що Валерій Бугайов сконцентрував увагу виключно на лінії дитячої казки, хоч і викривальній за змістом. У центр п'єси і самого сценічного дійства він поміщає дуєт матері і сина. Власне й назва вистави засвідчує, що режисер звертається насамперед до синовньої лірики Василя Симоненка. Відомо, що сам поет був ніжно прив'язаний до своєї матері Ганни Щербань. Не є таємницею також і те, що “поет зберігав образу на батька все життя” [6, с. 318], бо той покинув родину і залишив мати на поталу сільським чуткам із немовлям на руках.

П'єса “Лебеді материнства” розпочинається епічним прологом – словами з однойменного вірша. Мати, схилившись над люлькою, промовляє ці слова як таку собі колискову-пророцтво – її сину доведеться вирости й постати перед вирішальним життєвим вибором між простим і правильним: “Виростеш ти, сину, вирушиш в дорогу. / Виростуть з тобою приспані тривоги. / Можеш вибирати друзів і дружину, / Вибрати не можна тільки Батьківщину” [5, с. 3].

Далі поетичні образи цитованої поезії уречевлюються, стають наочними. Художник Віктор Нікітін візуалізував рожевих лебедів материнства, а режисер Валерій Бугайов зробив із ними пластично-музичну фантазію дитячих мрій та материнських надій – маленька лялька хлопчика спиналася на ноги та стрибала на крила птахів.

Віктор Нікітін згадує, що ляльки лебедів “були виготовлені з оргскла” та “трохи затоновані, щоб не надто виблискували”, але “завдяки своїй напівпрозорості брали будь-яке світло на себе – фіолетове, рожеве” [7, с. 2]. У такий спосіб досягався спеціальний візуальний ефект, коли силуети лебедів, “потрапляючи у світло прожектора, скидалися на примар, на мрії” [7, с. 2].

Характерно, що ані у Сина, ані у Матері немає імен, прив'язки до конкретних персоналій. Вони фігурують як символи, архетипи. Українська мати – страждальниця і берегиня. Український син – мандрівник і достойник.

Валерій Бугайов виводить на сцену ще один символ – символ усесвітнього зла, з яким доведеться боротися українській родині на українській землі. Йдеться про пітекантропів, у яких драматург персоніфікує усю негативну силу і які з'являються у канві п'єси не випадково. Адже цих персонажів узято із поетичного спадку Василя Симоненка – з вірша “Танець пітекантропів”, що містить більш ніж переконливе уособлення загарбників та агресорів рідної поетові землі. Це майстерно завуальована метафора на дикунів з російсько-азійського сходу, що оточили Україну і терзають її століттями: “Ми

не брешем, не лукавим – / Що подужаєм, берем! / Ми сьогодні світом правим, / Все жерем, / Жерем, / Жерем!” [10, с. 94].

Появу цього юрмища достатньо красномовно змальовує у ремарках до п'єси і сам драматург: “І пролунали звідкись здалеку воронячі крики. Все ближче, все гучніше – і з'явилася на обрії чорна хмара – метушлива, галаслива, чорнокрила – і ніби повисла над селом. З цієї чорноти, наче привиди, виникли страшні постаті ПІТЕКАНТРОПІВ” [5, с. 4].

Недаремно саме пітекантропами Василь Симоненко, а за ним і Валерій Бугайов охрестили нападників у своїх творах – поетичних та сценічних, відповідно. Цей вид ссавців асоціюється з недолюдьми, що існували на перехідній ланці еволюції. Мимоволі напрошується аналогія з поширенням із початку повномасштабного вторгнення росії в Україну прізвиськом росіян – “орки” (людиноподібні монстри із фантастичного роману Дж. Толкіна “Володар перснів”) [8]. Більш ніж жахливо звучить сьогоднішній коментар художника вистави Віктора Нікітіна, який зауважує, що “вистава «Лебеді материнства» була передбаченням нашого майбутнього, а сьогодні це стало нашою дійсністю” [7, с. 1].

Тексти казки “Цар Плаксі́й та Лоскотон” і вірша “Танець пітекантропів” у творчості Василя Симоненка жодним чином не перетинаються сюжетно, та Валерій Бугайов скомбінував їх, вибудовуючи архітектоніку п'єси. Пітекантропи стали світою та своєрідними опричниками антагоніста – царя Плаксія: виконуючи усі його свавільні накази та криваві розпорядження, вони вичавлювали плач з безневинних дітей та простого люду.

Стосовно художнього вирішення позитивних і негативних лялькових героїв – їх митець також розділив наочно. Скажімо, персонаж Сина представляла планшетна лялька. Негативні ж персонажі були позбавлені виразного антропоморфного силуету – стирчала лише голова з безформних купок дрантя замість тіла.

На сцені також розміщувалося велике полотно чорної сітки як символ загарбництва. Віктор Нікітін навіть визначив характер цієї фактури як “незрозумілу тривожну субстанцію” [7, с. 2], адже з нею напряду взаємодіяли ляльки пітекантропів. На кожній ляльці-почварі був прикріплений внизу гачок, яким можна було зачепити сітку, тим самим відриваючи її від сцени. Так створювалося враження, що “ці перевертні виникали з-під землі” [7, с. 2].

Фактура сітки також слугувала елементом дієвої сценографії, оскільки її використовували як знаряддя поневолення української землі. Поточена поверхня нерету на очах у глядача трансформувалася у ворожі тенета – плісняве павутиння, яке обплігало хати й усе живе на сцені. Цей ефект також відображено у ремарках драматурга: “А там, де тільки що стояло село, з'являються Пітекантропи і накривають землю брудним павутинням. Зникають квіти, зникають соняшники. Замість них – суцільне болото. Саме з цього болота Пітекантропи дістають бридкого Царя Плаксія, його двох синів і двох дочок” [5, с. 7].

Валерій Бугайов використав у цій роботі декілька апробованих і доволі популярних у радянському лялькарстві прийомів. Серед них форма інтерактивної взаємодії із глядачами. Власне, вона була відома ще з 30-х років

минулого століття, коли Сергій Образцов офіційно запровадив у своєму театрі жанр вистави-гри. Відтоді виникло шаблонне уявлення, що в театрі ляльок діти неодмінно мають кричати з місць та відповідати хором на всілякі питання казкових персонажів, плескати в долоні, тупотіти ногами, немовби допомагаючи героям у такий спосіб. Варто відмітити, що надто часто лялькарі просто спекулювали цим ігровим прийомом, змушуючи дітей до імпульсивної активності, сприймаючи це як щире виявлення художнього захоплення виставою (байдуже, якого мистецького рівня – що гучніше, то краще).

Валерій Бугайов у п'єсі та виставі “Лебеді материнства” також підіймав із місць дітей, однак пропонував їм не бездумні вигуки з місць на кшталт “Лисиця туди побігла!” або “Не відкривай двері, це вовк!”, натомість слова самого Василя Симоненка. Разом із головним персонажем Сином діти розучували вірш поета “Засівна” й імітували засівання ниви життєдайним зерном. Цим життєствердним актом і завершувалася вистава.

Віктор Нікітін згадує: “Бугайов виводив дітей на фінал, коли все заспокоювалося. Після цієї навали <пітекантропів> залишалася чорна випалена земля, а діти із сосудами як сито ходили по колу, засівали землю. Сіяли і повторювали: «Сійся-родися, / Золотом розвийся, / Засівайся щастям, / Ниво молода!». Заради цього фіналу Бугайов вибудував усю виставу” [7, с. 1].

Ще одним передбаченням для майбутнього України, закладеним у п'єсі “Лебеді материнства”, був образ соняшника – Валерій Бугайов обрав його своєрідним барометром атмосфери емоційного балансу у виставі. На початку сонях квітне молодю красою, але чахне під навалюю пітекантропів, отруєний і розчавлений. Відновити своє цвітіння йому судилося наприкінці дійства – після перемоги Сина і Матері над загарбницькою юрмою. Чи міг тоді припустити Валерій Бугайов, що саме соняху з 2014 року судилося стати символом скорботи за загиблими героями російсько-української війни?

Висновки. Вистава “Лебеді материнства” тандему лялькарів Валерія Бугайова та Віктора Нікітіна на сцені Дніпропетровського обласного театру ляльок засвідчує, що драматургічні пошуки лялькарів України не обмежувалися самими кон'юнктурними дитячими п'єсами, “скроєними” за стандартизованим лекалом дидактичної історії у дусі соцреалізму. Цим кейсом митці довели, що поняття “ляльковості” драматургії, запроваджене московськими лялькарями ще на початку ХХ ст., умовне й нежиттєздатне.

Перспективи розвідок у цьому напрямі. Творчість Василя Симоненка досі є terra incognita для лялькарів України, крім того, серед практиків лялькової справи досі міцним є упередження про непридатність поезій письменника для сцени. Режисерський примірник інсценізації “Лебеді материнства” авторства Валерія Бугайова є потужним джерелом натхнення й практичним керівництвом із прикладної драматургії. Викладений вище театрознавчий аналіз вистави може слугувати інструментарієм для опанування принципів побудови архітекτονіки, логіки композиції сюжету, вибудовування подієвого ряду в інсценізаціях за мотивами поезій цього поета та багатьох ін.

Список використаної літератури

1. Васильєв С. За ширмою та перед нею: Проблеми українського театру ляльок середини 1980-х – початку 1990-х років. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України*. Київ : Фенікс, 2019. Вип. 15. С. 34–75.
2. Голдовський Б. Третій, ляльковий... : [огляд вистав III Фестивалю на базі Волин. театру ляльок, м. Луцьк, червень–липень, 1989 р.]. *Український театр*. Луцьк, 1989. № 5. С. 11–15.
3. Долганова І. Паралельні світи художника Нікітіна. *Просценіум*. 2020. № 1–3 (56–58). С. 57–64.
4. Засівна [Електронний ресурс]. URL : <https://vasylsymonenko.org/poeziya/zasivna/> (дата звернення: 30.09.2024).
5. Інтерв'ю з Нікітіним В. від 10 травня 2024 р. : провели Д. Іванова-Гололобова, Ю. Тітаров. Онлайн Zoom-сесія. Архів авторки. 2 с.
6. Лебеді материнства. Інсценізація Валерія Бугайова на 1 дію для театру ляльок за творами Василя Симоненка. 1989. Архів Леоніда Попова.
7. Мокрик Р. Бунт проти імперії: українські шістдесятники. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2023. 416 с.
8. Орки (прізвисько) [Електронний ресурс]. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Орки_\(прізвисько\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Орки_(прізвисько)) (дата звернення: 30.09.2024).
9. Симоненко В. Берег чекань. Мюнхен : Сучасність, 1973. 310 с.
10. Симоненко В. Земне тяжіння. Київ : Молодь, 1964. 120 с.

References

1. Vasyliiev, S. (2019). Za shyrmoiu ta pered neiu: Problemy ukrainskoho teatru lialok seredyny 1980-kh – pochatku 1990-kh rokiv. [Behind the screen and in front of it: Problems of the Ukrainian puppet theatre of the mid-1980s and early 1990s.]. *MIST: Art, history, contemporary, theory: collection of scientific papers / Institute of Problems of Modern Art. National Academy of Sciences of Ukraine*. Kyiv: Feniks, 15, 34–75 [in Ukrainian].
2. Holdovskyi, B. (1989). Tretii, lialkovyi...: [ohliad vystav III Festyvaliu na bazi Volyn. teatru lialok, m. Luts'k, cherv.-lyp., 1989 r.] The third, the puppetry...: [review of performances of the 3rd Festival on the basis of Volyn. puppet theatre, Luts'k, June–July 1989]. *Ukrainskyi teatr*, 5, 11–15 [in Ukrainian].
3. Dolhanova, I. (2020). Paralelni svity khudozhnyka Nikitina. [The parallel worlds of the artist Nikitin]. *Prostsenium*, 1–3 (56–58), 57–64 [in Ukrainian].
4. Zasivna. [Sown song] [Electronic resource]. Retrieved from: <https://vasylsymonenko.org/poeziya/zasivna/> (application date: 30.09.2024) [in Ukrainian].
5. Interview with V. Nikitin from May 10, 2024: recorded by D. Ivanova-Holobova, Y. Titarov. Online Zoom session. Archive of the author [in Ukrainian].
6. Lebedi materynstva. (1989). Instsenizatsiia Valerii Buhaiova na 1 diiu dlia teatru lialok za tvoramy Vasyliia Symonenka. [Swans of motherhood.

Dramatization by Valerii Buhaiov in 1 act for a puppet theatre based on the poems of Vasyl Symonenko]. Archive of Leonid Popov [in Ukrainian].

7. Mokryk, R (2023). Bunt proty imperii: ukrainski shistdesiatnyky. [The revolt against the empire: Ukrainian sixties]. Kyiv: A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukrainian].

8. Orky (prizvysko) [Orcs (nickname)] [Electronic resource]. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Orky_\(prizvysko\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Orky_(prizvysko)) (application date: 30.09.2024) [in Ukrainian].

9. Symonenko, V. (1973). Bereh chekan. [The shore of expectations]. Munich: Suchasnist [in Ukrainian].

10. Symonenko, V. (1964). Zemne tiazhinnia. [Earth's gravity]. Kyiv: Molod [in Ukrainian].

**THE PERFORMANCE “SWANS OF MOTHERHOOD”
BY DNIPROPETROVSK REGIONAL PUPPET THEATRE BASED
ON THE POETRY OF VASYL SIMONENKO AS A CHALLENGE
TO THE STANDARDIZED DRAMATURGY
OF THE SOVIET PUPPET THEATRE**

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA

*Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University
of Theatre, Cinema and Television,
Department of Puppet Theatre Art,
Yaroslaviv Val Str., 40, Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: panidariya@gmail.com*

The article analyses the first practical attempt of stage adaptation of Vasyl Symonenko's poetry for puppet theatre in Ukraine – the 1988 performance of “Swans of Motherhood”, based on the texts of civil lyrics and the poetic fairy tale “Tsar Plaksiy and Loscoton” (“Tsar Moaner and Tickler”). The production, which owes its appearance to the famous tandem of director Valerii Buhaiov and scenographer Viktor Nikitin, became a kind of artistic litmus testifying to the willingness of Ukrainian puppeteers to turn to a creative rethinking of national literature, neglecting the clichéd dramatic texts that were common to the repertoire playbills of the soviet-era puppet theatres. The research contains a detailed analysis of the text of the director's copy of the dramatization “Swans of Motherhood” by Valerii Buhaiov. The article explores the way of the dramaturgical research of Ukrainian puppeteers in soviet times, their path against limited children's plays, “tailored” according to the standardised pattern of didactic history in the spirit of socialist realism. With this case, the artists proved that the notion of “puppetry” in dramaturgy, introduced by moscow puppeteers in the early twentieth century, is conditional and unsustainable. The poetical heritage of Vasyl Symonenko is still terra incognita for Ukrainian puppeteers, and there is still a strong prejudice among puppetry practitioners that the writer's poetry is unsuitable for the stage. The authors' analysis of the “The Swans of Motherhood” proposed in the current paper is a powerful source of inspiration and a practical guide to applied playwriting. The above theatrical analysis of the play can serve as a tool for mastering the principles of

architectonics, the logic of plot composition, and the construction of an event line in productions based on the poet's poems and many others.

Keywords: puppet theatre, puppet, Dnipro Regional Puppet Theatre, Vasyl Symonenko, dramatization, dramaturgy.

Стаття надійшла до редколегії 09.09.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК 792.01.03.071.2.073(100)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.151-158>

ТЕАТР. АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР

Роман ВАЛЬКО

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

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

У статті окреслено онтологічну зумовленість та суть театрального дійства. У контексті розвитку та філософського осмислення мистецтва загалом, підкреслено історично простежувану прогностичну та діагностичну функцію театру зокрема. Наголошено на одвічному устремлінні “тіла-свідомості” до всеохопного осягнення буття і катартичного проникнення у сокровенне – у Слово. Охоплено взаємозв’язок між мистецтвом та наукою у осягненні нашого світу. У цьому пізнанні розглянуто феномен “зміненої свідомості”, яка об’єднує цілісність лицедій–глядач, розглянуто її унікальність у сценічно-глядній взаємодії та умови її досягнення. Зосереджено фокус на антропологічних роздумах провідних театральних мислителів Антонена Арто, Єжи Гротовського, Пітера Брука, Евдженію Барби та суголосність їх висновків із помислами Платона, Арістотеля, Ф. Гегеля, К. Юнга, Ніцше тощо щодо театру як певного акту “священнодійства”, покликаного зазирати туди, де приховані і чекають на нас найнасушніші істини, у яких Тіло і Слово зливаються у всій повноті. Акцентовано на театральних досвідах Леся Курбаса і його вкладі в осягнення резонуючої та сингулярної енергетики взаємодії ідеї–буття–автора–режисера–актора–глядача та “правильної цільності мислі і почуття” у мистецькій повсякденній практиці. Акцентовано на свідомому та підсвідомому жаданні і досягненні цієї мети у кращих актах сценічного мистецтва минулого та сьогодення.

Ключові слова: антропологія, Слово, тіло, взаємодія, катарсис, “змінена свідомість”, енергетика, театр, актор, глядач, сингулярність, ритм, резонанс, тотальність.

Людина приречена ставити собі одвічні питання: хто вона?, що таке світ?, чи є що поза світом?, навіщо вона у світі?. Оминаючи міріади наступних зерен цієї запитальної вервички, людина театру доконечно зажадає поставити собі питання: а що таке театр?, звідки він?, нащо ?.

Нічого не виникає з нічого – або *Ex nihilo nihil fit* (грец. *οὐδὲν ἔξ οὐδενός*) – крилатий вислів Парменіда [16] спонукає до продовження лету цієї думки: для того, аби щось виникло, повинна бути нагальна причина – потреба. Яка ж така потреба у театрі? Чому тисячоліттями він тягнеться до небес і регулярні пророцтва про неминучу його кончину з приходом кіно, телебачення, новітніх цифрових технологій тощо... летять шкереберть у безодню разом з

отими пророками. Але “кожна жаба своє болото криче!” І ще: хтось з великих сказав: “Спочатку є факт, а потім ми придумуємо йому історію!” То, може, і ми своє болото “кричем” і, будучи дотичні до лицедійства, хочемо знайти йому виправдання і тому придумуємо собі і театру виправдальну “історійку”?

То ж яка буттєва – онтологічна – сутність театру? Яка – і чи є така? – непогамовна спрага людського ества саме у ньому? Як оця спрага гамується саме ним? Усім обширом цих питань і займається така віднога філософської антропології, як театральна антропологія.

Керуючись платонівським розумінням терміну “ейдос” [17] (грец. *εἶδος* – образ, мета, сутність, намір – термін, який ужито у “Діалогах” Платона, зокрема в “Кратіл” та “Парменід”, а ще раніше у Гомера та досократиків, де найчастіше перекладається як “ідея”), твердо опираючись на біблійне Слово – *Λόγος* (“На початку було Слово...” [3, с. 1:1]), охоплюючи поняття катарсис [18] (від дав.-грец. *κάθαρσις* – підняття, очищення, оздоровлення, піднесення душі через мистецтво, що виникає – за Арістотелем – у процесі співпереживання та співчуття через резонування з тим же найчистішим ейдосом – Словом), через віки рухаючись сюди – аж до новітніх часів з усіма їхніми “-ізмами” у пошуках давно втраченої, чи уже нової вічної та іще не віднайдені Любви–Гармонії–Краси, спробуймо прозирнути на призначення і сутність цієї дивної і чомусь незнищенної штуки, якою є театр, з обривів театральної антропології.

Є, як мінімум, дві точки зору на світ: ідеалізм та матеріалізм. Розглядаючи їх суголосно “принципу квантової суперпозиції”, можна твердити про них, як про одночасно ймовірні. Проте, маючи іще так свіжо на пам’яті концепції матеріалізму ХХ століття і будучи нею зогиджені, зупинимось більше на протилежному погляді. Оминаючи матеріалістичне розуміння мистецтва у руслі теорії відображення (що теж може привести до твердження, що матерія (буття) прагне до самоосягнення, в тім числі через мистецтво), згадаймо, що – з іншого (ідеалістичного) боку – Фрідріх Гегель теж розумів мистецтво як чуттєве вираження абсолютної істини (істинного буття) – Слова. По суті, мистецтво – “прояв абсолютного духу в чуттєвій оболонці” [2], дух “підводить себе до свідомості та самоусвідомлення і тим самим до розкриття і власної справжності в-собі-і-для себе-сущої сутності” [10]. Зважаючи на цю матеріалістично-ідеалістичну “суперпозицію” [19], можна зорити на мистецтво (театр), як на іще один зі способів катарсичного занурення – повернення, хоча б на хвилину, до океану найчистішого первинного Ейдосу–Слова, аби, виринувши з нього омитим, мати оновлену силу ступати у цьому тілі далі космічними ландшафтами буття.

Треба зазначити, що театр, як і мистецтво загалом, через оту рідкісну здатність до занурення туди, де “...немає ні нині, ні вчора, ні завтра” ..., тому і володіє очевидними діагностичними та прогностичними спромогами. Не будемо вдаватися глобально в історію мистецтва, аби потвердити, що, іще ген далеко до осягнення та оформлення наукою нових горизонтів пізнання, мистецтво пророко бачило тектонічні буттєві “зсуви” реальності і виявляло та фіксувало їх своїми засобами. Приклади в його історії чисельні: від візуальних та літературних осянь Проторенесансу, які мали уже у “згорнутому” стані та

провіщали весь вибух гуманістичної філософії та науки цілої епохи Відродження, до усього обширу мистецьких тих же самих “ізмів” межі ХІХ–ХХ століть (з руйнацією усталених канонів видимого, чутого та усвідомлюваного), які новітніми оракулами проголошували прийдешні теорії відносності, квантової механіки тощо... Отож мистецтво і театр зокрема, “...упереджуючи аргументи новітньої фізики..., представляють шкідливі картини світу, генеруючи нові рівні свободи, долаючи базові засади лінійності, які перестають виконувати призначення їм функції” [8, с. 104], однак “ми спостерігали на сцені, в теоретичних візіях і в тому, що нині називається майстер-класами Леся Курбаса, Антонена Арто та Михайла Чехова ці пророчі сигнали” [8, с. 40] – утверджує театрознавиця Н. Корнієнко.

Як і за яких умов можливі такі сутнісні занурення в онтологічне і виринання з отими “пророчими сигналами”?

Найвизначніші науковці та практики театрального поступу говорили прямо, або опосередковано про такий феномен істинного театрального дійства, як “змінена свідомість”, де зустрічається Тіло зі Словом. Е. Барба зазначає: “Уся надзвичайна акторська техніка вдовольняє, з погляду глядача, першочергову потребу: очікування того моменту, коли завіса буденного життя розірветься і в цю буденність прорветься щось абсолютно несподіване. Те, що здавалося добре знаним, раптом виявиться зовсім незвіданим” [5, с. 16]. К. Юнг окреслював цей процес так: “... творчий неспокій веде художника вглиб, поки він не натрапить у своєму позасвідомому на той праобраз, який здатен найдієвіше компенсувати недолугість та однобічність сучасного духу. Він ліпиться до цього образу і, суголосно появи його з глибин і наближення до свідомості, образ змінює свій вигляд, поки не розкриється для сприйняття людини сучасності” [11]. А П. Брук – велет театру ХХ століття – додає: “Якщо він (митець) внутрішньо вільний, якщо душа його відкрита і налаштована на потрібну хвилю, невидиме оволодіває нею і через нього стає доступним всім нам” [6]. Такий театр, у якому невидиме (Слово. – *Р. В.*) стає видимим (Тіло. – *Р. В.*), П. Брук нарекає Священним, тотальним. Усі справжні театральні системи, практики, методики, дослідження, вишколи тощо спрямовані на досягнення та осягнення саме такої мети, бо, як каже Ф. Ніцше: “Лише ... в акті художньої творчості геній зливається зі всесвітнім першохудожником” [14]. Тому саме тоді “стається те, що А. Арто називав неймовірним одночасним підняттям усіх життєвих внутрішніх сил людини, що і становить сутність тотального театру” [9, с. 273] – підсумовує театральний антрополог О. Левченко.

Отож, пам’ятаючи прагнення людини допірнути чи до античного “ейдосу”, чи до кантівської “речі-у-собі” [20], погамовуючи марселівську “жагу онтологічного” (*l'exigence ontologique*) – “фундаментальну засаду, яка не може бути піддана сумнівам і не має потреби у верифікації” [13], – сприймаючи оце, як іманентну складову мистецтва та театру зокрема, маючи на увазі новітні уявлення про синергію, ба, більше – сингулярність, заманливо дослухатись до одкровенень великого творця театру – Леся Курбаса, які ще тоді, у 20–30 роках минулого століття, потужно стриміли до наших нинішніх розумів.

Особливо примітним є курбасівське наголошування на ритмі. “Людина, що вміє охопити світ, ніколи не помиляється, який би план вона не взяла, бо їй знайоме активне переживання згоди поміж єдністю та різноманітністю світу; їй знайоме відчуття ритму” [7, с. 518]. “У мистецтві є така прикмета – пізнання речі в новому, якомусь невідомому для сучасників, ритмові, захоплення ним, створення речі такою, якою мистецтво бачить її у своїй уяві” [7, с. 157]. Ритм у цих висловлюваннях “сяє” смислом сукупності, цілісності, повноти онтологічного, він водночас і бруківська “потрібна хвиля” [6], і юнгівський “праобраз” [5], і якщо дивитися на світ з обріїв квантової суперпозиції: він і безмір, і безмір-згорнений-до-точки; і окрема пульсація і загальна “гармонія сфер”. Леся Степанович привідкриває таїну: “...треба посидіти над роллю (твором), розібрати ... по частках, а потім на тих усіх частках зосередити свою увагу і спробувати схопити їх в одному ритмі, зв’язати в одну точку. Тільки тоді, коли багато дрібниць ви можете схопити в один момент і в один момент усі частини мати у полі своєї уяви, – тоді у вас народжується напруженість, піднятність усіх ваших душевних сил” [7, с. 57, 58]. (Як римується оце зі згаданим уже “неймовірним одночасним підняттям усіх життєвих внутрішніх сил” у А. Арто) [9, с. 273].

Цей описаний Курбасом процес сумірний із явищем сингулярності. Якщо творці – вишколені і чисті – осягли і глибинно прониклися вібраціями (ритмом – у Курбаса) першоджерела, коли внутрішнє “бриніння” “речі-у собі” твору збігається із “частотою бриніння” їх “передвиразального” [4, с. 38–41] стану, коли реципієнт (глядач) тотожний творцю – перформеру – і вібрує разом з ним, коли усе це суголосне кришталевому первинному “горішньому” ейдосу – першоїдеї речі, тоді “розверзаються небеса” і “вольтова дуга” онтологічного (Слова) сингулярно пронизує небо, творіння і творців (єдину магму тілоперформероглядачів) – і усе сотрясає катарсис, що омиває від скверни, повертає “знання” і просвітлює та переналаштовує у первинно “божу” нашу буденну тілесну сутність.

Якщо мовити надто грубими аналогіями, відбувається “антивірусна очистка” та “перезарядження” людського єства.

“Цей поштовх усередині – і ти ніби в іншому просторі. І тобі легко, у тебе навіть пластика не твого *тіла*. Ти мислиш інакше. Гостріше працює свідомість... Коли там є, справді багато знаєш і багато відчуваєш. У цю мить стаєш таким мудрим душею і *тілом*. Ніби твоєму тілу кілька тисяч років, і воно пам’ятає все: всі емоції, які ти ще ніколи не переживала, або які тобі й не судилося прожити” [9, с. 82] – говорить актриса Наталя Доля.

Філософ М. Мамардашвілі продовжує: “...театр є «фізичною машиною», за посередництвом якої ми впадаємо не в те, що ми знаємо, а в те, чого знати не можна у сенсі володіння. Театр відновлює той смисл, або те розуміння, яке потенційно міститься в словах і жестах, в просторових розміщеннях фігур, які можуть бути задані раніше, але саме зараз ефект, який створюється фізично, унікальний тільки в цю мить, здатен зробити так, щоб ми знову впали в те, що нібито знали. Тому що те, що ми знали, – знати не можна. Не можна – в сенсі знати і покласти в кишеню, заволодіти” [21].

Такі “осіяння”, безперечно, є результатами не тільки аналітично-раціональних вибудов та конструктів. Л. Курбас, аналізуючи Мейєрхольдівського “Ревізора”, зауважує, що ця “річ взялася з правильного міркування – (та) не з правильної цілості мислі й почуття” [7, с. 46]. Таке “сингулярне спомення” можливе лише за тотальної єдності усього єства: духу, душі, ума та тіла, – з Горішнім, з Основою, коли “...ця основа безпосередньо осягає і здійснює себе в самій людині, яка, як така, і в якості духовного, і в якості живого створіння, є щоразу лише частковим центром духу і пориву через себе сущого” [15]. Є. Гротовський продовжує: “Це не стан, а процес, у якому те, що є в нас темним, стає прозорим” [12, с. 21]. Лесь Степанович завершує: “це така форма стосунків поміж людьми (чи тільки? – Р. В.), у якій вони через мистецький твір налаштовуються на одне світло (від Світла! – Р. В.) – і – життєвідчуження” [7, с. 69].

Така антропологічна сенсовність театру...

“Дух дихає, де хоче, і його голос ти чуєш, та не відасш, звідкіль він приходить, і куди він іде” [3, с. 3:8]. Ми усі, мистецтво і театр у вічних пошуках та очікуванні сходження отого “подиху”, отого “променя”. І залишається тільки робити усе, аби бути готовими до Його сходження, аби врешті... “промайнув край ризи Божої” [1].

Список використаної літератури

1. Арто А. Театр і його двійник. Театр жорстокости. Другий маніфест. Київ : Вид-во Жупанського, 2021. 280 с.
2. Гегель Г. Феноменологія духу. Харків : Фоліо, 2022. 480 с.
3. Євангеліє від Іоана.
4. Барба Е. Передвиразальність. *Кіно-Театр*. Київ, 1997. № 5. С. 38–41.
5. Барба Е. Савареже Н. Секрети мистецтва лицедійства. *Кіно-Театр* Київ, 1997. № 1. С. 16–19.
6. Брук П. Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2005. 136 с.
7. Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини. Дніпро ; Київ, 1988. 518 с.
8. Корнієнко Н. Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2019. 160 с.
9. Левченко О. Театр у системі філософської антропології. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2012. 296 с.
10. Печеранський І. Сутність і призначення мистецтва в естетичному вченні Г. Гегеля. СХІД. Київ, № 5 (157) вересень-жовтень, 2018. С. 27.
11. Юнг К. Аналітична психологія. Видавництво учбової літератури. Харків, 1922. 250 с.
12. Grotowski J. Towards a Poor Theatre. A Clarion book, 1969. P. 15–25.
13. Marsel G. Position and Approches concretes du Mystere. Louane, Paris, Nauwelaerts, 1967. 16 p.
14. Nietzsche F. The birth of tragedy from the spirit of music. Penguin. London, 1993. 160 с.

15. Scheler M. *The Human Place in the Cosmos*. Northwestern University Press. Evanston, 2008. 104 с.

16. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%96%D1%87%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BD%D0%B5_%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%94_%D0%B7_%D0%BD%D1%96%D1%87%D0%BE%D0%B3%D0%BE нічого

17. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B9%D0%B4%D0%BE%D1%81> ейдос

18. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%81> катарсис

19. [https://uk.wikipedia.org/wiki/Принцип_суперпозиції_\(квантова_механіка\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Принцип_суперпозиції_(квантова_механіка))

20. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%96%D1%87_%D1%83_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D1%96 річ у собі

21. <https://mamardashvili.com/ru/merab-mamardashvili/publikacii-iz-arhiva/interview/metafizika-antonena-arto> мамардашвілі

References

1. Arto, A. (2021). *Teatr i yoho dviinyk. Teatr zhorstokosty. Druhyi manifest*. Kyiv, Vydavnytstvo Zhupanskoho [in Ukrainian].

2. Hehel, H. (2022). *Fenomenolohiia dukhu*. Kharkiv, Folio [in Ukrainian].

3. *Yevanheliie vid Ioana* [in Ukrainian].

4. Barba, E. (1997). *Peredvyrazhalnist. Kino-Teatr*. Kyiv, 5, 38–41 [in Ukrainian].

5. Barba, E. Savareze, N. (1997). *Sekrety mystetstva lytsediistva. Kino-Teatr*. Kyiv, 1, 16–19 [in Ukrainian].

6. Bruk, P. (2005). *Zhodnykh sekretiv. Dumky pro aktorsku masternist i teatr*. Lviv, Vydavnychiy tsentr LNU imeni Ivana Franka [in Ukrainian].

7. Kurbas, L. (1988). *Berezil. Iz tvorchoi spadshchyny*. Dnipro – Kyiv [in Ukrainian].

8. Korniienko, N. *Teatr i kvantovyi svit: Spokusy vilnodumstva*. Kyiv: NTsTM im. Lesia Kurbasa, 2019. 160 s [in Ukrainian].

9. Levchenko, O. *Teatr u systemi filosofskoi antropolohii*. Nats. tsentr teatr. mystets. im. Lesia Kurbasa. Kyiv, 2012. 296 s [in Ukrainian].

10. Pecheranskyi, I. *Sutnist i pryznachennia mystetstva v estetychnomu vchenni H. Hegelia*. SKhID. Kyiv, № 5 (157) veresen-zhovten, 2018. S. 27 [in Ukrainian].

11. Yunh, K. *Analitychna psykholohiia*. Vydavnytstvo uchbovoi literatury. Kharkiv, 1922. 250 s [in Ukrainian].

12. Grotowski, J. *Towards a Poor Theatre*. A Clarion book, 1969. – P. 15–25 [in Ukrainian].

13. Marsel, G. (1967). *Position and Approches concretes du Mystere*. Louane, Paris, Nauwelaerts [in French].

14. Nietzsche, F. *The birth of tragedy from the spirit of music*. Penguin. London, 1993. 160 s [in English].

15. Scheler, M. (2008). *The Human Place in the Cosmos*. Northwestern University Press. Evanston, [in English].

16. Nichoho ne vynykaie z nichoho. Rezhym dostupu: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D1%96%D1%87%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BD%D0%B5_%D0%B2%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%94_%D0%B7_%D0%BD%D1%96%D1%87%D0%BE%D0%B3%D0%BE [in Ukrainian].

17. Eidos. Rezhym dostupu: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B9%D0%B4%D0%BE%D1%81> [in Ukrainian].

18. Katarsys. Rezhym dostupu: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%81> [in Ukrainian].

19. Pryntsyp superpozytsii (kvantova mekhanika). Rezhym dostupu: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> [in Ukrainian].

20. Rich u sobi. Rezhym dostupu: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D1%96%D1%87_%D1%83_%D1%81%D0%BE%D0%B1%D1%96. [in Ukrainian].

21. Mamardashvili, M. (2015). Problema svidomosti i filosofske poklykannia // *Psykhohiia i suspilstvo*. 4, 19–27. Rezhym dostupu: <http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/4325/1/%D0%9C%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B0%D1%88%D0%B2%D1%96%D0%BB%D1%96%20%D0%9C.pdf> [in Ukrainian].

THEATER. ANTHROPOLOGICAL DIMENSION.

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 outlines the ontological conditionality and essence of theatrical performance. In the context of the development and philosophical understanding of art in general, it emphasizes the historically traceable prognostic and diagnostic functions of theater in particular. It highlights the eternal aspiration of the “body-consciousness” toward an all-encompassing comprehension of being and a cathartic penetration into the sacred - the Word

The interconnection between art and science in understanding our world is explored. Within this framework, the phenomenon of “altered consciousness” is examined as a unifying element of the actor-audience whole, considering its uniqueness in stage-audience interaction and the conditions for its achievement. The focus is placed on the anthropological reflections of prominent theatrical thinkers such as Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook, and Eugenio Barba, and the resonance of their conclusions with the ideas of Plato, Aristotle, G.W.F. Hegel, Carl Jung, Friedrich Nietzsche, and others regarding theater as a form of

“sacred action” designed to uncover and reveal the most essential truths where Body and Word merge in their entirety.

Special attention is given to the theatrical practices of Les Kurbas and his contribution to understanding the resonant and singular energy dynamics of the interaction between idea-being-author-director-actor-audience and the “correct integrity of thought and emotion” in artistic daily practice. The article emphasizes the conscious and subconscious striving for and achievement of this goal in the best acts of stage art of the past and present.

Keywords: anthropology, Word, body, interaction, catharsis, “altered consciousness”, energy, theater, actor, audience, singularity, rhythm, resonance, totality.

Стаття надійшла до редколегії 26.07.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК 792.97.091:821.161.2(092)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.159-168>

**ЗАСТОСУВАННЯ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ
ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК І ТЕАТРУ ОБ'ЄКТУ
У ВИСТАВАХ ЗА ТВОРАМИ ЛІНИ КОСТЕНКО
(ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ ТЕАТР ЛЯЛЬОК “ДИВЕНЬ”,
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА)**

Яна ТИТАРЕНКО

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-1660-2583>

*Київський національний університет театру,
кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого,
кафедра мистецтва театру ляльок,
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054
e-mail: yana.tytarenko.yana@gmail.com*

Про аналізовано новітню тенденцію в репертуарі професійного і навчального театрів ляльок України, що постала у 2024 році, а саме прочитань поетичних творів видатної поетеси-шістдесятиці Ліни Костенко засобами виразності театру ляльок і театру об'єкту. Ці постановки, створені молодими українськими режисерами, орієнтовані на молодіжну та дорослу аудиторію. Вони поєднують складні поетичні структури, які режисери інсценізують із семантично насиченою мовою театру ляльок та об'єктів. Серед таких вистав – робота головного режисера Хмельницького академічного обласного театру ляльок “Дивень” Юрія Чайки “Вже почалось, мабуть, майбутнє...”, а також постановка під назвою “Лабіринти мистецтва” Яни Титаренко, головної режисерки Львівського академічного обласного театру ляльок та викладачки кафедри театрознавства і акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка. Обидві вистави виконано молодими акторами театру “Дивень” і студентами-лялькарями другого курсу Львівського національного університету імені Івана Франка.

Обидві постановки вирізняються мінімалізмом у сценографії, де актори керують ляльками у так званому відкритому прийомі, а також непобутовою пластикою акторської гри. Використано різні засоби виразності театру ляльок і театру об'єктів: об'ємні планшетні ляльки, плоскісні ляльки, тростинні ляльки, а також пластичну виразність рук. Особливою рисою вистави навчального театру ЛНУ ім. Івана Франка стало обігрування функціональних елементів ляльок у дії.

Ключові слова: театр ляльок України, театр об'єкта, вистава за поетичним матеріалом, Ліна Костенко.

Актуальність цього дослідження зумовлена новими тенденціями в репертуарній політиці театрів ляльок України під час російсько-української

війни. Початок повномасштабного вторгнення російської армії в Україну активізував інтерес лялькарів до сучасної української літератури (постановки творів Олега Михайлова, Марини Смілянець, Юліти Ран), спонукаючи їх шукати відповіді на болісні екзистенційні питання нації під час війни та боротьби за перемогу через складні філософські й алегоричні тексти українських літераторів сучасності. Це призвело до виникнення другої тенденції – появи вистав у театрах ляльок за поетичними творами авторів, які раніше не ставилися на їх сцені. Не можна не зазначити, що твори класиків української поезії, таких як Іван Котляревський, Тарас Шевченко та Леся Українка, з 80-х років ХХ ст., особливо в 2010-х роках, в українському театрі ляльок ставилися неодноразово.

З творів поетів сучасності першою на сценах театрів ляльок з'явилася поезія Сергія Жадана у виставах “Різдво. Тризна” режисерів Олексія Кравчука та Надії Крат (Львівський академічний театр естрадних мініатюр “І люди, і ляльки”, 2021) та “Вертеп. Війна. Вірші” Оксани Дмитрієвої (Харківський академічний театр ляльок імені Віктора Афанасьєва, 2023). Характерною рисою цих вистав є колективне відтворення тем, настроїв, ритмів і музики творів Сергія Жадана, без чіткого поділу на персонажів або з умовним поділом на абстрактних героїв, протягом однієї години сценічного часу. Наприкінці 2023 року в ХАДТЛ імені Віктора Афанасьєва відбулася прем'єра вистави “Казка про калинову сопліку” за участю О. Дмитрієвої та акторки Л. Осейчук, яка об'єднала поетичні та музичні енергії з ритуалізованою дією.

Ця тенденція обумовила інтерес режисерів театрів ляльок до творів геніальної української поетеси-шістдесятниці Ліни Костенко. Так, навесні 2024 року з'явилися такі постановки: репертуарна вистава “Вже почалось, мабуть, майбутнє” Юрія Чайки у Хмельницькому академічному обласному театрі ляльок “Дивень” та вистава навчального театру “Лабіринти мистецтва” Яни Титаренко на її курсі студентів кафедри театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка. Також у репертуарному плані Львівського академічного обласного театру ляльок на сезон 2024–2025 років заплановано постановку за поемою Ліни Костенко “Казка про Мару” (режисер – Яна Титаренко, сценограф – Інесса Кульчицька).

Об'єктом нашого дослідження є постановки за поезіями сучасних авторів, зокрема Ліни Костенко, у театрі ляльок України.

Провідний український театрознавець, доктор мистецтвознавства Олександр Клековкін так визначає драму поетичну: “різновид драми, в якій реалістичну умовність порушено на користь лірики, розгорнутої метафорики, символізації, а подеколи й стилізації. Цей тип драми зазвичай відхиляється від драматургії аристотелівського типу й тяжіє до нетрадиційних форм як європейського, так і неєвропейського театру” [4, с. 206]. У нашому дослідженні пропонуємо похідний від поетичної драми термін – вистава за поетичним матеріалом, адже перші вистави за творами С. Жадана і Л. Костенко в театрі ляльок України було поставлено не за її поемами, а за режисерськими сценаріями, в основі яких – десятки поезій авторки. Як засвідчив режисер

Ю. Чайка, “два з половиною роки від початку повномасштабної війни пішли на те, щоб перетворити композицію з поезій Л. Костенко на драму” [7, с. 1].

На відміну від адресованого дітям сегмента репертуару за п'єсами у віршованій формі (який існував та розвивався від заснування мережі професійних театрів ляльок в Україні ще в 20-х роках минулого століття), вистави молодих режисерів України за творами С. Жадана, О. Забужко, Л. Костенко призначені для молодіжної і дорослої аудиторій. Звідси і поєднання складних поетичних структур інсценізацій на основі поезій і пісень з семантично ускладненою мовою театру ляльок та об'єктів. Саме ця проблема викликає науковий інтерес і спонукає проаналізувати, які ж засоби виразності для надважливих українцям під час війни текстів обирають у своїх виставах лялькарі.

Специфіка втілення поетичних текстів Ліни Костенко у виставах театрів ляльок є предметом нашого дослідження.

Матеріалом для цього дослідження стали режисерські сценарії та експлікації постановок за творами Л. Костенко, Ю. Чайки та Я. Титаренко, статті з енциклопедично-довідникових та методичних видань авторства Олександра Клековкіна [4], Кеті Фоулі [9], Юлії Щукіної [8], наукові статті провідних практиків театру ляльок та театральних педагогів Руслана Неупокоева [6] і Дар'ї Іванової-Гололобової [3], післяпрем'єрні публікації про вистави театрів ляльок за творами Л. Костенко [1; 2; 5] та інтерв'ю авторки дослідження з режисером Ю. Чайкою [7].

Більшість науковців диференціюють поняття театру безпосередньо ляльок, театру предметів і театру об'єктів. У статті в електронній енциклопедії UNIMA World Encyclopaedia of Puppetry Arts американський дослідник і практик театру ляльок К. Фоулі так визначає специфіку театру об'єкта, який класифікує як більш пізній і похідний від театру предмета тип театру: “В театрі об'єкту нетрансформована «річ» досліджується або сама по собі (щоб знайти притаманні їй рухи/фізичні властивості), або для використання в якості персонажу/символу в історії. Завдяки абстракції, вже закладеній у виборі об'єкта як живого/такого, що мовить/діє, жанр запрошує аудиторію до небуквального мислення. Жанр викликає метафору, метонімію, гумор, поетичне мислення” [9]. Водночас сьогодні у просторі наукової думки про специфіку театру ляльок в Україні існує і теорія завідувача кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, доцента Руслана Неупокоева. Він зауважує, що сутньої різниці між лялькою і предметом у просторі вистави театру ляльок не існує: “Зрештою, маємо дійти висновку, що скульптура, а значить і лялька мають право на будь-яку форму, залежно від задуму художника, у тому числі й форму готового предмета, а не навмисно штучно створеного...” [6, с. 31]. У публікації доцентки кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, режисерки Д. Іванової-Гололобової бачимо таку оцінку змінення функції ляльки у виставі: “у лялькових постановках останніх театральних сезонів лялька все частіше трактується режисерами та

сценографами не як сценічний персонаж, повноцінний учасник театрального дійства, а як образ, символ, знак, багатовимірний об'єкт тощо" [3, с. 71].

Вистава Ю. Чайки "Вже почалось, мабуть, майбутнє..." постанала як репертуарна в академічному театрі ляльок. На рівні з навчальною метою постановки (твори Л. Костенко входять до шкільної програми) є і громадянська. В інтерв'ю режисер зазначив, що у лютому 2022 року зрозумів, що репертуар театру ляльок мусить відреагувати змінами на нові трагічні обставини буття суспільства. Задум вистави виріс у нього з режисерської роботи над показом студентів КНУТКіТ імені Івана Карпенка-Карого зі сценічної мови (2012) [7, с. 1]. З появою у Хмельницькому театрі ляльок молодих акторів режисер зміг реалізувати свій задум (у виставі задіяні Ілона Данилюк, Микола Латун, Володимир Кметь, Дмитро Єрашов, Яна Юровська, Ігор Сушко, Павло Майдан).

Принцип вирішення вистави у чорному кабінеті та виконання акторами не конкретних ролей, а колективних образів, дає можливість відтворити просторово-часовий універсалізм поезії. Театрознавець, доцент Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського Ю. Щукіна писала про таку особливість поетичного театру, як "побудова вистави не за принципом психологічної ілюстрації поетичного тексту, а за створенням ігрових поетичних структур. В поетичному театрі немає звичних «ролей», а діють максимально узагальнені образи (архетипи)" [8, с. 267]. У виставі Ю. Чайки абстрактні білі ляльки (Він і Вона) зустрічаються на мобільній, утвореній з поролонової трубки, конструкції, що просто на очах у глядачів перемонтовується учасниками вистави то у земну кулю з паралелями та меридіанами, то у символічне зображення серця. Така сценографія відповідає зміні часів у сценарії вистави Ю. Чайки. Режисер пояснює це так: "Минуле, в яке входить інтимна, любовна лірика; теперішнє – це наше життя, боротьба людини з тими обставинами, в яких вона живе; фінал теперішнього – картина Війни" [2]. Ще конкретніше зазначена ця просторово-часова особливість дії вистави в анотації на сайті театру: "Наш театральний експеримент – втілення поезії через світ театру ляльок. Переплетіння минулого та теперішнього. В очікуванні майбутнього... Герої віршами Костенко розповідають про долю сучасної України" [1].

У просторі вистави поєднуються образи, створені акторами в живому плані, та образи-ляльки. Юрій Чайка вперше працював над виставою в Хмельницькому театрі ляльок разом із художницею Оленою Янчук з Хмельницького музично-драматичного театру імені Михайла Старицького. Він також був автором лялькової та об'єктної концепції постановки за творами Ліни Костенко. У виставі, крім великих білих ляльок, наявні візуальні образи військової агресії, представлені площинною лялькою-Чоботом загарбника. На цьому Чоботі сидить маленький диктатор – керманіч вторгнення. Деструкція цього образу на сцені дарує глядачам надію. Другий об'єкт – квіти, встромлені в ракети, символізують скорботу за загиблими. Поліфонічну режисерську концепцію доповнюють комп'ютерна графіка, контурні ілюміновані декорації, лазерне освітлення та візуальні образи, створені колективно за допомогою пластики рук. Зокрема, образ крил втілює метафору з однойменного вірша Ліни

Костенко. Доречно буде процитувати в цьому зв'язку визначення тотального театру анімації з навчально-методичного посібника Ю. Щукіної "Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX – на початку XXI століття": "Всі ці різномірні елементи ігрового простору та анімаційних об'єктів тотальний театр перетворює на певний ігровий мікрокосм" [8, с. 269].

Основними етапами процесу роботи над виставою, за словами режисера, стали: створення ним сценарію за тридцятьма сім'ю поезіями; спільне обговорення режисером з акторами історій життєвих історій, що перегукуються з темами кожного вірша; викристалізація спільного бачення тем та пошук способів вираження їх у форматі "кожна поезія – завершена мікрівистава" [7, с. 2, 3]. У професійному театрі режисер чітко вибудував темпоритм постановки, що допомогло злагодженому ансамблю акторів утримувати емоційну увагу глядачів. Сприяє цьому і музичне оформлення вистави Сергія Присяжного, і хореографія дебютанта Іллі Шевчука, разом із роботою акторів та режисера вистави. Пластика акторів у виставі "Вже почалось, мабуть, майбутнє..." є складною, модерною, з елементами акробатики. Постановку Ю. Чайки показали вже понад двадцять разів, що дало змогу вдосконалити техніку сценічної мови та відточити взаємодію між акторами.

У виставі "Лабіринти мистецтва" Яни Титаренко режисер акцентує увагу на темах, а не на сюжеті в аристотелівському розумінні. Це підтверджує й режисерська анотація: "...це шлях пізнання митців через поезію Ліни Костенко. Ми пропонуємо подорож лабіринтами, де студенти-лялькарі досліджували властивості та шукали можливості сценічної виразності тростинної ляльки. Зануримося у звуки, метафори, сенси, щоб відчутти, де пастка і чи можливо її інтерпретувати як джерело відкриття..." [5, с. 14]. Робота над виставою відбувалася зі студентами другого року навчання курсу акторів-лялькарів Львівського національного університету імені Івана Франка. У прем'єрному складі вистави "Лабіринти мистецтва" грали Софія Строгуш, Юлія Василюха, Ірина Остюк, Яна Будинчук, Владислав Лянг, Денис Яценко, Іван Михайлишин, Віктор Варшавський, Софія Годясь, Христина Курило та Аліна Чарнош.

Студенти першого курсу пройшли навчання з ляльководіння, зокрема розділи "Рука" і "Рука-кулька". Вистава стала практичною частиною семестрового завдання, а опанування тростинної ляльки допомогло молодим акторам розвинути природну пластику й уникнути надмірної голосової характерності під час читання поезій.

Авторці цих рядків було очевидним, що у студентській виставі неодмінно будуть ліричні твори Ліни Костенко, присвячені темі митця і мистецтва. Решту поезій за цією тематикою студенти обирали самостійно, після чого педагог скомпонувала їх у структуру вистави. Тож інсценізація "Лабіринтів мистецтва" стала результатом колективної творчості постановників та виконавців. Спільна манера читання поезій виникла під впливом режисера-харків'янина Степана Пасічника, який свого часу працював із поетичними текстами, зокрема "Циганська муза" Ліни Костенко. Як педагог з майстерності актора (живий план) С. Пасічник допоміг студентам зрозуміти,

як має звучати поезія на сцені, щоб не просто ілюструвати емоцію слова, а знаходити ритм, мелодику вірша, парадоксальні злами ритми, уникаючи лінійного відтворення тексту на сцені.

Оскільки вистава “Лабіринти мистецтва” була курсовою, то перед кожним студентом стояло завдання – продемонструвати, як він оволодів технікою ляльководіння. Щоб уникнути банальної постановки за принципом концерта-ревю, де у кожного студента є свій окремий номер, режисерка обрала шлях спільнотворення та спільного звучання. Перед студентами постало непросте завдання – чути одне одного, підхоплювати тон звучання попередника. Крім того, у виставі є три тексти колективного виконання: “Щось на зразок балади”, “Умирають майстри”, “Поезія згубила камертон”.

Загальна енергія студентів курсу передавалася через пластичний зачин, переходи та епілог з вистави, над хореографією яких студенти працювали самостійно. У пошуках оптимального вільного пластичного самопочуття та ігрової природи руху студентів на сцені своєчасно допомогла семестрова програма тренажів, проведена Миколою Набокою – педагогом, актором харківського Театру “Нафта” та засновником мистецького об’єднання “Хвиля”.

Назву вистави визначила сценографія Інеси Кульчицької, основні конструктивні елементи якої – рухомі сітки – було взято з матеріальної частини репертуарної вистави “Шмата, або Одного вечора у бомбосховищі”, створеної Яною Титаренко та Інесою Кульчицькою. Обидві вистави виконуються на сцені в укрітті Львівського академічного театру ляльок, і це сценографічне рішення допомагає сприймати тему вистави студентів як розвиток теми постановки академічного театру. Для авторки цих рядків тема боротьби світла і темряви є основною. Два портали сцени візуально підкреслюють існування світлого і темного полюсів. В обраній для постановки поезії Л. Костенко контрастна боротьба світла і тіні наявна. Це боротьба, що відбувається в середині самого митця. Костюми, в які одягнені студенти в “Лабіринтах мистецтва” (зокрема чорно-білі капелюхи, що обіграються як об’єкти та аксесуари в танці), відповідають графічній специфіці поезій ідей Ліни Костенко.

Оскільки метою навчання студентів другого курсу було освоєння традиційної системи ляльководіння – тростинної ляльки, у сценографічному рішенні з’явилася і ширма. Складна поетична образність лірики Ліни Костенко допомогла майстерно передати через сценічні етюди, в яких студенти використали “перетворення” функціональної частини ляльки. Тростини, які закріплені до рук і ніг ляльок і які зазвичай приховують від глядачів під одягом ляльки, тут, навпаки, стали головним об’єктом, що символічно перетворюються на хрест, хрестовину маріонетки, букет квітів (гроно ляльок), спиці, знаряддя вбивства, диригентську паличку.

Вистава “Лабіринти мистецтва” не має регулярного репертуару, оскільки це студентська курсова робота. Вперше вона була представлена під час літньої сесії 2024 року, а згодом її показували на освітньо-мистецькому проєкті “Травітація 2024/7” у Львові та на фестивалі “Інтерлялька–2024” в Ужгороді.

Висновки. У цьому дослідженні виявлено, що повномасштабна російсько-українська війна суттєво вплинула на зацікавленість українських режисерів театру ляльок творчістю сучасних авторів. Зокрема, філософські, ліричні, громадянські теми, насиченість поезій Ліни Костенко ритмом та музичністю створили підне підґрунтя для реалізації актуальних послань режисерів-лялькарів своїм глядачам через складну образну мову сучасного театру ляльок і театру об'єкта. Виставу Юрія Чайки було створено в рамках професійного репертуарного театру, тоді як постановка Яни Титаренко виникла з педагогічних завдань. Обидві вистави споріднюють лаконічність сценографічного рішення, гра акторів у відкритому прийомі, а також особлива непобутова пластика акторів у живому плані. Для унаочнення образів поезії Л. Костенко режисеру з Хмельницького знадобились такі об'єкти: об'ємна планшетна лялька, велика площинна лялька у вигляді Чобота мілітариста-загарбника, на якому "сидить" маленький ляльковий диктатор, театр рук та інші об'єкти акторської гри. Провідною системою у виставі "Лабіринти мистецтва" навчального театру зі Львова стала тростинна лялька, при цьому особливістю постановки було не канонічне обігравання предметів, а саме капелюхів і функціональної частини ляльок – їхніх тростин. Використання в одній виставі ляльок різних систем, а також предметів і акторів у живому плані, а також сценографії, що постійно трансформує сценічний простір (тотальний театр), відповідає поліфонічності ідей та складній образній системі творів Ліни Костенко.

Список використаної літератури

1. "Вже почалось, мабуть, майбутнє...". Офіційний сайт Хмельницького академічного обласного театру ляльок "Дивень". URL : <https://dyven.org/reperuar/>.
2. "Вже почалось, мабуть, майбутнє...". У Хмельницькому обласному театрі ляльок "Дивень" пройшов допрем'єрний показ містифікації за віршами Ліни Костенко. Новини. 33 канал, м. Хмельницький. 2024. 9 травня. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gJVkN52qtes>.
3. Іванова-Гололобова Д. Авторські моделі осмислення специфіки театру ляльок. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 56. Т. 1. С. 70–80.
4. Клековкін О. Ю. THEATRICA: Лексикон. ІПСМ НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
5. Лабіринти мистецтва. Гравітація 24/7. Мистецько-освітній захід (зустріч мистецьких шкіл лялькарів України). ГО УНІМА – Україна. 25–27 вересня 2024. Львів, 2024. 30 с.
6. Неупокоев Руслан. Онтологія мистецтва ігрової ляльки як культурне втілення специфічних засобів виразності. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. № 23. С. 27–34.
7. Чайка Ю. Інтерв'ю від 16.08.2024, м. Хмельницький. Інтерв'ю брала Я. Титаренко. Архів автора. 3 с.

8. Щукіна Ю. Процеси оновлення художньої мови театру анімації в другій половині XX – на початку XXI століття : навч.-метод. посібник. Харків : Колегіум, 2023. 280 с.

9. Foley Kathy. Object Theatre. World Encyclopaedia of Puppetry Arts. 2014. URL : <https://wepa.unima.org/en/object-theatre/>.

References

1. “Vzhe pochalos, mabut, maibutnie...”. Ofitsiynny sayt Khmelnytskyi Academichnyy oblasny Theatre lyalok “Dyven” [“Probably the future has already begun...” Web sayt Khmelnytskyi Academic Regional Puppet Theatre “Dyven”]. Retrieved from: <https://dyven.org/repertuar/>.

2. “Vzhe pochalos, mabut, maibutnie...”. (2024). U Khmelnytskomu oblasnomu teatri lialok “Dyven” proishov dopremiernyi pokaz mistyfikatsii za virshamy Liny Kostenko [“Probably the future has already begun...” Khmelnytskyi Regional Puppet Theatre “Dyven” held a pre-premiere showing of a hoax based on poems by Lina Kostenko]. Novyny. 33 kanal, m. Khmelnytskyi, May, 9 [in Ukrainian].

3. Ivanova-Hololobova, D. (2022). Avtorski modeli osmyslennia spetsyfyky teatru lialok [Author’s Models of Rethinking of the Specifics of Puppet Theatre]. *Current Issues of the Humanities. Issue 56, 1*, 70–80 [in Ukrainian with English abstract].

4. Klekovkin, O. Yu. (2012). Theatrica: Lexicon. Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv: ‘Fenix’ Publ. House [in Ukrainian].

5. Labirinty mystetctva. (2024). “Gravitatsiia 24/7”. Mystetsko-osvitnii zakhid (zustrich mystetskykh shkil lialkariv Ukrainy) [“Gravity 24/7” Artistic and Education Event (meeting of the art schools of puppeteers of Ukraine)]. NGO UNIMA–Ukraine. September 25–27. Lviv [in Ukrainian].

6. Neupokoiev, R. (2018). Ontologiiia mystetstva ihrovoi lialky yak kulturne vtilennia spetsyfichnykh zasobiv vyraznosti [The ontology of the art of articulated puppet as a cultural embodiment of specific means of expression]. *I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television Bulletin*, 23, 27–34 [in Ukrainian with English abstract].

7. Chaika, Yu. (2024). Interview dated August 16. Khmelnytskyi city. The interview was carried out by Ya. Tytarenko. Author’s archive.

8. Shchukina, Yu. (2023). Protsesy onovlennia khudozhnioi movy teatru animatsii v druhi polovyni XX – na pochatku XXI stolittia: navch.-metod. posibnyk [The processes of renewal of the artistic language of the animation theatre in the second half of the XX – beginning of the XXI century: a study guide]. Kharkiv: Collegium [in Ukrainian].

9. Foley Kathy. (2014). Object Theatre. World Encyclopaedia of Puppetry Arts. 2014. Retrieved from: <https://wepa.unima.org/en/object-theatre/>.

**APPLICATION OF EXPRESSIVE MEANS
OF PUPPET THEATRE AND OBJECT THEATRE
IN PERFORMANCES BASED ON POEMS BY LINA KOSTENKO
(KHMELNYTSKYI PUPPET THEATRE “DYVEN”,
IVAN FRANKO NATIONAL UNIVERSITY OF LVIV)**

Yana TYTARENKO

*I. K. Karpenko-Karyi National University of Theatre, Cinema and Television,
Department of the Art of Puppet Theatre,
Yaroslaviv Val Str., 40, Kyiv, Ukraine, 01054
e-mail: yana.tytarenko.yana@gmail.com*

The article analyses the latest, full-fledged in 2024, trend in the repertoire of professional and student puppet theatres of Ukraine – an address to the works of Lina Kostenko, the outstanding poetess of the generation of the ‘60s (shestydesyatnyky). It can be considered in a broader context as the mastery of puppet theatre groups of poetic works of modern Ukrainian authors – Serhii Zhadan, Oksana Zabuzhko, etc. – whose names have not yet appeared on the posters of this type of theatre, during the full-scale Russian-Ukrainian war.

Unlike the segment of the repertoire for children based on plays in verse (which existed since the establishment of the network of professional puppet theatres in Ukraine), the performances of young Ukrainian directors based on the works of L. Kostenko are intended for youth and adult audiences. Hence the combination of complex poetic structures of dramatisations based on poems (the directors usually make them themselves) with the semantically sophisticated language of puppet and object theatres. Performances “Vzhe pochalos, mabut, maibutnie... (Probably the future has already begun...)” by Yurii Chaika, the chief director of Khmelnytskyi Puppet Theatre “Dyven”, and “The Labirinths of Art” by Yana Tytarenko, the chief director of Lviv Academic Puppet Theatre and a teacher of the Department of Theatre Studies and Acting, Ivan Franko National University, Lviv (LNU), were created with young actors of “Dyven” theatre and 2nd-year puppeteer students of LNU, respectively.

In the article we have revealed that the philosophical, lyrical and civic themes that are present in the poetry of Lina Kostenko, as well as the rhythm and musicality of her poems, have become fruitful material for the implementation of the complex figurative language of the modern puppet theatre and object theatre.

Both productions are related by the minimalism of the scenographic solution, in which the actors move the puppets openly, as well as the non-everyday plastic existence of the actors. In the performance by Yurii Chaika this happens even with the elements of acrobatics. For the clarity of the images of poetry by Lina Kostenko, the director from Khmelnytsky theatre needed the following series of objects: a three-dimensional jiggling puppet, a large semi-planar puppet (in the form of the Boot of the militarist-invader), on top of which a small puppet dictator “sits” astride, and various objects used for acting. The leading system of puppets in the performance of the student theatre from Lviv was the rod-puppet. At the same time, a feature of the performance is the non-canonical playing upon of the functional part of the puppets: their rods (in the range of meanings from a bouquet of flowers, knitting needles, a conductor's baton, a silent weapon to a cross).

Keywords: puppet theater of Ukraine, object theater, performance by poetic material, Lina Kostenko, the relevance of this research.

Стаття надійшла до редколегії 25.08.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК 94(477):069+792

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.169-181>

ІСТОРИЧНИЙ НАПРЯМ У ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВАХ ФЕДОРА СТРИГУНА

Марія СРІБНА

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1623-5114>

*Національний музей історії України,
вул. Володимирська, 2, Київ, Україна, 01001
e-mail: sribnamariya3@gmail.com*

У статті на основі фондової колекції Національного музею історії України та періодичних видань України проаналізовано діяльність актора та режисера Федора Стригуна. Головну увагу у дослідженні приділено питанням національної та історичної пам'яті у театральних постановках режисера. Методологія дослідження ґрунтується на принципах історизму, системності і науковості. Використано загальнонаукові, спеціальні та міждисциплінарні підходи наукового пізнання, а також теоретичні напрацювання відомих дослідників з історії України ХХ ст. та театального мистецтва. Доведено, що Федір Стригун є талановитим режисером та багатограним актором, який майстерно втілює у театральних виставах та кіно образи українських історичних героїв. Однією з головних особливостей його творчості є історичний напрям театральних вистав. Режисер звертається до історичних реконструкцій важливих подій в української історії, знайомить глядача із культурними явищами та іменами. Показано, що театр під час керівництва Федора Стригуна виконував просвітницьку місію, стаючи не лише культурним майданчиком для популяризації театального мистецтва, а й місцем для обговорення важливих та актуальних питань державотворення.

Ключові слова: Національний музей історії України, Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької, театральне мистецтво, національна свідомість, документальна колекція, Федір Стригун, просвітницька діяльність.

Українська культура відіграє важливу роль у розвитку національної пам'яті, будучи важливим елементом самоідентифікації та консолідації суспільства. Кінець 80-х років ХХ ст. ознаменувався важливими суспільно-політичними змінами в країні та в національній політиці України. У 1989 році був ухвалений "Закон про мови в Українській РСР", який проголосив українську мову державною. Почали створюватися різні громадські організації, що значно вплинули на суспільно-політичне та культурне життя українців. Відроджувалися твори репресованих митців та представників діаспори. Поступово культура стала одним із засобів боротьби за українську державність. Серед митців, які взяли на себе місію відновлення історичної пам'яті та розкриття унікальності української культури, був колектив театру імені Марії Заньковецької.

© Срібна Марія, 2024

Мета статті – аналіз постаті Федора Стригуна та його театральних вистав, які несли ідею національного відродження та вивчення власної культурної спадщини.

Завданням дослідження є висвітлення головних особливостей його творчості, зокрема історичного напрямку театральних постановок та введення до наукового обігу нових документальних джерел із фондowego зібрання Національного музею історії України (НМІУ).

Сьогодні існує низка досліджень, присвячених творчості Федора Стригуна. Особливу увагу заслуговує робота дослідниці Тетяни Осадчук, яка проаналізувала його діяльність у контексті театральної культури України останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. Науковиця досліджує ідейно-естетичний феномен творчості художнього керівника театру імені Марії Заньковецької та визначає його внесок у збереження та розвиток традицій національного театрального мистецтва, а також осмислює провідні світоглядні принципи митця [14].

Крім того, Тетяна Осадчук навела головні чинники, які вплинули на формування творчого покликання Стригуна, та простежила процес становлення його національного світогляду, естетичних цінностей та театральної ментальності [13].

Інша дослідниця – Тетяна Батицька – зосередилася на вивченні режисерської творчості Федора Стригуна. Вона виокремила основні напрями мистецького пошуку митця, проаналізувала методологію режисерської роботи та визначила характерні риси його вистав. Авторка дійшла висновку, що тематика та проблематика постановок Федора Стригуна завжди працюють на формування націєтворчого концепту. Це проявляється у нагадуванні про героїчне минуле народу, дослідженні ролі особистості у творенні української державності та висвітленні актуальних проблем українського суспільства. Також Тетяна Батицька зауважує, що у виставах 90-х років минулого століття простежується тенденція відображення суспільних та політичних настроїв. Це спонукало глядача до освідомлення власної культурної спадщини та активних дій у розбудові власної держави [1; 2].

Період творчості Федора Стригуна, зокрема діяльність на посаді художнього керівника театру, збігається з початком демократичних процесів в українському суспільстві та безперервними реформами в суспільно-політичному та культурному житті країни. Тож для повного розуміння того часу варто звернутись до праць сучасних істориків, які аналізували події кінця ХХ – початку ХХІ століть та показали трансформацію українського суспільства від “перебудови” Михайла Горбачова до початку російсько-української війни [5; 6; 16].

Також це дослідження спирається на численні публікації інтерв’ю зі Стригуном, у яких він ділиться цікавими історіями свого акторського життя та режисерської діяльності.

Крім того, у роботі використано матеріали, які зберігаються в колекції Національного музею історії України (НМІУ). Це різноманітні фотографії сцен з вистав та фільмів, грамоти та подяки, урядові телеграми, листівки, рукописні сценарії вистав тощо. Документально-речові матеріали зібрані науковцями

співробітники музею у 2009 році з метою продемонструвати сучасне театральне мистецтво України на прикладі Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької та провідних його акторів і режисерів [12].

Як бачимо, творчість Федора Стригуна вже досліджувало чимало науковців та театрознавців. Однак уперше для вивчення його діяльності будуть використані документальні та речові матеріали театру імені Марії Заньковецької із фондової колекції НМІУ.

1 листопада 2024 року Федору Стригуну, відомому українському театральному режисеру та актору, виповнюється 85 років. Саме за його керівництва Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької набув сучасного творчого обличчя. Вистави під орудою Федора Стригуна привертають увагу різноманітністю та актуальністю, що своєю чергою значно підвищило мистецький рівень театального колективу. Завдяки своєму новаторському підходу та високому професіоналізму Стригун здобув визнання як на національному, так і міжнародному рівнях. Він є народним артистом України, лауреатом Національної премії імені Тараса Шевченка, лауреатом державної премії імені Івана Котляревського, премії Спілки театральних діячів України імені Миколи Садовського, членом-кореспондентом Національної академії мистецтв України. Крім того, Федір Стригун нагороджений орденами “За заслуги” III-го (1997), II-го ступеня (1999), I-го ступеня (2006), а також орденом князя Ярослава Мудрого V-го ступеня (2009) [17].

Із численних інтерв'ю відомо, що митець називає три події, які визначили його життєвий та творчий шлях: вступ до театального інституту, робота в театрі імені Марії Заньковецької та призначення на посаду художнього керівника театру [10].

Народився артист 1-го листопада 1939 року в селі Томашівка Уманського району Черкаської області. Незважаючи на те, що його батьки були колгоспниками, сам Федір ще в дитинстві вирішив, що не буде працювати в сільському господарстві. Як згадував актор, “сільську роботу добре знав. Тільки сказав батькові, що не буду коло землі працювати, бо їй боляче: «Копаю її без любові. Піду в артисти»” [15].

З раннього дитинства Федір Стригун цікавився фольклором, знав чимало пісень та співав у сільському хорі. У вісім років майбутній митець зіграв свою першу роль у виставі за п'єсою Михайла Кропивницького “Дай серцю волю, заведе в неволю” в драматичному гуртку рідного села Томашівка. Дещо пізніше, після переглянутої першої професійної театральної вистави “Повія” за повістю Панаса Мирного у Черкасах, юний Федір зрозумів, що хоче присвятити своє життя театру [14].

З другої спроби він вступив на акторський факультет Київського інституту театального мистецтва імені Івана Карпенка-Карого, який закінчив у 1961 році. Сценічним учителем майбутнього актора був професор, народний артист і головний режисер київського театру імені Лесі Українки Володимир Неллі. “Я потім його запитав, – згадує у своїх спогадах Федір Стригун, – чому

він узяв мене, а він сказав, що побачив у мені таку глину, до якої ще ніхто не торкався. Ось і став «ліпити» із неї актора» [9].

Як зазначала театрознавець Валентина Заболотна, «Український театр одержав ідеального актора високого традиційного гатунку, уособлення класичного українського чоловічого типу, добре обтесаного культурою і фаховими навичками, наповненого знаннями і любов'ю – до світу, до батьків, /.../ до рідної землі, до її людей, до її жартів і пісень, її минулого і майбутнього, яке очікувалось світлим і справедливим, до театру...» (рис. 1, 2) [7].

Дружиною Федора Стригуна є відома українська акторка Таїсія Литвиненко. Позналилися вони ще в театральному інституті. Як згадував режисер, він декілька літ був закоханий у Таїсію, а освідчитися не смів. Тоді вона особисто запропонувала йому поїхати до неї в Запоріжжя, щоб разом грати у виставах. «Якось вона прийшла до мене у гримерку, нахилилася, заглянула в дзеркало і сказала: «Приїжджай до мене в Запоріжжя, будемо грати «Назара Стодолу»: я – Галю, а ти – Назара»» [3].

Упродовж 1961–1965 років Федір Стригун працював на сцені Запорізького українського музично-драматичного театру (нині Запорізький академічний обласний український музично-драматичний театр імені Володимира Магара).

З 1965 року почав працювати актором у Львівському українському драматичному театрі імені Марії Заньковецької. Із споминів Федора Стригуна: «Коли я працював на Східній Україні, у мене іноді виникала думка: а чи потрібен взагалі комусь український театр? То був період тотальної русифікації, і я розумів, що творити український театр дуже складно. Лише у Львові я побачив, що моя мова, мої почуття, мої думи і мої мрії комусь потрібні. Я був радий, що потрапив у середовище однодумців...» [11]. Творчі плани молодого актора, а згодом і режисера, мали підтримку серед талановитих ровесників митця – Богдана Ступки, Богдана Козака, Володимира Глухого, Віталія Розстального, Юрія Брилинського, Лариси Кадирової (рис. 3).

Період його становлення як режисера збігся із суспільними трансформаціями у часи «перебудови», розвитком та формуванням громадської думки, перебігами демократизації, початком створення правдивої історії України. Із забуття повертаються імена відомих українців – борців за незалежність України, письменників та культурних діячів, які були раніше заборонені радянською пропагандою. Зокрема, як писав історик Олександр Удод, «Україна у кінці 80-х років XX століття пережила бурхливий сплеск історичної самосвідомості, певний був історичного публікаторства, відродження національної пам'яті, отримало за деякими оцінками ознаки «націоналізації історії». Історична пам'ять в Україні перетворилася на поле змагань за ідентичність» [18].

Упродовж 1987–2019 років Федір Стригун обіймав посаду художнього керівника, головно, режисера Львівського українського драматичного театру імені Марії Заньковецької (рис. 4, 5). Як згадував в одному із інтерв'ю Федір Стригун, стати режисером його спонукала ситуація в театрі: «Я, по суті, підставив голову. Театр сховався на ніч. І мені потрібно було або міняти місто,

або запрягатись і тягнути. А так, як я дуже люблю і Львів і театр, то вибрав останнє” [9].

Він повернув у репертуар твори і теми, раніше заборонені тоталітарною системою, що привело до піднесення національної свідомості. В одному із своїх інтерв'ю Федір Стригун сказав, що “театр – не приміщення, в якому показують вистави. Він формує націю. Якби не національний театр, не впевнений, що ми мали б Винниченка, Петлюру, Тютюнника, Коновальця, Бандеру...” [20].

Театрознавець Юрій Богдашевський писав про прихід Федора Стригуна у режисуру: “Ми й не помітили, як уперто і наполегливо наближався Стригун до цілком закономірного лідерства, як йшов він до режисури. Будучи асистентом у незабутнього Олексія Ріпка, Федір досить часто входив з ним у творчу конфронтацію і, може, завдяки цьому з'явилась така класична, напрочуд сучасна вистава, як «Суєта». Він вчився режисурі не на шкільній лаві, а на репетиціях у Ріпка, Данченка й інших талановитих режисерів, що працювали з заньківцями” [4].

Федір Стригун поставив понад 70 вистав, серед яких: “Безталанна” Івана Карпенка-Карого (1987); “Гайдамаки” за Тарасом Шевченком (1988); “Мотря” (1 ч. “Мазепи”, 1991); “Не вбивай” (2 ч. “Мазепи”, 1992) та “Батурин” (3 ч. “Мазепи”, 1992) Богдана Лепкого; “Хазяїн” Івана Карпенка-Карого (1995); “У неділю рано зілля копала...” Ольги Кобилянська (1998) (рис. 6, 7); “Доки сонце зійде...” Марка Кропивницького (2001); “Сватання на Гончарівці” Григорія Квітки-Основ'яненка (2009); “Назар Стодоля” Тараса Шевченка (2014); “Різдвяна ніч” за Миколою Гоголем (2015) та багато ін.

На думку дослідниці Тетяни Батицької, перша режисерська постановка Федора Стригуна у 1987 році “Безталанної” була зорієнтована на синтез загальнолюдських та національних рис, що свідчило про бажання “вписати” українську культуру в загальносвітовий контекст [2].

Варто зазначити, що саме виставами “Мазепи” митці театру вперше заговорили про Мазепу як про національного героя. Головні ролі виконали відомі актори театру: Федір Стригун (Мазепа), Богдан Козак (Петро І), Григорій Шумейко (Меншиков), Вадим Яковенко (Князь Петро Павлович), Ірина Швайківська (Мотря), Іван Бернацький (Кочубей). Цінність постановки полягала у історичній реконструкції важливого для української державності періоду, де режисер використав метод дотримання історизму. Сцена за сценою, театр подавав розвиток історичних подій, звучали вислови: “В Україні ніхто не хоче сильної влади, волять чужу, ніж свою”, “Мазепинці єсть і будуть, поки Україна вольною не стане” (рис. 8) [2].

Відома в репертуарі театру вистава “Андрей” Валерія Герасимчука (2000) теж виконала історіографічну та просвітницьку функції. У ній розглянуто значення історичної постаті митрополита Андрея Шептицького для української історії та його внесок в українську культуру [2].

Заслуговує на увагу театральна постановка трагедії Івана Карпенка-Карого “Сава Чалий” (2006), де Федір Стригун осмислив причини та характер зради, наголосивши на тому, що це є одна з головних проблем українського

народу, а також розглянув різні знакові для країни події, що яскраво показує історичний вектор.

У творчості митець часто керувався словами українського актора Василя Яременка, який казав: “Федю, запам’ятай на все життя: сучасні п’єси ставте, ставте, що хочете, бо так треба. Але як тільки буде дуже тяжко, не забувайте про українську класику. Вас «Наталка Полтавка» завжди виручить. Оце Наталочка-виручалочка, оце така п’єса, якої немає в світі” [9].

В одному з інтерв’ю Федір Стригун зізнався, що бути режисером зовсім не легко, “буває, я помиляюся, на останній репетиції взагалі подивлюся і думаю: «Боже, який я дурний, чому я призначив так, а не інакше?»» Але в театрі це природно. Насамперед, йду від актора, та є й власне бачення. Виставу, яку зараз ставлю, я зіграв уже стільки разів, що вона вже у мене в очах: світло, репліки, музика. І я підганяю актора під своє внутрішнє бачення. Але одні важко йдуть до цього, інші – легко, треті взагалі мене ведуть за собою. Буває й таке... Бувають актори, які скажуть одну–дві репліки – і перед тобою відкривається ціла п’єса. І ти вже знаєш, як її ставити” [9].

Завдяки високому професійному рівню колективу та його вистав (рис. 9) уряд України в 2002 році надав театру статус Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької.

Загалом театр імені Марії Заньковецької за роки незалежності став не тільки культурним майданчиком для популяризації театрального мистецтва, а й місцем для обговорення важливих та актуальних питань державотворення країни. Зокрема, варто згадати відомий проєкт театру “Заньківчанські вечори”, який у 1989 році започаткував актор театру, народний артист України Святослав Максимчук. Проєкт передбачав зустрічі з видатними українцями сьогодення (політиками, письменниками, вченими, культурними діячами). Під час цих вечорів відбувається діалог між запрошеними гостями та відвідувачами театру. Відомі постаті сучасної України піднімають важливі та актуальні суспільно-політичні та культурні питання. В різні роки гостями зустрічей були поет-шістдесятник Дмитро Павличко, поетеса-шістдесятниця Ліна Костенко, прозаїк-шістдесятник Валерій Шевчук, президент України Леонід Кравчук, перший голова Народного Руху України Іван Драч, літературознавець та політик Микола Жулинський, перший Міністр оборони України Костянтин Морозов, професор та мовознавець Павло Грищенко, народний артист України Богдан Бенюк, письменник-шістдесятник Микола Вінграновський, дисидент Іван Дзюба, поет-шістдесятник Євген Сверстюк, дисидент та політик В’ячеслав Чорновіл, останній президент України в екзилі Микола Плав’юк та ін.

Створення цього проєкту було закономірним явищем того часу. З другої половини 80-х років XX ст. відбувається політизація суспільства, яка привела до виникнення численних громадсько-політичних об’єднань та організацій, розповсюдження позацензурних періодичних видань, які стосувалися питань правдивої історії та культури України. Українське суспільство стає активним та соціально зрілим.

Крім театру, Федір Стригун активно знімався у кіно: “Пропала грамота” (1972), “Вавилон XX” (1979), “Дударики” (1980), “І в звуках пам’ять

відгукнеться...” (1986), “Камінна душа” (1989), “Для домашнього огнища” (1992), “Владика Андрей” (2008), “Поводир” (2014) та ін.

Він мав щастя спілкуватися і працювати з багатьма неординарними особистостями, проте найбільш глибокий слід в його житті залишив Іван Миколайчук. Зі спогадів режисера: “з Миколайчуком ми зустрілися під час зйомок фільму «Анничка». І він мене вразив тим, що страшно гордився, що він із села, із Буковини. Що він українець. І я відчув, що ми ніби з одного села, хоч я із Черкащини, а він – з Чернівецької області. Ми пісні співали ті ж самі, коли я починаю – він підтягує, і навпаки. Ми за всі роки жодного разу не посварилися, хоч його називали Кінолайчук, бо лаяв кіно. Колись він мене запитав: чого я не можу з тобою посваритися? Кажу, бо це все одно, що лаятися із самим собою. Я його настільки розумів, а він – мене, що коли йому було погано, я приїжджав до нього в Київ і грішив – не заходив до родичів, а йшов одразу до нього, і ми сиділи цілими ночами і мали про що говорити” [9].

Хоча актор знявся у багатьох фільмах, проте завжди обережно обирав ролі, які грати, та режисерів, у яких зніматися. “Я, наприклад, за останніх двадцять років знявся лише в фільмі «Поводир» режисера Саніна. Від багатьох сценаріїв відмовлявся. Бо режисерам не вірю. А Саніну – вірю! Пам’ятаю, на початку 1970-х вночі телефонує Іван Миколайчук: «Федю, Борис Івченко знімає „Пропалу грамоту“. Для тебе є роль». – «Хлопці, – кажу, – я з вами!» Бо знав, з ким доведеться працювати, і сповідував їхні ідеї. Але з роками став обережніший.” [19].

З 1990 року Федір Стригун поєднував роботу в театрі з викладацькою працею на акторському відділенні Львівської державної консерваторії імені Миколи Лисенка. Після створення факультету культури і мистецтв у Львівському національному університеті імені Івана Франка очолює кафедру режисури драматичного театру.

Зі спогадів Стригуна: “Пам’ятаю, прийшов я на 50-річчя тодішнього ректора Івана Вакарчука. Всі з подарунками, а я – з проханням. «Іване Олександровичу, – кажу, – не могли б ви зробити театрові подарунок? Відкрийте при Університеті акторський факультет. У цивілізованому світі давно таке практикується». За місяць телефонує Вакарчук: «Федоре Миколайовичу, як ви і хотіли, акторський факультет відкрию на філологічному факультеті». Мало хто вірив, що за півтора десятка років це відділення переросте в потужну кафедру театрознавства та акторської майстерності. У нас працюють найкращі випускники” [19].

Федір Стригун не мав бажання йти в політику, хоча пропозиції були. Зокрема, за часів президентства Леоніда Кучми режисеру запропонував посаду міністра культури України літературознавець, політик та академік Микола Жулинський. Тоді Федір Стригун відмовився, бо хотів робити те, що знав і умів. “Ніколи не роблю того, що мені не до серця”. Через 5 років колектив театру гастролював у Луцьку. Після вистави “Хазяїн” до гримерні Стригуна зайшов Микола Жулинський зі словами: “Федоре, дивився виставу і думав: «Як добре, що ти не пішов у міністри. Бо такої хорошої вистави я би не побачив»” (рис.10) [20].

Отже, Ф. Стригун є талановитим режисером та різноплановим актором, який чудово втілює у театральних виставах та кінофільмах образи українських історичних героїв. Проведені ним у театрі реформи відповідали тим історичним викликам, які виникали із відновленням незалежності України. За його керування Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької став центром духовного життя Львова. Завдяки ініціативі Федора Стригуна на театральну сцену були повернуті імена Володимира Винниченка, Богдана Лепкого, Костя Буревія, відбулися постановки “Безталанної” Івана Карпенка-Карого, “Наталки Полтавки” Івана Котляревського, “Народного Малахія” Миколи Куліша тощо. Театральні виставки під його керівництвом несли ідею національного відродження та вивчення власної культурної спадщини. Однією з головних ознак його творчості є історичний напрям театральних вистав. Режисер вдається до історичних реконструкцій важливих подій в історії України, знайомить глядача із культурними явищами та іменами. Тож можна із впевненістю стверджувати, що театр під час керівництва Федора Стригуна виконував просвітницьку місію. Цієї думки дотримується і відомий театрознавець Валентина Заболотна, яка писала: “Одна з генеральних місій театру імені Марії Заньковецької, якої вони постійно дотримуються, – просвітництво. Ще як не знали наші люди своєї справжньої історії, заньківчани вже грали «гетьманіану». На їхній сцені ожили Богдан Хмельницький, Павло Полуботок, Іван Мазепа. Вистави, попри їхні крупні й дрібні недоліки, пробуджували в глядачів історичну пам’ять, людську і національну гідність, зривали ярлики та обвинувачення з правди історії, затоптані в ідеологічне багно, відновлювали розірваний зв’язок часів” [8].

Список використаної літератури

1. Батицька Т. Львівський театр імені Марії Заньковецької у процесі суспільних та культурних трансформацій кінця 1980-х–1990-х років. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2022. Vol. X/1. Р. 91–104.
2. Батицька Т. Режисерські пошуки Федора Стригуна. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Розділ. Театральне мистецтво*. 2020. № 26. С. 49–59.
3. Беца С. Таїсія Литвиненко: розлучення з одним та кохання з іншим назавжди. *Контент Медіа*. 17.09.2023. URL : <https://www.kontentmedia.com.ua/2023/09/17/taisii-lytvynenko-rozluchennia-z-odnym-ta-kokhannia-z-inshym-nazavzhdy/> (дата звернення: 06.03.2024).
4. Богдашевський Ю. Стригун: [Творчі портрети]. Український театр. 1995. № 2. С. 25.
5. Даниленко В., Коцур В. Українська незалежність як історична неминучість. *Український історичний журнал*. 2021. № 4. С. 4–21.
6. Даниленко В. Україна: від “перебудови” до соціальних потрясінь (1985–2018 рр.). *Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика*. 2018. Вип. 23. С. 21–38.

7. Заболотна В. Народні артисти України Федір Стригун і Таїсія Литвиненко : [каталог]. Львів, 2004. С. 3.

8. Заболотна В. Їм не однаково. *Український театр*. 2001. № 3, С. 3–6.

9. Кисілевська Н. Федір Стригун, актор і головний режисер Драматичного театру імені М. Заньковецької. Тільки коли нам, українцям, щось забороняють, ми впираємося і починаємо щось робити. *УКРІНформ*. 28.07.2017. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2274107-fedir-strigun-aktor-i-golovnij-reziser-dramatichnogo-teatru-imeni-m-zankoveckoi.html> (дата звернення: 03.03.2024).

10. Косарева Т. Федір Стригун: “Ми завжди до всього не готові – до епідемії, до жнив і навіть до щастя”. *Дзеркало тижня*. 13.11.2009. URL : https://zn.ua/ukr/ART/fedir_strigun_mi_zavzhdi_do_vsogo_ne_gotovi_do_epidemi_y_do_zhniv_i_navit_do_schastya.html (дата звернення: 02.03.2024).

11. Кравчук О. Федір Стригун: “У свою дружину я закохався, побачивши її на екрані”. *Тернопільська газета*. 2003, 15–21 жовтня.

12. Національний музей історії України. Фонди. Колекційна опис № 801 Українське театральне мистецтво кін. ХХ – поч. ХХ ст. (Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької).

13. Осадчук Т. Передумови творчого покликання Федора Стригуна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 1. С. 43–48.

14. Осадчук Т. Феномен творчості Федора Стригуна. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. № 1 С. 154–160.

15. Радзівська В. Федір Стригун та Таїсія Литвиненко, актори: Встаю і кажу: “Хлопці, ця Галя буде моєю жінкою”. *Інтерв'ю з України*. 06.02.2019. URL : <https://rozmova.wordpress.com/2019/02/11/fedir-stryhun-5/> (дата звернення: 03.03.2024).

16. Реєнт О., Добров П. Державотворчі та цивілізаційні здобутки українського народу: Національна та історична пам'ять : зб. наук. праць. *Український історичний журнал*. 2012. Вип. 1. № 2. С. 218–221.

17. Стригун Федір Миколайович. *Шевченківська енциклопедія: у 6 т. Т. 5: Пе–С*. Т. 5: гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. С. 990–991.

18. Удод О. Історична пам'ять в Україні та європейські цінності. *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика*. 2009. Вип. 15. С. 3–10.

19. Федір Стригун: “Виставі «Марія Заньковецька» глядачі влаштували такий тріумф, що на художній раді цензура з переляку почала п'єсу «чистити»”. *Факти*. 21.12.2017. URL : <https://fakty.ua/253070-fed-r-strigun-vistav-mar-ya-zankovecka-glyadach-vlashtovali-takij-tr-umf-csho-na-hudozhn-j-rad-cenzura-z-perelyaku-pochala-p-su-chistiti> (дата звернення: 06.03.2024).

20. Шурин В. “У нас багато поетів, прозаїків, а драматургів обмаль. Кілька років я був у журі конкурсу драматургів «Коронації слова». Не було з кого вибирати... Не-ці-ка-во!”. *Високий замок*. 13.12.2017. URL : <https://wz.lviv.ua/interview/211931-fedir-stryhun-u-nas-bahato-poetiv-prozaikiv-a-dramaturhiv-obmal-kilka-rokiv-ia-buv-u-zhuri-konkursu-dramaturhiv-koronatsii-slova-ne-bulo-z-koho-vybyrati-ne-tsi-ka-vo> (дата звернення: 06.03.2024).

References

1. Batyts'ka, T. (2022). L'vivs'kyj teatr imeni Marii Zan'kovets'koi u protsesi suspil'nykh ta kul'turnykh transformatsij kintsia 1980–1990 rokiv. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, X/1, 91–104 [in Polish].
2. Batyts'ka, T. (2020). Rezhysers'ki poshuky Fedora Stryhuna. *Naukovyj Visnyk Kyivs'koho natsional'noho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho. Rozdil. Teatral'ne mystetstvo*, 26, 49–59 [in Ukrainian].
3. Bohdashevskyi, Yu. (1995). Stryhun: [Tvorchy portrety]. *Ukrainskyi teatr*, 2, 25 [in Ukrainian].
4. Danylenko, V., Kotsur V. (2021). Ukrains'ka nezalezhnist' iak istorychna nemynuchist'. *Ukrains'kyj istorychnyj zhurnal*, 4, 4–21 [in Ukrainian].
5. Danylenko, V. (2018). Ukraina: vid “perebudovy” do sotsial'nykh potriasin' (1985–2018 rr.). *Ukraina XX stolittia: kultura, ideolohiia, polityka*, 23, 21–38 [in Ukrainian].
6. Osadchuk, T. (2011). Fenomen tvorchosti Fedora Stryhuna. *Naukovi zapysky. Seriia: Mystetstvoznnavstvo*, 1, 154–160 [in Ukrainian].
7. Osadchuk, T. (2016). Peredumovy tvorchoho poklykannia Fedora Stryhuna. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 43–48 [in Ukrainian].
8. Reient, O., Dobrov, P. (2012). Derzhavotvorchy ta tsyvilizatsijni zdobutky ukrains'koho narodu: Natsionalna ta istorychna pam'iat': zb. nauk. prats'. *Ukrains'kyj istorychnyj zhurnal*, 2, 218–221 [in Ukrainian].
9. Udod, O. (2009). Istorychna pam'iat' v Ukraini ta ievropejs'ki tsinnosti. *Ukraina 20 st.: kultura, ideolohiia, polityka*, 15, 3–10 [in Ukrainian].
10. Zabolotna, V. (2001). Yim ne odnakovo. *Ukrainskyi teatr*, 3, 3–6 [in Ukrainian].
11. Zabolotna, V. (2004). Narodni artysty Ukrainy Fedir Stryhun i Taisiia Lytvynenko: [kataloh]. Lviv, 3 [in Ukrainian].
12. Natsionalnyi muzei istorii Ukrainy. Fondy. Kolektsiina opys № 801 Ukrainske teatralne mystetstvo kin. KhKh – poch. KhKh st. (Natsionalnyi akademichnyi ukrainskyi dramatychnyi teatr imeni Marii Zankovetskoï) [in Ukrainian].
13. Osadchuk, T. (2016). Peredumovy tvorchoho poklykannia Fedora Stryhuna // *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 43–48 [in Ukrainian].
14. Osadchuk, T. (2011). Fenomen tvorchosti Fedora Stryhuna // *Naukovi zapysky. Seriia: Mystetstvoznnavstvo*, 1, 154–160 [in Ukrainian].
15. Radziievska, V. (2019). Fedir Stryhun ta Taisiia Lytvynenko, aktory: Vstaiu i kazhu: “Khloptsi, tsia Halia bude moieiu zhinkoiu” // *Interviu z Ukrainy*. 06.02.2019. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/02/11/fedir-stryhun-5/> (data zvernennia: 03.03.2024) [in Ukrainian].
16. Reient, O., Dobrov, P. (2012). Derzhavotvorchy ta tsyvilizatsiini zdobutky ukrainskoho narodu: Natsionalna ta istorychna pamiat: Zb. nauk. prats // *Ukrainskyi istorychnyj zhurnal*, 1, 2, 218–221 [in Ukrainian].

17. Stryhun Fedir Mykolaiovych // Shevchenkivska entsyklopediia. (2015). T. 5: Pe–S: u 6 t. / Hol. red. M. H. Zhulynskyi. Kyiv: In-t literatury im. T. H. Shevchenka, 990–991 [in Ukrainian].

18. Udod, O. (2009). Istorychna pamiat v Ukraini ta yevropeiski tsinnosti // Ukraina KhKh st.: kultura, ideolohiia, polityka, 15, 3–10 [in Ukrainian].

19. Fedir Stryhun: “Vystavi «Mariia Zankovetska» hliadachi vlashtuvaly takyi triumf, shcho na khudozhnii radi tsenzura z pereliaku pochala piesu «chystyty»” // Fakty. 21.12.2017. URL: <https://fakty.ua/253070-fed-r-strigun-vistav-mar-ya-zankovecka-glyadach-vlashtuvali-takij-tr-umf-csho-na-hudozhn-j-rad-cenzura-z-perelyaku-pochala-p-su-chistiti> (data zvernennia: 06.03.2024) [in Ukrainian].

20. Shurn, V. (2017). “U nas bahato poetiv, prozaikiv, a dramaturhiv obmal. Kilka rokiv ya buv u zhuri konkursu dramaturhiv «Koronatsii slova». Ne bulo z koho vybyraty... Ne-tsi-ka-vo!” // Vysokyi zamok. 13.12.2017. URL: <https://wz.lviv.ua/interview/211931-fedir-stryhun-u-nas-bahato-poetiv-prozaikiv-a-dramaturhiv-obmal-kilka-rokiv-ia-buv-u-zhuri-konkursu-dramaturhiv-koronatsii-slova-ne-bulo-z-koho-vybyraty-ne-tsi-ka-vo> (data zvernennia: 06.03.2024) [in Ukrainian].

HISTORICAL DIRECTION IN FEDIR STRYGUN THEATRICAL PERFORMANCES

Mariya SRIBNA

*National Museum of the History of Ukraine,
Volodymyrska Str., 2, Kyiv, Ukraine, 01001
e-mail: sribnamariya3@gmail.com*

The article, based on the stock collection of the National Museum of the History of Ukraine and periodicals of Ukraine, analyzes the activities of the actor and director Fedir Strygun. The main focus of the research is on the issues of national and historical memory in theatrical performances directed by Fedir Strygun. The research methodology is based on the principles of historicism, systematization, scientificity. General scientific, special and interdisciplinary methods of scientific knowledge are applied, as well as theoretical developments of leading Ukrainian history scientists and theater arts. It is proved that Fedir Strygun is a talented director and a versatile actor who perfectly embodies the images of Ukrainian historical heroes in theatrical performances and films. One of the main features of his work is the historical direction of his theatre performances. The director resorts to historical reconstructions of important events in the history of Ukraine, introducing the viewer to cultural phenomena and names. It is shown that the theatre under the leadership of Fedir Strygun performed an educational mission. The theater has become not only a cultural platform for the popularization of theatrical art, but also a place for discussing important and topical issues of state formation in the country.

Keywords: National Museum of the History of Ukraine, Maria Zankovetska National Academic Ukrainian Drama Theater, theatrical art, national consciousness, documentary collection, Fedir Strygun, educational activities.

Стаття надійшла до редколегії 19.06.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

Додатки

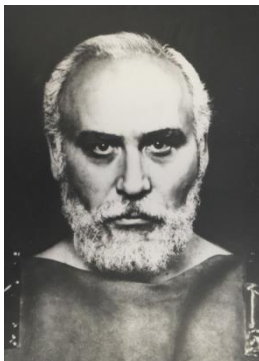


Рис. 1. Фото з вистави “Князь Данило Галицький” Василя Босовича (в головній ролі Данила Галицького – Федір Стригун). (з фондової колекції Національного музею історії України)



Рис. 2. Фото з вистави “Богдан Хмельницький” Олександра Корнійчука (в головній ролі Богдана Хмельницького – Ф. Стригун) (з фондової колекції Національного музею історії України)



Рис. 3. Фото сюжетне. Сцена з вистави “Украдене щастя” Івана Франка. Головні ролі виконали: народний артист України Ф. Стригун, народна артистка України Т. Литвиненко, народний артист України Б. Ступка. (1976 рік, Львів, УРСР (з фондової колекції Національного музею історії України))

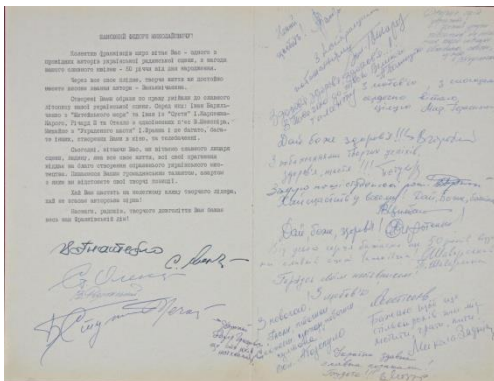


Рис. 4. Вітальний адрес з нагоди 50-річчя Ф. Стригуна від колективу Державного академічного драматичного театру імені Івана Франка (з автографами). (1989 рік, м. Київ, Україна (з фондової колекції Національного музею історії України))

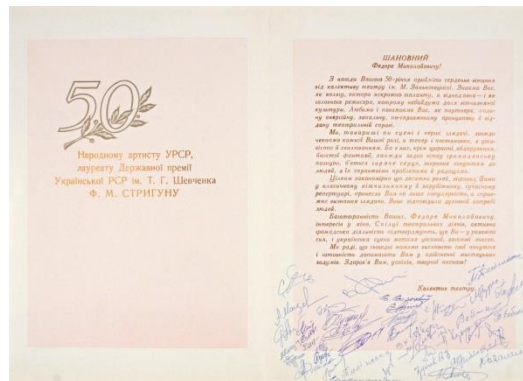
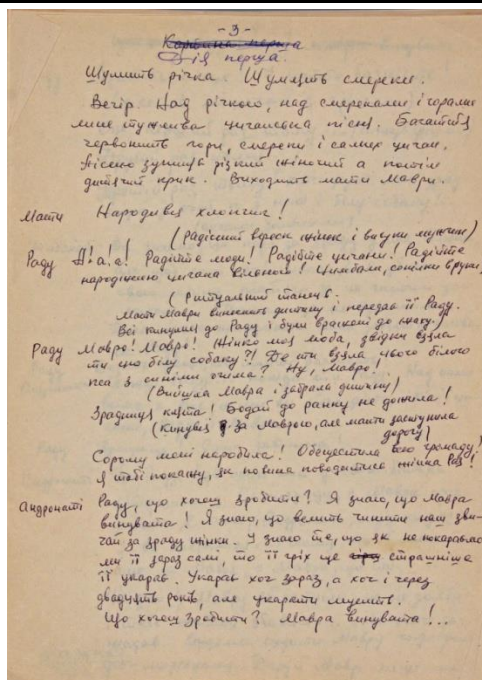


Рис. 5. Вітальний адрес народному артисту УРСР Ф. Стригуну з нагоди його 50-річчя від Державного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької (1989 рік, м. Львів, УРСР (з фондової колекції Національного музею історії України))




МИНИСТЕРСТВО ЗАКОРДОННИХ СПРАВ
• УКРАЇНА •

ПОСОЛСТВО УКРАЇНИ В РЕСПУБЛІЦІ ПОЛЬЩА

ГОЛОСУЄ ПОДУРУ
ФЕДОРУ СТРИГУНУ

за особистий внесок у розвиток
української польсько-співробітництва

Почес.
Ю. Мельник О. Д. Мелік

“20” ... жовтня ... 2007 р.



Варшавка



УКРАЇНОВА

ТЕЛЕГРАМА

МИНІСТЕРСТВО ВІСЬКОВІЙ СПРАВИ

ДІЯ ПОНІМАЄ АБСОРБАТИ

1917 г. № 15147	3	<table style="width: 100%;"> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">ПЕРЕДАЧА</td> </tr> <tr> <td style="width: 50%;"> Час _____ Місця _____ </td> <td style="width: 50%;"> Адреса _____ </td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">Місто _____</td> </tr> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;">Прийнято _____</td> </tr> </table>	ПЕРЕДАЧА		Час _____ Місця _____	Адреса _____	Місто _____		Прийнято _____	
ПЕРЕДАЧА										
Час _____ Місця _____	Адреса _____									
Місто _____										
Прийнято _____										

Діє № 10030

Прізвище *Міс*

№ 2/1018 111 771111-15150

УРІДОВА ВРУЧИТИ 78 СТУПЕНІСТА 1992 Р.
 М. ЛЬВІВ ДЕРЖАВНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР
 ІМЕНІ ЗАМОКОВИЧОЇ

ВАЖЛИВО ЗАЯВИТИ
 В СВАЙНІЙ ДІЯХ ВІСЛЕС ЧИРО ВІТІВ ВСІХ МАЙСТРІВ ПРАЦІВНИКІВ
 УКАРЕДОВОГО КОЛЕКТИВУ ІЗ 70-90 ЧЛЕНІВ
 ІЗ СТРАЖАКІВ УКРАЇНСЬКОГО ПРОСВІТНОГО ТОВАРИСТВА
 ВІСНАСА ІСТОРІЯ ВІСЛІВ? КОЛЕКТИВ СВОІМ ТВОРЧИМ ЖИТТІМ СВОЄМ
 ПОДВИЖНИКІВ, ДІЯТЕЛІВ ІЗ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО СУСПІЛ.
 ВІН НАХОДИЛИСЯ ДІЯТИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ І СЬГОДНІ ВИСОКИМ ІНТЕРЕСОМ
 ПІДЛЕЖАЄ ПОВІСТІ НАЙВАЖЛИВІШОГО ПІСЛЯ НАЦІОНАЛЬНОГО САНКЦІОНОВАНОГО
 ДІЯ ЧАСТИНА ВІД ВІНТИ ДОБРОГО ЗДОРОВ'Я І ОРІГІНАЛЬНИХ ТВОРЧИХ
 ДОБРОТУТІВ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛНОГО ЖИТТЯ
 НАЗІВНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР І МОЛОДІ ІЗ НАСМІХ, ВЗЯТИ І
 ДОБУДО ТВОРИЩАНОГО ЖИТТЯ ВОГОМ НАТЯЖЕННЯ КОРМИВЕ
 УКРАЇНСЬКОГО ПРОСВІТНОГО ТОВАРИСТВА
 З ПОДАГОВ ВО ВІСІ ВОСЬ ВІСЬ-ПРЕМ'ЄР-МІНІСТР УКРАЇНИ МИКОЛА
 ВРУСІНСЬКИЙ

41111 15157

(Печатка, дата, підпис)

Рис. 10. Урядова телеграма
віце-прем'єр-міністра України
Миколи Жулинського
до 70-річчя
Львівського державного академічного
українського драматичного театру
імені Марії Заньковецької
(1992 рік, м. Київ, Україна
(з фондової колекції Національного музею
історії України)).

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК [378.4.016:793.3](477.83-25) ЛНУ ім. І. Франка

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.182-197>

ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА У ЛЬВІВСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА: ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ

Федір СТРИГУН

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-8499-6986>

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

Петро ЛУНЬО

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8182-4014>

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

Евеліна ДАЦКО

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра режисури та хореографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: datskoevelina@gmail.com*

Висвітлено історію впровадження спеціальності 024 Хореографія в освітньому процесі кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Опрацьовано історіографію поетапного розвитку та формації впровадження й вивчення хореографічного мистецтва в класичному університеті. Висвітлено формування школи вищої освіти хореографічного мистецтва у Львівському національному університеті імені Івана Франка. Охарактеризовано колективи кафедри, проаналізовано мистецько-педагогічні погляди викладачів кафедри режисури та хореографії шляхом інтерв'ю.

Ключові слова: мистецтво, культура, хореографія, танець, балет, театр, творчі лабораторії, хореографічна освіта, спеціальність хореографія.

Постановка проблеми. Історія впровадження спеціальності хореографія в освітньому процесі кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка стане своєрідним аналізом-підсумком проведеної роботи. Опрацьована історіографія дасть можливість сформулювати цілісне відображення поетапного розвитку та формації впровадження хореографічного мистецтва в класичному університеті.

Предметом дослідження є формування школи вищої освіти хореографічного мистецтва у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

Формулювання цілей дослідження: аналітичне висвітлення процесу створення та розвитку системи хореографічної освіти у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

Для досягнення поставленої мети потрібно розглянути такі **завдання**: охарактеризувати колективи кафедри, проаналізувати мистецько-педагогічні погляди викладачів кафедри шляхом інтерв'ю.

Методологія дослідження. З'ясування та досягнення мети дослідження зумовили використання таких методів наукового пошуку: *історичний метод дослідження* – надав можливість ознайомитись із фактами історії створення, впровадження та вивчення хореографії у Львівському національному університеті імені Івана Франка; *описовий метод* – надав змогу описати наукові та творчі досягнення, творчі лабораторії та проекти кафедри; *аналітичний метод* – надав можливість опрацювати мистецтвознавчу, джерельну базу та інтерв'ю, на яких ґрунтується робота; *метод узагальнення* – для написання загальних підсумків та висновків історії створення кафедри.

Наукова новизна роботи. Проведено аналіз впровадження в класичному університеті України системи вищої освіти та науки з хореографічного мистецтва, започаткованою кафедрою режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Огляд літератури та стан вивченості обраної теми. Матеріалами для дослідження слугували інтернет-ресурси з інформацією про факультет культури і мистецтв [17; 18], проведення інтерв'ю викладачів за темою “Формування хореографічної освіти у Львівському університеті” [2–8]. Серед науковців, які досліджували діяльність кафедри режисури та хореографії, варто виокремити роботи О. А. Плахотнюка, в яких висвітлено формування хореографічної освіти в рамках освітніх процесів закладів вищої освіти на прикладі ЛНУ імені Івана Франка. Крім того, досліджено організацію самостійної роботи студентів спеціальності 024 Хореографія та творчो-мистецьке самовдосконалення студентів [12–16]. В інформаційно-довідковому виданні “Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (2004–2014 рр.)” висвітлено історію створення

факультету, його структуру та систему керівництва кафедр факультету культури і мистецтв Університету [1].

Виклад основного матеріалу. У 2010 році за ініціативою народного артиста України Олега Петрика було засновано першу чітко структуровану систему хореографічної освіти у Львівському національному університеті імені Івана Франка, яка завдяки підтримці тогочасного ректора Університету, професора Івана Вакарчука, разом з деканом факультету культури і мистецтв, народним артистом України, професором Богданом Козаком, а також із завідувачем кафедри режисури, народним артистом України, професором Федором Стригуном, та за протекцією фахівців хореографічного мистецтва Львова отримала право на існування та свою історію становлення та розвитку. Впродовж тривалого періоду цьому передувала велика і клопітка праця, до якої були задіяні десятки фахівців різних професій, що були об'єднані заради поставленої мети і заряджені неймовірною ідеєю формування вищої школи хореографічного мистецтва у Львові та вірою у її здійснення.

Таким чином, 8 січня 2009 року в приміщенні на вул. Стефаника, 10 у Львові відбулась зустріч, яка стала початком створення вищої школи хореографічного мистецтва у Львові [10]. У зустрічі брали участь Міністр освіти і науки України Іван Вакарчук, декан факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка Богдан Козак, народний артист України Олег Петрик та відомий український політичний діяч Олег Петрик (старший). Іван Вакарчук зацікавився ідеєю Олега Петрика про створення професійної хореографічної школи та за посередництва Богдана Козака ініціював цю зустріч, на якій запропонував розширити авторський проєкт Олега Петрика щодо перетворення його балетної школи до більш об'ємних науково-освітніх та мистецько-творчих масштабів. А саме, об'єднати зусилля та створити всі рівні професійної хореографічної освіти спільно з Львівським національним університетом імені Івана Франка шляхом ліцензування та впровадження в освітній процес вивчення спеціальності Хореографія [8].

В інтерв'ю Олег Петрик зазначив, що “приміщення в центрі міста, близько двох тисяч квадратних метрів, яке за участі багатьох людей вдалось підготувати до освітнього процесу, надавалось Університету безкоштовно для забезпечення навчального процесу, а сам Університет із свого боку забезпечував фінансування заробітної плати викладачам. Відразу було розпочато процес формування ліцензійної справи, а також формування майбутньої команди педагогів-хореографів та професіоналів митців кафедри для забезпечення викладацького складу, що відповідав би рівню Львівського університету та європейським критеріям хореографічної освіти. З перших днів усі викладачі спільно взялися за розробку навчально-методичного комплексу дисциплін, за створення варіативної частини Стандартів підготовки хореографів. Велику роль у цьому навчально-методичному процесі, а саме розробка більшості документів, відіграв доцент кафедри Олександр Плахотнюк. Його неабиякий хист до роботи з науковими та навчально-методичними документами забезпечив надійний фундамент для подальших

кроків щодо ліцензування спеціальності Хореографія у Львівському національному університеті імені Івана Франка” [8].

У перший рік на навчання за спеціальністю Хореографія у Львівський національний університет імені Івана Франка зараховано 30 студентів, серед яких: 1-й курс на базі повної середньої освіти та 3-й курс на базі середньої спеціальної освіти (диплом молодшого спеціаліста), з перспективою отримання кваліфікації “Бакалавр хореографії. Вчитель хореографічних дисциплін. Керівник танцювального колективу. Артист балету”.

У своїй статті “Хореографічна освіта у класичному університеті” дослідник Олександр Плахотнюк зазначає, що навчальний процес на кафедрі режисури та хореографії формується відповідно до Освітніх програм та виконання навчальних панів за спеціальністю 024 Хореографія [13], зокрема ліцензовано та в 2023 році акредитовано такі освітні рівні: бакалавр, магістр та доктор філософії.

А кульмінацією формування саме наукової школи хореографічного мистецтва в Україні, в тім числі у Львові, стало затвердження 26 травня 2014 року Міністерством освіти і науки України Паспорта наукової спеціальності “Хореографічне мистецтво” (Наказ МОН України № 642). Ініціатором цього важливого для хореографічного мистецтва України документа був Олег Петрик, який разом із командою однодумців, науково-педагогічних працівників кафедри, фахівців хореографічного мистецтва України, зокрема із залученням кандидата мистецтвознавства Дениса Шарикова та інших науковців з України, що приєдналися до розробки проекту Паспорта наукової спеціальності “Хореографічне мистецтво”, а згодом “Хореологія”, який був взятий за основу МОН України для майбутнього затвердження [8].

У своїй статті “Значення впровадження стандартів вищої освіти галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальність 024 Хореографія” Олександр Плахотнюк зазначає, що затверджений Паспорт спеціальності 024 Хореографія, а надалі затверджені Стандарти “дають можливість провадити в Україні системний якісний освітній процес за спеціальністю 024 Хореографія на всіх освітніх рівнях (ступенях), у тім числі підготовку докторів філософії (ОНП “Хореографія” у Львівському національному університеті імені Івана Франка, що була акредитована НАЗЯВО 2023 р.). Сьогодні рівень випускників за цією спеціальністю має високий ступінь сформованості професійних компетентностей [14, с. 53]. Вже відбулися перші захисти дисертацій за ступенем Доктор філософії (хореологія), зокрема, 14 березня 2024 р. Олени Літовченко на тему: “Репрезентативні властивості хореографічної мізансцени у творенні художнього образу” (науковий керівник Плахотнюк О. А.) та 27 червня 2024 р. Оксани Лань на тему: “Режисура одноактної хореографічної вистави: теоретично-практичний аспект” (наукові керівники Гарбузюк М. В. та Циганик М. І.) [18].

З перших днів діяльності кафедри на пріоритетне місце подалося розвиток творчого потенціалу здобувачів освіти і формування наукового осередку з вивчення хореографічного мистецтва, “зокрема започатковано проведення науково-практичних конференцій, а саме: Міжнародний конгрес Міжнародної танцювальної ради при ЮНЕСКО (CID UNESCO), присвячений

дослідженням у сфері танцю (2017; 2019); Міжнародна науково-практична конференція «Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва: тенденції та перспективи розвитку» (2010–2018); Всеукраїнська науково-практична конференція «Педагогічні, психологічні та медико-біологічні аспекти в хореографії та спорті» (2016–2019); Всеукраїнська науково-практична конференція молодих вчених, магістрантів та студентів «Хореографічна культура – мистецькі виміри» та ін.» [12, с. 45].

Отже, констатувати, що через проблему відсутності достатньої кількості закладів вищої освіти в Західній Україні, які б повною мірою забезпечували кількісно і якісно потреби підготовки фахівців спеціальності хореографії, професор Олег Петрик розробив проєкт, який успішно реалізувався і, як наслідок, уже тривалий час є невід'ємною частиною освітнього процесу кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, відповідно.

Колективи, творчі лабораторії та проєкти кафедри. Завдяки вдало підбраному висококваліфікованому складу науково-педагогічних працівників кафедра швидко розвивається, адже створюються творчі та наукові осередки та лабораторії кафедри. З перших років діяльності на кафедрі засновано творчі лабораторії та ансамблі класичного, народного, сучасного танцю та контактної імпровізації [1, с. 124; 13, с. 45].

Заклади вищої освіти знаходять різноманітні засоби покращення можливостей реалізації наукової роботи студента – це і організація наукових гуртків, рад молодих учених; залучення до реалізації наукових тем кафедр нарівні із старшими колегами. І саме завдяки тісній взаємодії здобувачів вищої освіти із професорсько-викладацьким складом кафедри, тобто провідними дослідниками хореографічного мистецтва, відбувся розвиток у науково-дослідницькій роботі кафедри [15, с. 75]. Саме тому доцент кафедри режисури та хореографії, кандидат мистецтвознавства Олександр Плахотнюк та студенти старших курсів з 2012 року керують студентським науковим гуртком, у рамках якого діють творчо-мистецькі лабораторії, що займаються творчою, мистецькою діяльністю, спрямованою на самореалізацію студентів у хореографічному мистецтві [17]. Серед факторів, що спонукають молодь до самостійної роботи, вбачається, насамперед, можливість реалізації цікавої теми у колективі професіоналів, набуття певного досвіду наукової діяльності, здобуття компетенції публічного виступу, співпраці з різноманітними громадськими, молодіжними та іншими організаціями, що у майбутньому можуть стати платформою для працевлаштування [15, с. 76].

Як зазначає у інтерв'ю Надія Василювська (Кіптілова), Ансамбль українського та народно-сценічного танцю створено на кафедрі режисури та хореографії факультету культури і мистецтв, який із першого дня набору здобувачів за спеціальністю Хореографія розпочав свою діяльність у стінах Університету. До роботи ансамблю залучені студенти та викладачі кафедри, а також представники роботодавців, зокрема заслужений артист України Василь Семен (художній керівник ансамблю танцю “Карпати” Палацу естетичного

виховання учнівської молоді). Студентський ансамбль складається з двох складів – основний та підготовчий [2].

У репертуарі колективу такі концертні номери, як: дівочий ліричний танець “Не шуми, калинонько”, хореографія – Олега Голдрича, постановка – Надії Василевської (Кіптілова). Вокально-хореографічна композиція “На царині” з репертуару ансамблю “Галичина” періоду 50–60 років XX століття. Хореографія – Ярослава Чуперчука, постановка – Едуарда Бутинця. Закарпатський народний танець “Туляння на весіллі”, хореографія та постановка – заслуженого артиста України Василя Семена. Український народний танець “Топак”, постановка – народного артиста України Михайла Ваньовського та заслуженого артиста України Василя Семена. Грузинський (аджарський) народний танець “Ачарулі”, постановка – Темура Татішвілі. Молдовський народний танець “Тропейга”, хореографія – Іон Негару [17].

У 2012 році, спираючись на програму підготовки та навчання хореографів у вищій школі України, під керівництвом доктора філософії (хореографія), доцента кафедри режисури та хореографії Оксани Богданівни Лань створено студентську творчу лабораторію “Мистецтво балетмейстера” кафедри режисури та хореографії, яка стала платформою вдосконалення балетмейстерської діяльності студентів. Молодий студент-хореограф отримав можливість вдосконалювати свою діяльність балетмейстера-автора і постановника. Створення студентами одноактних балетних вистав, які є цільним проєктом, передбачає презентацію твору глядачеві на великій сцені. Прикладом є авторські вистави “Від сутності” (М. Бакало, 2016) та “Квартира № 13” (О. Буханська, 2019) та ін. [17].

Метою театру з мистецтва балетмейстера є не лише створення нових проєктів, а й збереження кращих взірців дипломних хореографічних вистав бакалаврів та магістрів для широкої публіки, які отримали втілення на сценах таких театрів: Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької, Національного академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької, Львівського академічного драматичного театру ім. Л. Українки, Першого академічного українського театру, а також на сцені Центру творчості дітей та юнацтва Галичини, Палацу естетичного виховання учнівської молоді та відкритих просторах м. Львова та сценічних майданчиках [6].

У дисертаційному дослідженні “Балетна трупя львівського театру опери та балету другої половини XX – початку XXI століття: художньо-творчий аспект” зазначено, що у 2015 році Олег Петрик засновує Український балетний театр “Прем’єра” (UBT “Premiera”), метою якого стала популяризація українського балетного мистецтва [11, с. 188]. Генератором творчих ідей та пошуків став відомий український танцівник і балетмейстер, заслужений артист України Віктор Щербаков. Прем’єрні виступи в концертному форматі відбулись 29 квітня 2014 року. Перші ж вистави були зіграні, починаючи з 28 квітня 2015 року [8]. За ці роки у театрі поставлено та матеріально укомплектовано 13 балетних вистав: “Білосніжка та семеро гномів”, “Дон Кіхот”, “Копелія”, “Шахерезада”, “Кармен-сюїта”, “Жизель”, “Спляча красуня”, “Корсар”, “Ромео і Джульєтта”, “Спартак”, “Notre dame de Paris” [11,

с. 188]. Український балетний театр “Прем’єра” гастролював у Польщі, Німеччині, Швейцарії, Нідерландах, Китаї. За час свого існування театр показав понад 380 вистав за кордоном. Діяльність театру забезпечує високопрофесійний педагогічно-репетиторський та адміністративно-технічний колектив [8].

Учасниками проєктів UBT “Premiera” стали відомі українські танцівники: народні артисти України: Євген Светліца, Олександр Стоянов, Катерина Кухар, Олег Петрик; заслужені артисти України: Віктор Щербаков, Вікторія Димовська, Ольга Кифяк, Катерина Алаєва, Христина Трач, Олексій Потьомкін, Юрій Карлін, Ярина Котис, Сергій Качура; лауреати міжнародних конкурсів Каріна Тельвар, Станіслав Ольшанський, Андрій Гавришків, Каріна Шатковська, а також ще близько 200 талановитих артистів балету [7].

Сьогодні театр має досить потужні ресурси: сформований професійний театральний колектив з досвідом і якісними показниками роботи, репертуар світової класичної балетної спадщини понад десяти вистав, понад 1000 костюмів, десятки сценографічних полотен (одягу сцени) до цих вистав та уся необхідна бутафорія, репетиційна база, що складається з чотирьох балетних залів та допоміжних приміщень площею понад 2000 квадратних метрів, власні цехи з виготовлення костюмів, декорацій та бутафорії, автобус VIP-класу на 73 місця [8].

Ансамбль народного танцю Українського балетного театру “Прем’єра” (Folk dance UBT “Premiera”) був створений 7 вересня 2017 року при кафедрі режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка за ініціативи колишніх учасників Народного ансамблю пісні і танцю “Черемош” та викладача кафедри Надії Василевської (Кіптілової). Основну частину складу колективу становлять студенти, випускники та викладачі кафедри режисури та хореографії, а також студенти і випускники Університету та люди, які просто залюблені в народний танець. У програмі ансамблю танці та вокально-хореографічні композиції Західної України (Гуцульщина, Прикарпаття, Буковина, Закарпаття, Волинь), Центральної України, танці кримських татар та хореографічні вистави [17].

Художній керівник та балетмейстер ансамблю – асистент кафедри режисури та хореографії Надія Василевська (Кіптілова), репетитори – асистенти кафедри режисури та хореографії Іванна Костур, Ярослав Сапего, концертмейстер – асистент кафедри режисури та хореографії Іван Никорович [17]. Ансамбль активний учасник багатьох фестивалів та творчих заходів в Україні, Великій Британії та Польщі.

Кафедра проводить чимало популярних в Україні та за її межами конкурсів хореографічного мистецтва, а саме: Міжнародний конкурс сучасного хореографічного мистецтва “Супер данс” (Super dance); Відкритий мандруючий дитячо-юнацький фестиваль-конкурс мистецтв “Здійснення мрій” та “Здійснення мрій – професіонали”; Всеукраїнський профорієнтаційний фестиваль хореографічного мистецтва “Відлуння” та ін. [3].

Отже, можна підсумувати, що упродовж діяльності кафедри було створено велику кількість проєктів, лабораторій, театрів та ансамблів, які успішно зберігають ріст та розвиток.

Мистецько-педагогічні погляди викладачів кафедри (на основі інтерв'ю). Завдяки вдало підбраному колективу кафедри – високопрофесійних хореографів та науковців, патріотів своєї справи і держави – було реалізовано плани створення кафедри. Кожен та кожна внесли свою лепту для успішної реалізації власної частини роботи [8].

Зокрема, залучення здобувачів вищої освіти кафедри режисури та хореографії до наукової діяльності завжди була за Олександром Плахотнюком, який взяв на себе розробку більшої частини науково-методичної документації кафедри, зокрема, навчальних планів, проєктів освітніх програм та розробки державних Стандартів вищої освіти із спеціальності 024 Хореографія, що забезпечило кафедрі стійкість перед викликами процесів ліцензування та акредитації освітніх програм [8]. Олександр Плахотнюк відповів на запитання про співпрацю зі здобувачами так: “Залежить від курсу, групи, рівня освіти: бакалавр, магістр, аспірант. Бакалавр – більш строгий, вимогливий, багато консультативно-контрольного забезпечення дій студентів. Магістр – мотивування, дискусія, спілкування. Аспіранти – діалог колег, скеровування напрямку наукового пошуку, супроводження до кінцевого результату – захисту кандидатської роботи” [7]. Що ж до формування хореографічної освіти, зокрема її наукової складової, у Львівському університеті педагог зазначив: “наукова діяльність здобувачів – це той вид їхнього самовдосконалення, де вони реалізують індивідуальну наукову освітню траєкторію через можливість озвучити і опублікувати напрацювання, обмірковані та отримані в процесі творчої наукової та педагогічно-мистецької роботи (...) завдяки плідній співпраці з українськими та європейськими провідними науковцями, здобути досвід наукової роботи ще в часі здобуття вищої освіти” [16, с. 8].

Одним з рушіїв творчої активності і джерелом творчої винахідливості на кафедрі стала доцент кафедри режисури та хореографії, заслужений діяч естрадного мистецтва України, доктор філософії (хореографії) Оксана Лань. Під її керівництвом студенти створили понад півтора десятка хореографічних вистав, тисячі хореографічних номерів, які є здобутком студентського постановочного театру танцю. “Художньо-мистецький стиль, ідеї, творчість, розвиток особистості, креативність, художня складова – це я, не побоюся цих слів”, – зазначає Оксана Лань та додає: “Напевно найбільше пам’ятаю тих, з якими і до сьогодні підтримую зв’язки: Юрій Кульчицький, Надія Василевська (Кіптілова), Юлія Скиба. Як правило, запам’ятовую оригінальних, інтелектуальних особистостей із мистецькими та життєвими ідеями” [6].

Кандидат педагогічних наук, доцент кафедри режисури та хореографії Олег Кузик співпрацює з кафедрою ще з часу, коли був директором Центру творчості для дітей та юнацтва Галичини м. Львова, зокрема сприяв у залученні студентів до практичної підготовки та організації міжнародних та всеукраїнських конференцій, семінарів, практикумів, конкурсів та фестивалів хореографічного мистецтва та організації державних іспитів. Зараз є високопрофесійним викладачем кафедри, крім забезпечення освітніх компонентів, контролює вдосконалення матеріально-технічної бази: створює кращі умови для занять і надає більш привабливий вигляд приміщенню, щоб воно надихало та сприяло творчому розвитку [5]. Не кожна сфера діяльності

відразу працює як досвідчений механізм: успіх та перспектива залежать від мотивації не тільки викладача, а й студента. Під час інтерв'ю деякі викладачі зізнались, що сьогодні кафедра існує на базі того, що вже є здобуте, а хотілося більше працювати над мінусами та одразу їх вирішувати. Олег Кузик додав: “Перший компонент, який необхідно вдосконалити на кафедрі – це матеріально-технічна база, яка завжди потребує догляду та впорядкування. Другий – відновлення хороших давніх традицій, адже COVID-19 та війна зруйнували єдність спілкування одне з одним, пошук компромісів. Ми живемо в соціумі, тому нам необхідно спілкуватися і шукати, що буде корисним для майбутньої професії” [5].

Улюбленицею студентства і активним генератором виявлення творчих танцювальних талантів на кафедрі є Надія Василевська (Кіптілова). Саме її творча робота – “Легенда гір” – надихнула Олега Петрика до створення вищої школи на базі Львівського національного університету імені Івана Франка [8].

Асистент кафедри, аспірантка Юлія Безпаленко від початку становлення кафедри режисури та хореографії опікувалась відділом класичної хореографії, адже до цього вона була солісткою Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької. Крім того, їй пощастило навчатись у великого педагога Володимира Вичегжаніна, який бачив у ній не лише балерину, а й перспективного педагога. З перших днів вона активно і віддано розпочала вибудовувати на кафедрі різні підходи для навчання класичного танцю [8]. У кожного викладача свій підхід до студентів: хтось застосовує більш строгий, а хтось – дипломатичний. Наприклад, Юлії Безпаленко подобається золота середина: “Завжди кажу студентам, що на парі я викладач, а вийшовши з пари, ми можемо спілкуватися як просто друзі, знайомі. Якщо просто дипломатичний – росту не буде, і це не завжди правильно. Як викладач, я повинна вимагати і хочу бути вимогливою, однак стараюсь бути дипломатичною на перервах і поза навчанням” [4].

Велика кількість історій з інтерв'ю зосереджена на тому, яким саме був початок діяльності викладацького колективу у стінах Львівського національного університету імені Івана Франка на кафедрі режисури та хореографії. Частина з них – дивовижно спонтанна, частина – успадкована та професійно передбачувана, а ще інша – символічна. Однією саме з таких історій була розповідь про кар'єрний розвиток асистента кафедри Софії Маркевич: “Працюю на кафедрі з 2011 року з першого квітня, день мого народження і день мого прийому на кафедру: спершу була влаштована на посаду старшого лаборанта, яка передбачала ведення документації кафедри, зокрема, засідання, протоколи, списки, графіки, розклади, навантаження, спілкування із здобувачами та науково-педагогічними працівниками кафедри – що було і залишається у моїй компетентності” [3]. Натомість далі зазначає, що професійний ріст і, як наслідок, перекваліфікація до науково-педагогічного працівника були не за горами: “А ось з 2012 року спробувала себе як викладач-асистент кафедри, зокрема у мене філологічна освіта, тому спробувала себе у викладанні дисципліни «Основи наукових досліджень» для студентів-хореографів, дуже творчих студентів, яким наукова діяльність стала чимось дуже новим, однак внаслідок особистого цілеспрямованого пошуку нових

підходів мені все-таки вдалося студентів-здобувачів налаштовувати, що хореографія – це не лише творча естетика танцю, а й може бути цікавою науковою діяльністю з публічними виступами на конференціях, саме тому працюю власне в цій царині” [3].

За словами викладачів, перші набори студентів та випускники викладачам кафедри запам’яталися найбільше, адже вони вчилися разом із ними: здобували досвід, бачили свої помилки, аналізували їх і виправляли разом. Таким чином, можна зробити підсумки, що кожен викладач безпосередньо брав участь у створенні, розвитку та вдосконаленні спеціальності Хореографія кафедри режисури та хореографії у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

Видатні персоналії та випускники кафедри. Крім перелічених викладачів, свій вклад до розвитку хореографічної освіти кафедри внесли такі персоналії: Василь Беспаленко – Чемпіон України, Чемпіон Балтії, Чемпіон Євроспартаків з бодібілдингу і фітнесу, Чемпіон Європи 2003, 2005, 2008 років WFF, WBFF та 3-кратний Чемпіон світу Всесвітньої федерації фітнесу (WFF) і Всесвітньої федерації бодібілдингу (WBFF) 2003, 2004, 2005 років; Едуард Бутинець – заслужений діяч естрадного мистецтва України, доцент кафедри; Мирослав Вантух – Герой України, голова Національної хореографічної спілки України, член Академії мистецтв України, генеральний директор – художній керівник Національного заслуженого українського ансамблю танцю України імені Павла Вірського, народний артист України, професор; Михайло Ваньовський – художній керівник заслуженого ансамблю танцю України “Юність”, народний артист України; Роман Віктюк – народний артист України; Федір Стригун – завідувач кафедри режисури та хореографії, академік НАМУ, професор; Олег Цьона – народний артист України; Юрій Карлін – заслужений артист України; Назар Московець – заслужений артист України; Сергій Насенко – заслужений артист України; Денис Шариков – заслужений артист України, кандидат мистецтвознавства; Василь Семен – заслужений артист України, балетмейстер заслуженого ансамблю України “Юність”; Павло Сталінський, Лілія Гражуліс та ін. [9, с. 129–169].

Серед відомих випускників кафедри є провідні артисти балету, педагоги, репетитори, балетмейстери, зокрема, педагоги державної балетної школи у Філадельфії, три педагоги-репетитори Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької: Тамара Левинець, Христина Мордзік, заслужена артистка України Христина Трач, солісти балету: Вікторія Зварич, Альбіна Якименко, Сергій Мерзляков, Константин Майоров, Уляна Корчевська, Наталія Пельо, Олександр Замлинний, Віктор Малиновський, Анна Попович, Руслан Диня, Олег Ласка, Юрій Мартин, Ганна Попович, Мілена Русанова, солістка Національної опери України імені Тараса Шевченка Каріна Тельвар та ін. [2; 7; 8].

Кожен студент-випускник залишає після випуску усередині викладача частку себе, а науково-педагогічні працівники віддають їм частину свого серця, особливо запам’ятовуються ті, які своїми зусиллями та прагненням вдосконалюватися досягають неймовірних висот, тому в різний період були залучені до викладання фахових дисциплін освітньої програми Хореографія,

серед них: Надія Василевська (Кіптілова) – викладач “Теорії та методики викладання народно-сценічного танцю”, випуск 2012 року; Ярослав Бас – викладач “Теорії та методики викладання українського академічного танцю”, випуск 2013 року; Степан Бенъ – викладач “Теорії та методики викладання народно-сценічного танцю”, випуск 2013 року; Юлія Мосійчук – викладач “Теорії та методики викладання класичного танцю”, випуск 2014 року; Катерина Кшен – викладач “Мистецтва балетмейстера”, випуск 2015 року; Сидорук Соломія – викладач “Теорії та методики викладання класичного танцю”, випуск 2015 року; Скорубська Христина – викладач “Теорії та методики викладання сучасного танцю”, випуск 2017 року; Олена Літовченко – викладач “Теорії та методики викладання класичного танцю”, випуск 2017 року; Олександр Замлинний – викладач “Теорії та методики викладання сучасного танцю”, випуск 2018 року; Соломія Домазар – викладач “Теорії та методики викладання народно-сценічного танцю”, “Ансамблю”, випуск 2018 року; Анастасія Байдіна – викладач “Теорії та методики викладання сучасного танцю”, співзасновниця театру танцю “Тіло” кафедри режисури та хореографії ЛНУ ім. Івана Франка, випуск 2018 року; Юрій Кульчицький – викладач “Теорії та методики викладання українського академічного танцю”, “Ансамблю”, випуск 2019 року; Дарина Тураш – викладач “Теорії та методики викладання сучасного танцю”, співзасновниця театру танцю “Тіло” кафедри режисури та хореографії ЛНУ ім. Івана Франка, випуск 2019 року; Іванна Костур – викладач “Теорії та методики викладання народно-сценічного танцю”, “Ансамблю”, репетитор ансамблю народного танцю “Прем’єра”, випуск 2020 року; Роксоляна Маланчук – викладач “Теорії та методики викладання сучасного бального танцю”, випуск 2023 року; Надія Мурафа – репетитор ансамблю народного танцю “Вихор” ГО “Давай танцюй” (м. Івано-Франківськ), випуск 2020 року; Ольга Курдидик – репетитор зразкового ансамблю танцю “Дивоцвіт” Задністрянського ліцею Бурштинської міської ради Івано-Франківської області, випуск 2020 року; Ліля Сушинська – репетитор студії сучасного танцю M&dance та ін. [2; 7; 8].

Висновки. Формування хореографічної освіти у Львівському національному університеті імені Івана Франка відбулось завдяки вдало підбраному складу висококваліфікованих науково-педагогічних працівників, більшість з них є народними та заслуженими артистами України, заслуженими працівниками культури, діячами мистецтв, викладачами з вченими званнями та науковими ступенями. На кафедрі сформовано чітку систему організації освітнього процесу, що забезпечується авторськими науково-методичними комплексами освітніх компонентів. Для формування творчого потенціалу здобувачів кафедри засновано навчально-професійні Театри танцю, творчі лабораторії та ансамблі класичного, народного, сучасного танцю та контактної імprovізації, репертуар яких сформований із кращих зразків хореографічного мистецтва.

У рамках наукової роботи кафедра систематично проводить науково-методичні семінари і засідання методичної ради професорсько-викладацького складу кафедри. Кафедра організовує та проводить всеукраїнські та міжнародні науково-практичні конференції з наукової проблематики. Організовано

студентський науковий гурток, результатом роботи студентського наукового гуртка є щорічні всеукраїнські науково-практичні конференції і випуск збірника наукових статей “Хореографічна культура – мистецькі виміри”.

Тривалий час підготовка хореографів є невід’ємною частиною Львівського національного університету імені Івана Франка, де кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв є генератором творчих та наукових проєктів, які актуалізують питання наукового та мистецького відображення, аналізу та вивчення хореографічного мистецтва в Україні та світі.

Список використаної літератури

1. Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (2004–2014 рр.) : інформаційно-довідкове видання; Бічуня Н. Л., Гарбузюк М. В., Демчук Н. Р. та ін. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 224 с.

2. Дацко Е. І. Інтерв’ю з асистентом кафедри режисури та хореографії Н. В. Василевською (Кіптіловою). Тема: “Формування хореографічної освіти у Львівському університеті”, аудіозапис (дата звернення: 17.08.2022).

3. Дацко Е. І. Інтерв’ю з асистентом кафедри режисури та хореографії С. Л. Маркевич. Тема: “Формування хореографічної освіти у Львівському університеті”, аудіозапис (дата звернення: 15.08.2022).

4. Дацко Е. І. Інтерв’ю з асистентом кафедри режисури та хореографії Ю. В. Безпаленко. Тема: “Формування хореографічної освіти у Львівському університеті”, аудіозапис (дата звернення: 17.08.2022).

5. Дацко Е. І. Інтерв’ю з доцентом кафедри режисури та хореографії О. Є. Кузиком. Тема: “Формування хореографічної освіти у Львівському університеті”, аудіозапис (дата звернення: 23.08.2022).

6. Дацко Е. І. Інтерв’ю з доцентом кафедри режисури та хореографії О. Б. Лань. Тема: “Формування хореографічної освіти у Львівському університеті”, аудіозапис (дата звернення: 17.08.2022).

7. Дацко Е. І. Інтерв’ю з доцентом кафедри режисури та хореографії О. А. Плахотнюком. Тема: “Формування хореографічної освіти у Львівському університеті”, аудіозапис (дата звернення: 30.10.2022).

8. Дацко Е. І. Інтерв’ю з професором кафедри режисури та хореографії О. О. Петриком. Тема: “Формування хореографічної освіти у Львівському університеті”, аудіозапис (дата звернення: 05.11.2022).

9. Інформаційні матеріали до Звіту ректора Мельника В. П. на конференції трудового колективу Львівського національного університету імені Івана Франка. 14 травня 2019 року. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 232 с.

10. Петрик О. М. Моя боротьба: спогад. Львів : Растр–7, 2022. 652 с.

11. Петрик О. О. Балетна труппа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століть: художньо-творчий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – теорія та історія культури; ЛНУ ім. Івана Франка та ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені

Василя Стефаника”. Івано-Франківськ, 2020. 227 с. URL : https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/01/dis_Petryk.pdf (дата звернення: 20.09.2024).

12. Плахотнюк О. А. Освітньо-науковий проєкт “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку”. *Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку. Науково-популярне видання* / упоряд. О. А. Плахотнюк. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка кафедра режисури та хореографії, 2024. С. 3–16. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.151-162> (дата звернення: 20.09.2024).

13. Плахотнюк О. А. Хореографічна освіта у класичному університеті. *Художні практики та мистецька освіта у крос культурному просторі сучасності : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., 7–8 жовтня 2019 р.*, Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. С. 44–46. URL : <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/Plakhotniuk-O.-A.-KНoreo hrafichna-osvita-v-klasychnomu-universyteti.pdf> (дата звернення: 20.09.2024).

14. Плахотнюк О. А. Значення впровадження стандартів вищої освіти галузі знань 02 “Культура і мистецтво”, спеціальність: 024 “Хореографія. Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів. 2021. Вип. 22 (2021). С. 51–59. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12180> (дата звернення: 20.09.2024).

15. Плахотнюк О. А. Наукові пошуки здобувачів освіти спеціальності хореографія – чинник формування індивідуальної освітньої траєкторії. *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.* Дрогобич, 2022. Вип. 53. Т. 2. С. 72–77. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-10> (дата звернення: 20.09.2024).

16. Плахотнюк О. А. Формування індивідуальної освітньої траєкторії через наукові пошуки здобувачів спеціальності хореографія. *Хореографічна культура – мистецькі виміри : зб. статей* / упоряд. О. Плахотнюк. Львів : Кафедра режисури та хореографії, факультет культури і мистецтв, ЛНУ ім. Івана Франка, 2023. Вип. 16. С. 6–11. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-10> (дата звернення: 20.09.2024).

17. Факультет культури і мистецтв: Творчі лабораторії спеціальності 024 Хореографії. URL : <https://kultart.lnu.edu.ua/students/tvorcha-diialnist> (дата звернення: 25.11.2022).

18. Факультет культури і мистецтв: Захисти дисертацій. URL : <https://kultart.lnu.edu.ua/research/zakhysty-dysertatsiy> (дата звернення: 20.09.2024).

References

1. *Informational and Reference Edition of the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko National University of Lviv (2004–2014)* / Bichuya N., Garbuzyuk M., Demchuk N. et al. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].

2. Datsko, E. I. Interview with the Assistant of the Department of Directing and Choreography N. V. Vasilevska (Kiptilova). Topic: "Formation of Choreographic Education at Lviv University", audio recording (17.08.2022). [in Ukrainian].
3. Datsko, E. I. Interview with the Assistant of the Department of Directing and Choreography S. L. Markevych. Topic: "Formation of Choreographic Education at Lviv University", audio recording (15.08.2022) [in Ukrainian].
4. Datsko, E. I. Interview with the Assistant of the Department of Directing and Choreography Yu. V. Bezpalenko. Topic: "Formation of Choreographic Education at Lviv University", audio recording (17.08.2022) [in Ukrainian].
5. Datsko, E. I. Interview with the Associate Professor of the Department of Directing and Choreography O. Ye. Kuzyk. Topic: "Formation of Choreographic Education at Lviv University", audio recording (23.08.2022) [in Ukrainian].
6. Datsko, E. I. Interview with the Associate Professor of the Department of Directing and Choreography O. B. Lan. Topic: "Formation of Choreographic Education at Lviv University", audio recording (17.08.2022) [in Ukrainian].
7. Datsko, E. I. Interview with the Associate Professor of the Department of Directing and Choreography O. A. Plakhotnyuk. Topic: "Formation of Choreographic Education at Lviv University", audio recording (30.10.2022) [in Ukrainian].
8. Datsko, E. I. Interview with the Professor of the Department of Directing and Choreography O. O. Petryk. Topic: "Formation of Choreographic Education at Lviv University", audio recording (05.11.2022) [in Ukrainian].
9. Informational Materials for Rector V. P. Melnyk's Report at the Conference of the Labor Collective of Ivan Franko National University of Lviv. (2019). May 14. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
10. Petryk, O. M. (2022). *My Struggle: Memoirs*. Lviv: Rastr-7 [in Ukrainian].
11. Petryk, O. O. (2020). Ballet troupe of the Lviv Opera and Ballet Theater of the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries: artistic and creative aspect: *candidate of art history: 26.00.01 – theory and history of culture*. LNU named after I. Franko and Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk. Retrieved from: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/01/dis_Petryk.pdf (20.09.2024) [in Ukrainian].
12. Plakhotnyuk, O. A. (2024). Educational-Scientific Project "Choreographic Art in Ukraine and the World: Traditions and Development Trends". *Choreographic Art in Ukraine and the World: Traditions and Development Trends*. Popular Science Edition. Edited by O. A. Plakhotnyuk. Lviv: Ivan Franko National University of Lviv, Department of Directing and Choreography, 3–16. Retrieved from: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/02/nauk.-vyd.-KHoreohrafichne-m-vo-v-Ukr.-ta-sviti-tradytsii-ta-tendentsii-rozv.pdf> (20.09.2024) [in Ukrainian].
13. Plakhotnyuk, O. A. (2019). Choreographic Education in the Classical University. *Artistic Practices and Art Education in the Cross-Cultural Space of Modernity: Materials of the All-Ukrainian Scientific-Practical Conference*, October 7, 8. Poltava: V. G. Korolenko PNPU [in Ukrainian].

14. Plakhotnyuk, O. A. (2021). The Importance of Implementing Higher Education Standards in the Field of Knowledge 02 “Culture and Art”, Specialty: 024 “Choreography”. *Bulletin of Lviv University. Series: Art Studies*. Lviv, 22, 51–59. DOI : <http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12180> (09.20.2024) [in Ukrainian].

15. Plakhotnyuk, O. A. (2022). Scientific Research of Choreography Students as a Factor in Shaping an Individual Educational Trajectory. *Topical Issues of the Humanities: An Inter-University Collection of Scientific Papers of Young Scientists of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*. Drohobych, 53, 2, 72–77. DOI : <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-10>. (20.09.2024) [in Ukrainian].

16. Plakhotnyuk, O. A. (2023). Formation of an Individual Educational Trajectory through Scientific Research of Choreography Students. *Choreographic Culture – Artistic Dimensions: A Collection of Articles*, ed. O. Plakhotnyuk. Lviv: Department of Directing and Choreography, Faculty of Culture and Arts, Ivan Franko National University of Lviv, 16, 6–11 [in Ukrainian].

17. Faculty of Culture and Arts: Creative Laboratories of the Specialty 024 Choreography. Retrieved From: <https://kultart.lnu.edu.ua/students/tvorcha-diialnist> (25.11.2022). [in Ukrainian].

18. Faculty of Culture and Arts: Defense of theses. Retrieved from: <https://kultart.lnu.edu.ua/research/zakhysty-dysertatsiy> (20.09.2024) [in Ukrainian].

FORMATION OF CHOREOGRAPHIC EDUCATION AT THE IVAN FRANKO NATIONAL UNIVERSITY OF LVIV

Fedir STRYGUN

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

Petro LUNO

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

Evelina DATSKO

*Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Directing and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: datskoevelina@gmail.com*

The history of the introduction of the choreography specialty in the educational process of the Department of Directing and Choreography of the Ivan Franko National University of Lviv has been covered. The subject of the study is the formation of the school of higher education of choreographic art at the Ivan Franko National University of Lviv. The goal is analytical coverage of the process of creation and development of the choreographic education system at Ivan Franko National University of Lviv. The task: to characterize the department's teams, to analyze the artistic and pedagogical views of the department's teachers through interviews.

Clarification and achievement of the research goal were determined by the following methods of scientific research: historical research method – provided an opportunity to get acquainted with the facts of the history of the creation and implementation of the study of choreography at the Ivan Franko National University of Lviv; descriptive method – allowed to describe scientific and creative achievements, creative laboratories and projects of the department; the analytical method made it possible to work out the art history, source base and interviews on which the work is based; method of generalization – used to write general summaries and conclusions of the history of the creation of the department.

Conclusions: The formation of choreographic education at Ivan Franko National University of Lviv took place thanks to a well-chosen composition of highly qualified scientific and pedagogical workers, most of them are people's and Honored Artists of Ukraine, Honored cultural workers, artists, teachers with academic titles and scientific degrees. The department has formed a clear system of organizing the educational process, which is provided by the author's scientific and methodical complexes of educational components. Educational and professional dance theaters, creative laboratories and ensembles of classical, folk, modern dance and contact improvisation, whose repertoire is formed from the best examples of choreographic art, were founded to form the creative potential of the graduates of the department. As part of scientific work, the department systematically conducts scientific and methodical seminars and meetings of the methodical council of the department's teaching staff. The department organizes and conducts all-Ukrainian and international scientific and practical conferences on this scientific issue. A student scientific circle is organized, the result of the work of the student scientific circle is annual all-Ukrainian scientific and practical conferences and the publication of a collection of scientific articles "Choreographic culture – artistic dimensions". For a long time, the training of choreographers is an integral part of the Ivan Franko National University of Lviv, where the Department of Directing and Choreography of the Faculty of Culture and Arts is a generator of creative and scientific projects that update the issues of scientific and artistic reflection, analysis and study of choreographic art in Ukraine and the world.

Keywords: art, culture, choreography, dance, ballet, theater, creative laboratories, choreographic education, choreography specialty.

Стаття надійшла до редколегії 23.07.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

УДК [[378.4.016:793.3]:001.891](477.83-25)ЛНУім.І.Франка
DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.198-210>

**ФОРМУВАННЯ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ
ОСВІТНІХ ПРОГРАМ СПЕЦІАЛЬНОСТІ “ХОРЕОГРАФІЯ”
ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА**

Олександр ПЛАХОТНЮК

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

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

Проведено аналіз впровадження наукових аспектів у навчальний процес, що сприяє професійному формуванню хореографів, здатних не лише виступати на сцені, а й створювати нові мистецькі концепції, досліджувати хореографію як наукову дисципліну та ділитися здобутими знаннями з іншими зацікавленими суб'єктами. *Мета роботи* – розбір впровадження наукової діяльності з хореографічного мистецтва, втім числі її практичних здобутків, започаткованих кафедрою режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. *Формулювання завдання дослідження*. На основі проведеного аналізу наукових заходів, започаткованих кафедрою режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, визначити беззаперечну домінанту єдності науки і хореографічного мистецтва. *Методологія дослідження* ґрунтується на використанні методів об'єктивності та історизму під час аналізу чинних нормативно-правових актів України, а також порівняльного і культурологічного мистецького аналізу подальших перспектив і тенденцій розвитку танцювальної культури разом із хореографічною освітою. Такий підхід дає змогу всебічно розглянути можливі напрями вивчення проблем дослідницького характеру танцювальної культури України, провести ґрунтовний науковий аналіз та взяти до уваги вплив регіональних особливостей хореографічного мистецтва. Методи об'єктивності та історизму дають можливість відстежувати динаміку і перспективи розвитку освітніх, мистецьких та наукових аспектів танцювальної культури й хореографії. Порівняльний метод у цьому дослідженні використовують для виявлення ознак потенційних позитивних практик у сучасному культурно-мистецькому середовищі та в освітньо-наукових проектах. *Наукова новизна роботи* полягає у впровадженні інтегрованого підходу до поєднання мистецьких й наукових аспектів у процесі підготовки майбутніх хореографів. Створення освітніх програм, що охоплюють не лише практичні аспекти хореографічної майстерності, а й такі галузі, як психологія, педагогіка, анатомія, культурологія, історія мистецтва, повною мірою дає змогу формувати цілісне розуміння хореографії як комплексного явища. Запровадження нових методів дослідження у хореографії, таких як аналіз руху за допомогою нестандартних технологій, вивчення впливу танцю на фізичний та психоемоційний стан, забезпечує поглиблення

теоретичного розуміння танцю як форми пластичного мистецтва. *Висновки.* Впроваджені наукові підходи, втілені кафедрою режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка щодо поєднання мистецько-творчих і наукових аспектів у процесі підготовки майбутніх хореографів, допомогли сформувати наукову школу, яка характеризується своїми основними підходами до висвітлення хореографічного мистецтва в науковому дискурсі України. Мультидисциплінарний підхід, який охоплює не лише практичні аспекти хореографічної майстерності, дає змогу формувати цілісне розуміння хореографічних елементів певної філософської парадигми. Систематизовано вивчення регіональних особливостей хореографічного мистецтва, що, своєю чергою, допомагає розвивати індивідуальні особливості сформованих національних хореографічних шкіл. Розроблено підходи, які дають студентам можливість ефективно інтегрувати поєднання теоретичної та практичної підготовки хореографічної діяльності, яка сприяє формуванню хореографів-дослідників, здатних аналізувати і створювати нові мистецькі форми. Крім того, інтернаціоналізація освітнього процесу через призму міжнародного наукового досвіду, вивчення світових хореографічних шкіл та напрямів сприяють підвищенню рівня професійної підготовки здобувачів освіти та підсилюють їх конкурентоспроможність на світовому ринку праці.

Ключові слова: мистецтво, хореографія, танець, хореологія, хореографічна освіта, танцювальна культура, хореографічне мистецтво, освітньо-науковий захід.

Постановка проблеми. Формування наукової складової освітніх програм за спеціальністю “Хореографія” є важливим аспектом для підготовки професійних кадрів, які поєднують практичні навички з теоретичними знаннями у процесах розвитку хореографічного мистецтва в Україні. Цей процес охоплює запозичення досвіду й готового мистецького продукту на кращих європейських зразках з одночасним впровадженням засад збереження українських напрацювань і традицій. В освітні програми включаються не лише технічно-виконавські та методико-теоретичні освітні компоненти, а й формується широкий науковий підхід. Виникає проблема формування системності наукового розвитку спеціальності “Хореографія”, що сприятиме розвитку аналітичного мислення, дослідницьких здібностей та інноваційних методів у хореографії. Наукові вектори, що повинні формуватися через дослідження в позааудиторний час, можна скерувати орієнтовно за таким переліком: дослідження історії танцювального мистецтва, його еволюції, стилів і напрямів; аналіз впливу культури, політики та соціальних змін на розвиток танцю; створення методологій аналізу танцювального руху, опрацювання фізичних, психологічних аспектів танцю; розгляд хореографічних композицій та їх взаємодії з іншими видами мистецтва; розуміння механіки фізичного руху людського тіла, особливостей його руху та біомеханіки; висвітлення психологічних аспектів, метафізичних понять, філософії танцю, які разом здатні ефективно вплинути на виконавців і глядачів.

Отже, основною проблематикою цієї праці постає ґрунтовний аналіз впровадження наукових елементів у навчальний процес, що сприяє формуванню хореографів, здатних не лише виступати на сцені, а й створювати нові концепції, досліджувати хореографію як науку і ділитися своїми знаннями з іншими.

Мета роботи – розбір впровадження наукової діяльності із хореографічного мистецтва, започаткованих кафедрою режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Формулювання завдання дослідження. На основі проведеного аналізу наукових заходів започаткованих кафедрою режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка визначити беззаперечну домінанту єдності науки разом із хореографічним мистецтвом.

Методологія дослідження ґрунтується на використанні методів об'єктивності та історизму під час аналізу чинних нормативно-правових актів України, а також порівняльного і культурологічного мистецького аналізу перспектив і тенденцій розвитку танцювальної культури та хореографічної освіти. Такий підхід дає змогу всебічно розглянути можливі напрями вивчення проблем дослідницького характеру танцювальної культури України, провести ґрунтовний науковий аналіз та взяти до уваги вплив регіональних особливостей хореографічного мистецтва. Методи об'єктивності та історизму дають можливість відстежувати динаміку і перспективи розвитку освітніх, мистецьких та наукових аспектів танцювальної культури та хореографії. Порівняльний метод у цьому дослідженні використовують для виявлення ознак потенційних позитивних практик сучасного культурно-мистецького середовища та освітньо-наукових проєктів.

Наукова новизна роботи полягає у впровадженні інтегрованого підходу до поєднання мистецьких і наукових аспектів у процесі підготовки майбутніх хореографів. Створення освітніх програм, які охоплюють не лише практичні аспекти хореографічної майстерності, а й такі галузі, як психологія, педагогіка, анатомія, культурологія, історія мистецтва, дає змогу формувати цілісне розуміння хореографії як комплексного мистецького явища. Запровадження нових методів дослідження у хореографії, таких як аналіз руху за допомогою нестандартних технологій, вивчення впливу танцю на фізичний та психоемоційний стан, забезпечує поглиблення теоретичного розуміння танцю як окремої форми мистецтва.

Виклад основного матеріалу. З перших років упровадження підготовки здобувачів вищої освіти за спеціальністю “Хореографія”, кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка розпочинає формування підґрунтя до основних засад наукового наповнення освітнього процесу шляхом упровадження наукових тем дослідницької роботи кафедри, що виконується в межах робочого часу.

Так, у період 2012–2016 років завдяки науковій розробці кафедри режисури та хореографії постає тема “Проблематика хореографічної освіти і науки в Україні: теорія і історія хореографічної культури – «Хореологія» як мистецтвознавча наука” держреєстрації (державний реєстраційний номер: 0113U004174), що досліджується в рамках робочого часу [1].

Вибір зазначеної теми зумовлений поточним станом хореографічної освіти в Україні та її наукової складової. За таких умов здобувачів освіти та

викладачів спіткає низка характерних проблем, які пов'язані з недостатньою розвиненістю наукової складової, а також необхідністю інтеграції сучасних методологічних підходів у освітній процес. Однією з головних проблем постала відсутність систематизованого дослідження хореографічної культури, її теоретичних, ідейних та історичних основ, а також брак спеціалізованих дослідницьких програм у галузі хореології.

Можемо констатувати, що у хореографічній освіті часто домінувала практична підготовка, тоді як теоретичний аспект – теорія танцю, історія хореографічної культури, аналіз художніх форм танцю – залишається на периферії наукової думки. Цей факт значною мірою занижує здатність хореографів-випускників повноцінно аналізувати мистецькі процеси і створювати інноваційні підходи. В Україні відчувалась недостатня кількість наукових досліджень, які б комплексно охоплювали не лише історію, а й сучасний розвиток хореографічної культури, вплив різних регіональних традицій і глобальних трендів на українське мистецтво танцю. Було помічено очевидну невизначеність статусу хореології як наукової дисципліни, що вивчає танець у всіх його проявах – від техніки виконання до соціокультурного впливу – яка все ще не мала конкретно визначеного місця в системі мистецтвознавчих наук в Україні. Брак відповідних навчальних освітніх програм та досліджень у цій сфері обмежував можливості розвитку наукової думки у хореографії.

Для вирішення цієї прогалини в науковому дискурсі кафедра започаткувала проведення міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій, а саме: Міжнародну науково-практичну конференцію та Всеукраїнський семінар із сучасної хореографії “Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку” (2012; 2014; 2016; 2018; 2020) [1]. Відповідно, результатом цих заходів було видання п'яти частин навчально-методичного посібника “Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку”.

У рамках святкових заходів до 50-річчя від часу створення Народного ансамблю пісні і танцю “Черемош” 11–12 листопада 2013 року відбулася науково-практична конференція “Феномен «Черемошу»: Традиції Франкового університету в царині національного та культурно-освітнього виховання молоді”. В результаті проведення конференції сформовано чотирнадцятий випуск “Вісника Львівського університету” серії “Мистецтвознавство”, що упорядковано та підготовано до друку на факультеті культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, приуроченого 50-річчю від дня заснування Народного ансамблю пісні і танцю “Черемош” Львівського національного університету імені Івана Франка. Присвята видання певним чином зумовила його зміст: більшість студій охоплюють питання хореографічного мистецтва, у працях авторів Вісника розкрито проблематику історії та теорії народного танцю. До Вісника також увійшли статті з аналізом філософії мистецтва, музикознавства, етномузикології [7].

У період 2017–2019 років наступним напрямом наукового спрямування діяльності кафедри режисури та хореографії постає актуальність до

українського наукового середовища. Відповідно, формується тема “Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс)” (державний реєстраційний номер: 0113U004174) [1].

Пріоритетним науковим спрямуванням установлено: пошук, збір та опрацювання матеріалів, пов’язаних з хореографічною освітою та наукою в Україні; узагальнення наукових положень з теорії та історії хореографічної культури України та світу. Головною метою є наукова діяльність, яка розв’язуватиме такі завдання: цілісність хореографічного мистецтва та його місце у світовій художній культурі; формування методологічних засад хореології, етнохореології; розробка понятійно-категоріального апарату; дослідження хореографічного мистецтва (класичного, народного, сучасного, бального та інших видів танцю); дослідження історії українського та світового хореографічного мистецтва; формування інноваційних методів фахівців хореографічного мистецтва України.

З 2016 року науково-педагогічні працівники кафедри у співпраці із Центром творчості дітей та юнацтва Галичини та Львівським державним університетом фізичної культури імені Івана Боберського започатковує Всеукраїнську науково-практичну конференцію “Педагогічні, психологічні та медико-біологічні аспекти в хореографії та спорті” (2016–2021) та Всеукраїнський семінар-практикум з хореографічного мистецтва України. Головними тематичними напрямками роботи науково-практичної конференції є питання: основи медичного забезпечення в хореографічних колективах і спортивних секціях та у суміжних видах мистецтв; профілактика травматизму в хореографічних колективах і спортивних секціях та у суміжних видах сценічного мистецтва; психологічні і педагогічні аспекти діяльності в хореографії, сценічному мистецтві та у спорті; особливості музично-рухової діяльності в хореографії та у спорті; шляхи реалізації інклюзивного навчання в закладах освіти; арт-терапія засобами хореографічного і сценічного мистецтва; засоби корекції та відновлення засобами хореографії, сценічного мистецтва й спорту; реабілітаційні заходи в хореографії, сценічному мистецтві та у спорті; формування в Україні наукової дисципліни про роботу м’язів танцівника – кінезіології. Актуальність і затребуваність перелічених досліджень спонукали видати навчально-методичний посібник “Кінезіологія танцю та техніко-естетичних видів спорту” в п’яти частинах, а також монографію “Кінезіологія танцю”.

Знаковою подією було проведення Міжнародних конгресів під егідою Танцювальної ради ЮНЕСКО з досліджень танцю (2017; 2019), що, своєю чергою, дало можливість науковій спільноті України усвідомити роль і цілі діяльності Танцювальної ради танцю при ЮНЕСКО в Україні, а також окреслити спільні позиції у сфері досліджень хореографічного мистецтва, стимулювати репрезентантів танцювальної культури України для популяризації своєї діяльності у світі. Це стало поштовхом для української хореографічної спільноти в рамках співпраці з Міжнародною радою танцю ЮНЕСКО у таких концептуальних позиціях: некомерційна діяльність у сфері розвитку танцю; збереження національних традицій і культури танцювального мистецтва; відкритість для фахівців з усього світу та з усіх форм

танцювального мистецтва; міжнародна співпраця, потрібна для розвитку хореографічної науки (хореології); дослідження своєрідного танцювального ринку ідей, обмін знаннями та інформацією; можливість займатись самоосвітою на рівні професійного науковця у галузі хореографічного мистецтва; можливість розвивати індивідуальні пошуки, надбання і знахідки у хореографічному мистецтві; вивчати місцеві та міжнародні тенденції, пов'язані з науковою продуктивністю, та відстежувати головні вектори в системі розвитку і збереження танцю; просувати власні ідеї та поширювати наукові знання з хореографії як в Україні, так і за її межами; представляти на міжнародну аудиторію свої унікальні методики або інноваційні дослідження за темою танцю; впроваджувати залучення до міжнародних проєктів у сфері танцю; налагодження ділових контактів з теоретиками і практиками в галузі танцю та представниками танцювальної традиції з усього світу [8, с. 263, 264].

Усвідомлюючи, що в Україні відчувається великий брак науковців із хореографічного мистецтва, у 2019 році в Україні вперше ліцензовано та проведено набір за третім освітньо-науковим рівнем вищої освіти (доктор філософії) галузі знань 02 Культура і мистецтво із спеціальності 024 Хореографія, а також проведено набір до аспірантури освітньо-наукової програми “Хореографія” [1].

Наступний науковий період діяльності кафедри – 2020–2022 роки. Науковим вектором для досліджень обрано тему “Парадигма хореографічного мистецтва в світі та Україні (танцювальна культура, хореографічна педагогіка, систематика, взаємодія з культурно-історичними факторами)” (державний реєстраційний номер: 0120U101781) [1].

Обрання цієї теми окреслило коло нових пошуків: дослідження генезису, жанрово-стильових особливостей, хореографічної педагогіки усіх видів і новітніх форм хореографії в Україні та світі; вивчення взаємодії хореографічного мистецтва з культурними процесами діяльності людства, а також сприяло вирішенню наукових завдань: формування наукового апарату у вітчизняних мистецтвознавчих дослідженнях з хореографічної культури; вивчення філософії та теорії танцю сьогодення; становлення хореології як мистецтвознавчої дисципліни; дослідження історично-культурних та жанрово-стильових чинників народної, класичної, бальної, сучасної хореографії та інших новітніх форм танцю; формування новітнього підґрунтя хореографічної педагогіки ХХІ століття в контексті освітніх реформ в Україні.

Відповідно, для досягнення наукових результатів разом із започаткованими науковими подіями кафедра налагоджує разові освітньо-наукові заходи для висвітлення тої чи іншої наукової чи освітянської проблематики у співпраці з різними інституціями. За таким зразком проведено Всеукраїнський науково-практичний семінар-практикум стейкхолдерів 024 Хореографія “Обговорення освітніх програм: першого (бакалаврського) рівня вищої освіти; другого (магістерського) рівня вищої освіти; третього (доктор філософії) рівня вищої освіти, спеціальність 024 Хореографія кафедри режисури та хореографії” (27 жовтня 2021 року) [1]. Головні тематичні напрями роботи семінару-практикуму – вивчення позиції щодо покращення основних напрямів забезпечення надання якості послуг вищої освіти, а саме:

щодо покращення організації освітнього процесу, організації взаємодії з роботодавцями та комунікації зі здобувачами вищої освіти, науково-педагогічного складу кафедри; теоретичного гуманітарного циклу підготовки здобувачів, теоретичного професійного циклу підготовки здобувачів, практично-професійного циклу підготовки здобувачів, проведення практик здобувачів; організації самостійної роботи, науково-дослідницької роботи здобувачів, культурно-мистецьких заходів; матеріально-технічного забезпечення освітніх програм; проведення профорієнтаційної та виховної роботи.

12 листопада 2021 року проведено Міжнародний науковий семінар-практикум “Сьогодення та перспективи розвитку освітніх програми з Хореографії”, для якого обрано основні дискусійні питання: інтеграція освітньої діяльності із хореографічного мистецтва у міжнародному просторі; вивчення кращого досвіду підготовки спеціалістів-хореографів; формування науково-дослідницької траєкторії співробітництва; особливості регіонального контексту освітніх програм “Хореографія”; інноваційні підходи підготовки фахівців спеціальності “Хореографія”; шляхи вдосконалення та перспективи розвитку якісної вищої освіти спеціальності “Хореографія”.

У попередніх наукових працях уже було визначено: “Підготовка професіонала-хореографа – це довготривалий і складний процес. По суті, навчання за освітніми програмами спеціальності «Хореографія» у ЗВО – це завершальний етап хореографічної освіти, цьому передують роки занять у дитячих хореографічних колективах, мистецьких школах, балетних студіях, хореографічних школах та училищах. Цей процес триває в середньому від п’яти до восьми років. Результати творчих вступних випробувань засвідчують високий рівень підготовки майбутніх здобувачів вищої освіти спеціальності «Хореографія» і їх бажання отримати диплом хореографа, про що абітурієнти зазначають у своїх мотиваційних листах” [5, с. 58].

Зараз науковці кафедри розробляють нову тему: “Хореографічне мистецтво як складова художньої культури України та світу (відновлення хореографічної спадщини, подолання наслідків тоталітарних режимів, формування новітніх поглядів на хореографію в Україні)” (державний реєстраційний номер: 0123U101589), що буде реалізована впродовж 2023–2026 років. Визначено її наукове спрямування, а саме: відновлення культурно-мистецької спадщини танцю в Україні; формування новітніх підходів до формування категоріально-понятійного апарату хореографічного мистецтва XXI століття; інтеграція танцювальної культури України в європейський простір.

Кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка спільно з партнерами започатковує цикл освітньо-наукових проєктів та творчо-мистецьких форумів. Поставлено нові виклики: дослідження історії українського та світового хореографічного мистецтва; вивчення видів, стилів та напрямів хореографічного мистецтва; формування інноваційних методів викладання хореографії; відновлення історичних фактів з життя та творчості провідних діячів і осередків хореографічного мистецтва України; закріплення

фундаментальних засад етнохореології та хореології в мистецтвознавчій галузі наук України.

Спільно із Центром творчості дітей та юнацтва Галичини започатковано чимало науково-освітніх заходів.

– Всеукраїнський семінар-практикум з хореографічного мистецтва “Роль транскордонної взаємодії в хореографічному мистецтві: виклики та перспективи” (06 квітня 2023 року). Основні тематичні напрями роботи семінару-практикуму: транскордонна взаємодія в хореографії України та світі: історія та практичні аспекти; збереження зразків народної танцювальної культури України; український костюм: традиції та сучасність; стилізації та виклики у збереженні національної ідентичності; авторське право в хореографії: правові аспекти дотримання та захисту.

– Обласний методичний семінар керівників колективів сучасної хореографії закладів загальної середньої та позашкільної освіти (23 лютого 2023 року), Розпорядження в. о. декана факультету культури і мистецтв № 2 від 02.02.2023 року; Наказ ЦТДЮГ № 17 від 17.02.2023 року.

– Всеукраїнський семінар-практикум з хореографічного мистецтва “Тізнай свій код. Сучасна нація” (16–17 березня 2024 року). Основні тематичні напрями роботи семінару-практикуму: збереження зразків народної танцювальної культури України; український костюм: традиції та сучасність; стилізації та виклики у збереженні національної ідентичності; авторське право в хореографії: правові аспекти дотримання та захисту. Визначеним завданням стала підтримка та розвиток танцювального мистецтва в Україні, відкриття нових талантів, збереження традицій українського танцю. Обмін досвідом, всебічний аналіз номерів (постановка, виконання, дотримання канонів і традицій).

Реалізовано перший освітньо-науковий проєкт “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку”, який тривав з 1 листопада до 16 грудня 2023 року. Впродовж декількох тижнів лектори Львівського університету та професіонали-практики поділилися зі всіма бажаючими своїм досвідом у різних сферах хореографічного мистецтва, що сприятиме покращенню знань учасників у багатьох актуальних питаннях. Проєкт реалізувався для професійного розвитку та забезпечення якості освітніх та наукових заходів у сфері хореографічного мистецтва. Основними тематичними напрямками роботи наукового проєкту є: зміни у навчальній програмі “Народний танець” у зв’язку з деколонізацією освітніх практик та подолання кризи постколоніального впливу на українське хореографічне мистецтво; хореографічно-лексичні особливості виконання танців етнічних груп західних регіонів України; український народно-сценічний танець та процес його з’єднання або об’єднання з напрямками сучасного танцю: стилізація, фольк-джаз танець, фольк-модерн танець [4, с. 153–160].

Вагомим для розвитку освітніх перспектив є багаторічний досвід проведення наукових конференцій молодих учених, аспірантів і студентів кафедри режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка, а саме: Всеукраїнської наукової конференції “Хореографічна культура – мистецькі виміри” (започаткована у 2012 році й

проводиться двічі на рік). Цей досвід проілюстрував високий інтерес здобувачів вищої освіти до різноманітних суміжних тем. Окремі напрями отримали подальший розвиток у дисертаційних дослідженнях аспірантів за спеціальністю 024 Хореографія: Літовченко О. А. “Репрезентативні властивості хореографічної мізансцени у творенні художнього образу” (2024) [3]; Лань О. Б. “Режисура одноактної хореографічної вистави: теоретично-практичний аспект” [2].

Як уже було зазначено у попередніх дослідженнях: “Наукова діяльність здобувачів – це той вид їхнього самовдосконалення, де вони реалізують індивідуальну наукову освітню траєкторію через можливість озвучити і опублікувати напрацювання, обмірковані та отримані в процесі творчої, наукової та педагогічно-мистецької роботи, різні матеріали, а також, завдяки плідній співпраці з українськими та європейськими провідними науковцями, здобути досвід наукової роботи ще в часі здобуття вищої освіти, продемонструвавши практичні навички проведення танцювального уроку, організації майстер-класів та інших практик. Особливості індивідуальної освітньої траєкторії здобувачів вищої освіти полягають через залучення їх до науково-дослідницької діяльності у поєднанні викладання і наукових досліджень і тісній співпраці науково-педагогічних працівників закладів вищої освіти та здобувачів. Основоположні особливості, проблеми, тенденції можливих напрямів скерованості тематики досліджень молодих учених потребують засад швидкого реагування на потреби сучасності в організації пошукової роботи молодих учених із актуальних питань, що будуть їм близькими і доступними у вивченні” [7, с. 76, 77].

Наведений перелік наукових та освітнянсько-просвітницьких заходів, організованих та проведених кафедрою режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, є далеко невичерпним. Ґрунтовний розбір відповідної тематики дає змогу констатувати таке твердження: в Україні хореологія, яка вивчає танець з різних наукових перспектив, поєднуючи аналіз хореографії із культурологічним, мистецтвознавчим аспектами та дослідженнями фізичної культури танцювального руху, є відносно новим напрямом у науковому мистецтвознавстві. Хореологія аналізує танець як культурний феномен, розглядаючи його вплив на суспільство та культурну спадщину, а також досліджує технічні, естетичні й психологічні аспекти хореографії та ін. На теренах батьківщини досі формуються напрями хореології як науки: дослідження різних танцювальних напрямів, хореографічних форм і стилів, їх еволюції та впливу на сучасну культуру; вивчення розвитку танцювального мистецтва в різних стильових епохах та регіонах, включаючи національні танцювальні традиції України; з’являється культурологічний підхід до аналізу танцю як частини національної та світової культури, його роль у формуванні ідентичності та взаємодії культур; опрацьовуються фізичні аспекти танцю, техніки танцю та біомеханіки танцювального руху, що в сукупності містить аналіз технічних елементів руху, методи їхнього вдосконалення та оптимізацію виконавської майстерності; аналізується вплив танцю на людину, її психічний і фізичний стан, роль танцю у терапевтичних і соціальних процесах та ін.

Наукова і просвітницька діяльність кафедри режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка сформувала школу інтеграції хореології як наукової галузі дослідження танцю в освітні програми, що неабияк сприяє формуванню ґрунтовної наукової бази, яка здатна вирішувати проблеми теоретичного і практичного розвитку хореографічного мистецтва та нових поглядів на танцювальну культуру в Україні.

Висновки. Впроваджені наукові підходи кафедрою режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка до поєднання мистецько-творчих і наукових аспектів у процесі підготовки майбутніх хореографів дало можливість сформувати наукову школу, яка характеризується своїми основними підходами до висвітлення хореографічного мистецтва в науковому дискурсі України.

Мультидисциплінарний підхід, який охоплює не лише практичні аспекти хореографічної майстерності, а й такі галузі, як психологія, анатомія, культурологія, історія мистецтва, дає змогу формувати цілісне розуміння хореографії як комплексного мистецького явища. Запровадження інноваційних дослідницьких методик у хореографії, таких як аналіз руху за допомогою технологій, вивчення впливу танцю на фізичний та психоемоційний стан, забезпечує поглиблення теоретичного розуміння танцю як певної форми мистецтва. Систематизовано вивчення регіональних особливостей хореографічного мистецтва, що дає змогу розвивати індивідуальні особливості національних хореографічних шкіл. Розроблено підходи, які дають студентам можливість ефективно інтегрувати поєднання теоретичної та практичної підготовки з хореографічною діяльністю. Це сприяє формуванню хореографів-дослідників, здатних аналізувати і створювати нові виняткові мистецькі форми. Інтернаціоналізація освітнього процесу через призму міжнародного наукового досвіду, вивчення світових хореографічних шкіл та напрямів налагоджує підвищення рівня професійної підготовки здобувачів освіти та зміцнює рівень їх конкурентоспроможності на світовому ринку праці.

Список використаної літератури

1. Кафедра режисури та хореографії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. URL : <https://kultart.lnu.edu.ua/department/rezhysury-ta-khoreohrafi>.

2. Лань О. Б. Режисура одноактної хореографічної вистави: теоретично-практичний аспект : дис. ... д-ра філософії : спеціальність 024 Хореографія. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2024. 260 с.

3. Ліговченко О. А. Репрезентативні властивості хореографічної мізансцени у творенні художнього образу : дис. ... д-ра філософії : спеціальність 024 Хореографія. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2024. 202 с.

4. Плахотнюк О. А. Впровадження освітньо-наукового проєкту “Хореографічне мистецтво в Україні та світі: традиції та тенденції розвитку”.

Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів. 2023. Вип. 23 (2023). С. 151–162. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.151-162>.

5. Плахотнюк О. А. Значення впровадження стандартів вищої освіти галузі знань 02 Культура і мистецтво, спеціальність 024 Хореографія. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів. 2021. Вип. 22. С. 51–59. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12180>.

6. Плахотнюк О. А. Наукові пошуки здобувачів освіти спеціальності Хореографія – чинник формування індивідуальної освітньої траєкторії. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2022. Вип. 53. Т. 2. С. 72–77. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-10>.

7. Факультет культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. URL : <https://kultart.lnu.edu.ua/>.

8. Plakhotnyuk O. A. Congress of the UNESCO international dance council in Lviv: significance and concept : зб. наук. статей. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ : Міленіум, 2018. № 2. С. 258–263. URL : <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000435701800054>.

References

1. Kafedra rezhysury ta khoreohrafii fakultetu kultury i mystetstv Lvivskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka. [Department of directing and choreography of the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University]. Retrieved from: <https://kultart.lnu.edu.ua/department/rezhysury-ta-khoreohrafii> [in Ukrainian].

2. Lan, O. B. (2024). Rezhysura jednoaktoi khoreorafichnoi vystavy: teoretychno-praktychnyi aspekt. [Directing a one-act choreographic performance: theoretical and practical aspect]: dys. ... d-ra filosofii: spets. 024 Khoreohrafiia. Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. Lviv [in Ukrainian].

3. Litovchenko, O. A. (2024). Reprezentatyvni vlastyvoli khoreorafichnoi mizanstseny u tvorenni khudozhnoho obrazu. [Representative properties of the choreographic mise-en-scene in the creation of an artistic image]: dys. ... d-ra filosofii : spets. 024 Khoreohrafiia. Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni Ivana Franka. Lviv [in Ukrainian].

4. Plakhotniuk, O. A. (2023). Vprovadzhennia osvitho-naukovoho proiektu “Khoreorafichne mystetstvo v Ukraini ta sviti: tradytsii ta tendentsii rozvytku”. [Implementation of the educational and scientific project “Choreographic art in Ukraine and the world: traditions and development trends”]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvovznnavstvo*. Lviv, 23, 151–162. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.24.2023.151-162> [in Ukrainian].

5. Plakhotniuk, O. A. (2021). Znachennia vprovadzhennia standartiv vyshchoi osvity haluzi znan 02 Kultura i mystetstvo, spetsialnist: 024 Khoreohrafiia. [The importance of implementing standards of higher education in the field of

knowledge 02 Culture and art, specialty: 024 Choreography]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia mystetstvoznnavstvo*. Lviv, 22, 51–59. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.22.2021.12180> [in Ukrainian].

6. Plakhotnyuk, O. A. (2022). Naukovi poshuky zdobuvachiv osvity spetsial'nosti khoreohrafiya – chynnyk formuvannya indyvidual'noyi osvity trayektoriyi. [Scientific search for applicants for the specialty Choreography, which are factors in the formation of an individual educational trajectory]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk: Mizhvuzivs'kyi zb. nauk. prats molodykh vchenykh Drohobyts'koho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Drohobych, 53, 2, 72–77. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/53-2-10> [in Ukrainian].

7. Fakultet kultury i mystetstv Lvivskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Franka. [Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University]. Retrieved from: <https://kultart.lnu.edu.ua/> [in Ukrainian].

8. Plakhotnyuk, O. A. (2018). Congress of the UNESCO international dance council in Lviv: significance and concept: zb. nauk. st. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: nauk/ zhurnal*. Kyiv, 2, 258–263. Retrieved from: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000435701800054> [in English].

**FORMATION OF THE SCIENTIFIC COMPONENT
OF EDUCATIONAL PROGRAMS
OF THE SPECIALTY “CHOREOGRAPHY”
OF THE IVAN FRANKO NATIONAL UNIVERSITY OF LVIV**

Oleksandr PLAKHOTNYUK

*Candidate of Art, Associate Professor, Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Direction and Choreography,
Valova Str., 18, Lviv, Ukraine, 79000
e-mail: oleksandr.plakhotnyuk@lnu.edu.ua*

An analysis of the introduction of scientific aspects into the educational process, which contributes to the professional formation of choreographers capable not only of performing on stage, but also of creating new artistic concepts, researching choreography as a scientific discipline, and sharing the acquired knowledge with other interested subjects, has been carried out. *The purpose* of the work is to analyze the implementation of scientific activity in choreographic art, including its practical achievements, initiated by the Department of Directing and Choreography of the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko Lviv National University. *Formulation* of the research task: on the basis of the analysis of the scientific events initiated by the Department of Directing and Choreography of the Faculty of Culture and Arts of Ivan Franko National University of Lviv, to determine the indisputable dominant of the unity of science and choreographic art. The *research methodology* is based on the use of methods of objectivity and historicism during the analysis of current legal acts of Ukraine, as well as comparative and cultural artistic analysis of further perspectives and trends in the development of dance culture together with choreographic education. This

approach makes it possible to comprehensively consider the possible directions of studying the problems of the research nature of the dance culture of Ukraine, conduct a thorough scientific analysis and take into account the influence of regional peculiarities of choreographic art. The methods of objectivity and historicism make it possible to monitor the dynamics and prospects of the development of educational, artistic and scientific aspects of dance culture and choreography. The comparative method, within the framework of this study, is used to identify signs of potential positive practices in the modern cultural and artistic environment and in educational and scientific projects. The *scientific novelty* of the work consists in the implementation of an integrated approach to the combination of artistic and scientific aspects in the process of training future choreographers. The creation of educational programs that cover not only the practical aspects of choreographic skill, but also such fields as: psychology, pedagogy, anatomy, cultural studies, art history, fully allows to form a holistic understanding of choreography as a complex phenomenon. The introduction of new research methods in choreography, such as: analysis of movement using non-standard technologies, study of the impact of dance on the physical and psycho-emotional state, provides a deepening of the theoretical understanding of dance as a form of plastic art.

Conclusions. The implementation of scientific approaches embodied by the Department of Directing and Choreography of the Faculty of Culture and Arts of the Ivan Franko National University of Lviv regarding the combination of artistic, creative and scientific aspects in the process of training future choreographers allowed the formation of a scientific school characterized by its main approaches to highlighting choreographic art in the scientific discourse of Ukraine. A multidisciplinary approach, which covers not only the practical aspects of choreographic skill, allows you to form a holistic understanding of the choreographic elements of a certain philosophical paradigm. The study of regional peculiarities of choreographic art is systematized, which, in turn, allows for the development of individual peculiarities of the formed national choreographic schools. Approaches have been developed that allow students to effectively integrate a combination of theoretical and practical training in choreographic activity, which contributes to the formation of research choreographers capable of analyzing and creating new artistic forms. In addition, the internationalization of the educational process through the prism of international scientific experience, the study of world choreographic schools and trends contribute to increasing the level of professional training of education seekers and strengthen their competitiveness in the global labor market.

Keywords: art, choreography, dance, choreology, choreographic education, dance culture, choreographic art, educational and scientific event.

Стаття надійшла до редколегії 11.08.2024

Прийнята до друку 28.10.2024

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ

УДК [378.4.245.096:7](477.83-25)ЛНУім.І.Франка”2007/2024”

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.211-219>

НА ШЛЯХУ ДО ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ: ЗАХИСТИ ДИСЕРТАЦІЙ ВИКЛАДАЧІВ І АСПІРАНТІВ ФАКУЛЬТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА (2007–2024)

Мирослава ЦИГАНИК

ORCID: <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*

Галина БІЛОВУС

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7391-4845>

*Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра бібліотекознавства і бібліографії,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: halyna.bilovus@lnu.edu.ua*

Наукові дослідження є одним із найбільш важливих напрямів розвитку української державності, зміцнення її соборності та популяризації національних науково-культурних надбань. Бути професійним науковцем у реаліях сучасного прогресу і динамічності інформаційних потоків вимагає наполегливої праці, постійного підвищення кваліфікації та вдосконалення фахових компетенцій.

20-річчя факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, створеного згідно з Наказом Ректора № 632 від 26 березня 2004 року, – це період становлення, інноваційного розвитку та зростання наукових, творчих і освітніх досягнень науково-педагогічного осередку.

Одним із викликів, що постали перед факультетом, була проблема кадрового забезпечення новоствореної інституції, підвищення наукового рівня її працівників, зростання їх інтелектуального потенціалу та вдосконалення навичок науково-педагогічної діяльності. Внаслідок цього було створено власну наукову школу, що сприяла науковій роботі молодих викладачів кафедр, а згодом і аспірантів факультету (перший набір в аспірантуру за спеціальністю 025 Музичне мистецтво відбувся у

2016 році, за спеціальністю 024 Хореографія – у 2019 році). Ці зусилля невдовзі принесли плоди, що засвідчується низкою захищених дисертаційних досліджень.

Пропонований бібліографічний реєстр містить детальну інформацію про кандидатські і докторські дисертації, а також дисертації на здобуття наукового ступеня “Доктор філософії”, які захистили викладачі та аспіранти факультету культури і мистецтв. Інформаційний період представлених у списку документів охоплює 2007–2024 рр. Репрезентований бібліографічний масив, який відображає наукові досягнення здобувачів, подано в хронологічному порядку за роками, а в межах кожного року – за алфавітом прізвищ авторів. Бібліографічні описи документів перевірено *de visu*, зроблено відповідно до чинних в Україні стандартів і доповнено додатковою інформацією про дату захисту дисертації, спеціалізовану вчену раду, наукових керівників, опонентів та рецензентів, яка подана в квадратних дужках. Нумерація позицій бібліографічних описів наскрізна.

Зібраний матеріал висвітлює динаміку та актуальність окремих напрямів наукових досліджень здобувачів, серед яких – як класичні питання, так і новітня тематика, що охоплює сучасні мистецтвознавчі реалії. Цей реєстр також дасть науковій спільноті змогу ознайомитися з актуальними науковими досягненнями здобувачів ступенів кандидатів і докторів наук, а також докторів філософії факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

2007

1. Гарбузюк М. В. Сценічні прочитання трагедії “Гамлет” В. Шекспіра у львівських театрах (1796–1997 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – театральне мистецтво / Гарбузюк Майя Володимирівна; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; [захист – 27 квітня 2007 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.227.02; наук. керівник – канд. мистецтвознавства, проф. Пилипчук Р. Я.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Клековкін О. Ю., канд. мистецтвознавства, доц. Єрмакова Н. П.]. – Київ, 2007. – 18 с. – Роботу виконано у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

2. Миронова (Король) О. М. Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина XIX століття – 1939 р.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 – теорія та історія культури / Миронова Оксана Миколаївна; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка; [захист – 30 листопада 2007 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01; наук. керівник – канд. мистецтвознавства, доц. Ярошевич Л. В.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Загайкевич М. П., канд. мистецтвознавства, доц. Бермес І. Л.]. – Львів, 2007. – 16 с. – Роботу виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

2008

3. Максименко С. М. Творча діяльність “Українського театру міста Львова – Львівського оперного театру (1941–1944 рр.)” в контексті історії національного сценічного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – театральне мистецтво / Максименко

Світлана Михайлівна; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; [захист – 26 вересня 2008 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.227.02; наук. керівник – канд. мистецтвознавства, проф. Пилипчук Р. Я.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства Гайдабура В. М., канд. мистецтвознавства Волицька-Зубко І. В.]. – Київ, 2008. – 18 с. – Роботу виконано у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

2011

4. Жигаль З. М. Підготовка вчителів музики в системі підвищення кваліфікації до застосування інноваційного методу відносної сольмізації: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – теорія і методика музичного навчання / Жигаль Зоряна Михайлівна; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова; [захист – 18 квітня 2011 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.053.08; наук. керівник – канд. пед. наук, доц. Тайнелъ Е. З.; офіц. опоненти: д-р пед. наук, проф. Даниленко Л. І., канд. пед. наук, доц. Михаськова М. А.]. – Київ, 2011. – 19 с. – Роботу виконано у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

2012

5. Біловус Г. Г. Фразеологічна інтертекстуальність повістей Т. Г. Шевченка (на матеріалі українських перекладів кінця XIX–XX ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 – українська мова / Біловус Галина Григорівна; Львів. нац. ун-т імені Івана Франка; [захист – 20 квітня 2012 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.051.06; наук. керівник – д-р філол. наук, доц. Левченко О. П.; офіц. опоненти: д-р філол. наук, проф. Архангельська А. М., канд. філол. наук, доц. Ужченко Д. В.]. – Львів, 2012. – 20 с. – Роботу виконано у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

6. Рибчинська З. Б. Структура і національна специфіка символу в українській поезії початку XX століття: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 – українська література / Рибчинська Зоряна Богданівна; Львів. нац. ун-т імені Івана Франка; [захист – 23 березня 2012 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 35.051.13; наук. керівник – д-р філол. наук, проф. Салига Т. Ю.; офіц. опоненти: д-р філол. наук, проф. Поліщук Я. О., канд. філол. наук, доц. Галета О. І.]. – Львів, 2012. – 20 с. – Роботу виконано у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

2013

7. Пасічник В. П. Етномузикознавча спадщина Володимира Гошовського в контексті інноваційних тенденцій європейської фольклористики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Пасічник Володимир Петрович; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка; [захист – 17 травня 2013 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01; наук. керівник – канд. мистецтвознавства, доц. Довгалюк І. С.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Іваницький А. І.,

канд. мистецтвознавства, доц. Мартиненко О. В.]. – Львів, 2013. – 20 с. – Роботу виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

2014

8. Величко О. Б. Музично-інструментальне виконавство доби Просвітництва та Романтизму: історіографічний та інструментознавчий аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Величко Оксана Богданівна; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової; [захист – 11 червня 2014 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01; наук. керівник – канд. мистецтвознавства, доц. Ластовецька-Соланська З. М.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Драч І. С., канд. мистецтвознавства, доц. Муравська О. В.]. – Одеса, 2014. – 20 с. – Роботу виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

9. Коломиєць О. І. Стильова школа Ґхарана Кірана в професійній музичній культурі усної традиції Північної Індії: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Коломиєць Ольга Ігорівна; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського; [захист – 24 грудня 2014 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01; наук. керівники: д-р мистецтвознавства, проф. Пяковський І. Б., д-р мистецтвознавства, проф. Козаренко О. В.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Терещенко А. К., канд. мистецтвознавства Пасічник В. П.]. – Київ, 2014. – 20 с. – Роботу виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

2016

10. Дем'янчук А. Л. “Матір Божа Неустанної Помочі” у контексті Богородичного циклу в іконному малярстві Галичини кінця XIX – початку ХХІ ст.: іконографія, художні особливості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.05 – образотворче мистецтво / Дем'янчук Андрій Львович; Львівська національна академія мистецтв; [захист – 18 жовтня 2016 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 35.103.01; наук. керівник – д-р мистецтвознавства, проф. Стельмашук Г. Г.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Федорук О. К., канд. мистецтвознавства, доц. Гелитович М. Й.]. – Львів, 2016. – 20 с. – Роботу виконано у Львівській національній академії мистецтв.

11. Плахотнюк О. А. Сучасний джаз-танець як феномен художньої культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Плахотнюк Олександр Анатолійович; ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”; [захист – 29 червня 2016 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 20.051.08; наук. керівники: д-р мистецтвознавства, проф. Станішевський Ю. О., канд. мистецтвознавства Шариков Д. І.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Карась Г. В., канд. мистецтвознавства, доц. Погребняк М. М.]. – Івано-

Франківськ, 2016. – 22 с. – Роботу виконано у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

2017

12. Ковбасюк А. М. Український пісенний фольклор у професійному формуванні вокаліста (на прикладі Львівської вокальної школи другої половини XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Ковбасюк Андрій Михайлович; Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової; [захист – 23 травня 2017 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01; наук. керівник – д-р мистецтвознавства, проф. Кияновська Л. О.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Терещенко А. К., канд. мистецтвознавства, доц. Грібінєнко Ю. О.]. – Одеса, 2017. – 20 с.

13. Ферендович М. В. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX століття (джерелознавчий аспект): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Ферендович Мар'яна Васиївна; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; [захист – 24 березня 2017 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01; наук. керівники: канд. мистецтвознавства, проф. Мазепа Л. З., канд. мистецтвознавства, доц. Ластовецька З. М.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Бермес І. Л., канд. мистецтвознавства, доц. Гуцал Р. С.]. – Львів, 2017. – 20 с. – Роботу виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

2019

14. Гарбузюк М. В. Образ України у польському театрі XIX століття: імагологічний аспект: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – театральне мистецтво / Гарбузюк Майя Володимирівна; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; [захист – 30 січня 2020 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.227.02; наук. керівник – д-р мистецтвознавства, проф. Клековкін О. Ю.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Фіалко В. О., д-р мистецтвознавства, проф. Черкашина-Губаренко М. Р.]. – Київ, 2019. – 38 с. – Роботу виконано на кафедрі театрознавства та акторської майстерності Львівського національного університету імені Івана Франка.

15. Кундис Р. Ю. Діяльність львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Кундис Руслан Юрійович; Сумський держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка; [захист – 18 червня 2019 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 55.053.04; наук. керівник – канд. пед. наук, доц. Душний А. І.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Єргієв І. Д., канд. мистецтвознавства, доц. Карась С. О.]. – Суми, 2019. – 20 с. – Роботу виконано на кафедрі народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного університету імені Івана Франка.

16. Чучман В. М. Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Чучман Василь Мар'янович; ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”; [захист – 7 жовтня 2019 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 20.051.08; наук. керівник – д-р мистецтвознавства, проф. Козаренко О. В.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Бермес І. Л., канд. мистецтвознавства, доц. Письменна О. Б.]. – Івано-Франківськ, 2019. – 20 с. – Роботу виконано на кафедрі виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДНВЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”.

2020

17. Петрик О. О. Балетна труппа Львівського театру опери та балету другої половини ХХ – початку ХХІ століть: художньо-творчий аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Петрик Олег Олегович; ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”; [захист – 29 січня 2021 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 20.051.08; наук. керівник – канд. мистецтвознавства, проф. Підлипська А. М.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Афоніна О. С., канд. мистецтвознавства, доц. Волошук Ю. І.]. – Івано-Франківськ, 2020. – 18 с. – Роботу виконано у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

2021

18. Белінська Л. С. Українська еліта Східної Галичини у націєтворчому дискурсі другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: автореф. дис. ... д-ра іст. наук: спец. 07.00.01 – історія України / Белінська Людмила Семенівна; НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича, Ін-т народознавства; [захист – 9 грудня 2021 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 35.222.01; наук. консультант – д-р іст. наук, проф. Литвин М. Р.; офіц. опоненти: д-р іст. наук, проф. Баран В. К., д-р іст. наук, проф. Добржанський О. В.]. – Львів, 2021. – 40 с. – Роботу виконано на кафедрі соціокультурного менеджменту Львівського національного університету імені Івана Франка.

19. Білоусова Р. З. Терміни бібліотекознавства та бібліографознавства в українській мові кінця ХХ – початку ХХІ століття (системно-структурна організація): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 – українська мова / Білоусова Роксана Зіновіївна; Львів. нац. ун-т імені Івана Франка; [захист – 5 травня 2021 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.051.23; наук. керівник – д-р філол. наук, проф. Кочан І. М.; офіц. опоненти: д-р філол. наук, проф. Загнітко А. П., канд. філол. наук, доц. Комова М. В.]. – Львів, 2021. – 20 с. – Роботу виконано на кафедрі українського прикладного мовознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

20. Лаврентій Р. Я. Український театр Східної Галичини 20–30-х років ХХ ст.: процеси модернізації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Лаврентій Роман Ярославович;

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України; [захист – 13 травня 2021 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.227.02; наук. керівники: канд. мистецтвознавства, проф. Пилипчук Р. Я., д-р мистецтвознавства, доц. Гарбузюк М. В.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Юдкін І. М., канд. мистецтвознавства, доц. Партола Я. В.]. – Київ, 2021. – 22 с. – Роботу виконано на кафедрі театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

21. Младенова Т. В. Крим у діалозі культур “Захід-Схід” на прикладі музичної творчості: дис. ... д-ра філософії: спец. 025 – музичне мистецтво / Младенова Тетяна Валеріївна; ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”; [захист – 22 червня 2021 р. на засіданні Разової спеціалізованої вченої ради Д 20.051.025; наук. керівник – д-р мистецтвознавства, проф. Козаренко О. В.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Берегова О. М., канд. мистецтвознавства, проф. Катрич О. Т.]. – Івано-Франківськ, 2021. – 247 с. – Роботу виконано на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.

22. Патер А. Р. Виконавські виміри української сакральної музики: дис. ... д-ра філософії: спец. 025 – музичне мистецтво / Патер Анастасія Романівна; ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”; [захист – 22 червня 2021 р. на засіданні Разової спеціалізованої вченої ради Д 20.051.026; наук. керівник – д-р мистецтвознавства, проф. Козаренко О. В.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Бермес І. Л., канд. мистецтвознавства, доц. Овсяннікова-Трель О. А.]. – Івано-Франківськ, 2021. – 237 с. – Роботу виконано на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.

23. Роса-Лаврентій С. І. Театрально-критичний дискурс в українській сценічній культурі Східної Галичини 1920–1930-х років: історико-типологічний аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури / Роса-Лаврентій Софія Ігорівна; Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України; [захист – 21 вересня 2021 р. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.460.01; наук. керівник – д-р мистецтвознавства, доц. Гарбузюк М. В.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Панасюк В. Ю., канд. мистецтвознавства Волицька-Зубко І. В.]. – Київ, 2021. – 18 с. – Роботу виконано на кафедрі театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого.

2022

24. Казнох І. Б. Стильові особливості сакральної монодії в контексті музично-поетичних формотворчих зв'язків (на матеріалі піснеспівів Цвітної Тріоди кін. XVI – поч. XVIII ст.): дис. ... д-ра філософії: спец. 025 – музичне мистецтво, 02 – культура і мистецтво / Казнох Ірина Богданівна; Львівський національний університет імені Івана Франка; [захист – 15 серпня 2022 р. на

засіданні Разової спеціалізованої вченої ради ДФ 35.051.060; наук. керівник – д-р мистецтвознавства, проф. Медведик Ю. Є.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Зосім О. Л., канд. мистецтвознавства, в. о. доц. Ігнатенко Є. В., канд. мистецтвознавства, доц. Жулковський Б. Є.; рецензент – д-р мистецтвознавства, доц. Сиротинська Н. І.]. – Львів, 2022. – 251 с. – Роботу виконано на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.

2023

25. Ключинська Н. В. Історично інформоване виконавство та риторичні параметри сучасної інтерпретації української партесної музики (на прикладі творів М. Дилецького та І. Домарацького): дис. ... д-ра філософії: спец. 025 – музичне мистецтво, 02 – культура і мистецтво / Ключинська Наталія Василівна; Львівський національний університет імені Івана Франка; [захист – 3 лютого 2023 р. на засіданні Разової спеціалізованої вченої ради ДФ 35.051.089; наук. керівник – д-р мистецтвознавства, доц. Сиротинська Н. І.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Шуміліна О. А., д-р мистецтвознавства, проф. Зосім О. Л., д-р мистецтвознавства, проф. Бермес І. Л.; рецензент – канд. мистецтвознавства, доц. Ферендович М. В.]. – Львів, 2023. – 210 с. – Роботу виконано на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.

26. Немерко А. Р. Пісенно-хорова творчість для дітей у мистецькій практиці авторів Львівщини в контексті музичної культури України доби державної незалежності (1991–2021): традиції та інновації: дис. ... д-ра філософії: спец. 025 – музичне мистецтво, 02 – культура і мистецтво / Немерко Анна Рафіківна; Львівський національний університет імені Івана Франка; [захист – 8 лютого 2024 р. на засіданні Разової спеціалізованої вченої ради ДФ 35.051.148; наук. керівники: д-р мистецтвознавства, проф. Медведик Ю. Є., канд. мистецтвознавства, доц. Коломиєць О. І.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Карась Г. В., д-р мистецтвознавства, проф. Бермес І. Л., канд. мистецтвознавства, доц. Гуцал Р. С.; рецензент – канд. мистецтвознавства, доц. Дубровний Т. М.]. – Львів, 2023. – 231 с. – Роботу виконано на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.

27. Паламарчук В. А. Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз: дис. ... д-ра філософії: спец. 025 – музичне мистецтво, 02 – культура і мистецтво / Паламарчук Віктор Аркадійович; Львівський національний університет імені Івана Франка; [захист – 13 листопада 2023 р. на засіданні Разової спеціалізованої вченої ради ДФ 35.051.124; наук. керівник – д-р мистецтвознавства, проф. Медведик Ю. Є.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Ніколаєвська Ю. В., канд. пед. наук, доц. Коваленко А. С.; рецензенти: канд. мистецтвознавства, доц. Дубровний Т. М., канд. мистецтвознавства, доц. Величко О. Б.]. – Львів,

2023. – 223 с. – Роботу виконано на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.

2024

28. Лань О. Б. Режисура одноактної хореографічної вистави: теоретично-практичний аспект: дис. ... д-ра філософії: спец. 024 – хореографія, 02 – культура і мистецтво / Лань Оксана Богданівна; Львівський національний університет імені Івана Франка; [захист – 27 червня 2024 р. на засіданні Разової спеціалізованої вченої ради ДФ 35.051.182; наук. керівники: д-р мистецтвознавства, доц. Гарбузюк М. В., канд. філол. наук, доц. Циганик М. І.; офіц. опоненти: канд. мистецтвознавства Верховенко О. А., канд. пед. наук, доц. Андрощук Л. М.; рецензенти: канд. мистецтвознавства, доц. Плахотнюк О. А., канд. мистецтвознавства, доц. Кундис Р. Ю.]. – Львів, 2024. – 188 с. – Роботу виконано на кафедрі режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка.

29. Літовченко О. А. Репрезентативні властивості хореографічної мізансцени у творенні художнього образу: дис. ... д-ра філософії: спец. 024 – хореографія, 02 – культура і мистецтво / Літовченко Олена Андріївна; Львівський національний університет імені Івана Франка; [захист – 14 березня 2024 р. на засіданні Разової спеціалізованої вченої ради ДФ 35.051.161; наук. керівник – канд. мистецтвознавства, доц. Плахотнюк О. А.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, доц. Погребняк М. М., канд. мистецтвознавства Верховенко О. А., канд. пед. наук, доц. Андрощук Л. М.; рецензент: канд. мистецтвознавства, доц. Кундис Р. Ю.]. – Львів, 2024. – 176 с. – Роботу виконано на кафедрі режисури та хореографії Львівського національного університету імені Івана Франка.

30. Шевченко Р. С. Трансформація звукообразу бандури у творчості М. Лисенка (на прикладі обробок народних пісень та солоспівів із циклу “Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка”): дис. ... д-ра філософії: спец. 025 – музичне мистецтво, 02 – культура і мистецтво / Шевченко Руслана Сергіївна; Львівський національний університет імені Івана Франка; [захист – 16 лютого 2024 р. на засіданні Разової спеціалізованої вченої ради ДФ 35.051.149; наук. керівник – канд. мистецтвознавства, доц. Салдан С. О.; офіц. опоненти: д-р мистецтвознавства, проф. Дутчак В. Г., канд. мистецтвознавства, доц. Кашаюк В. М., канд. мистецтвознавства, доц. Бобечко О. Ю.; рецензент – канд. мистецтвознавства, доц. Величко О. Б.]. – Львів, 2024. – 522 с. – Роботу виконано на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.

Матеріали надійшли до редколегії 22.07.2024

Прийняті до друку 28.10.2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.25.2024.220-238>

**“LUBIĘ Z KSIĄŻKAMI DŁUGIE ROZMOWY...” [22, S. 27].
O KSIĄŻCE I CZYTANIU W UTWORACH LITERACKICH
PUBLIKOWANYCH NA ŁAMACH
“ŚWIERSZCZYKA. TYGODNIKA DLA DZIECI”
W LATACH 1949–1989**

Bogumiła STANIÓW

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2562-2848>

*Uniwersytet Wrocławski,
Instytut Nauk o Informacji i Mediach*

Tradycyjnie przypisywane czasopismom dziecięcym funkcje: wychowawcza i kształcąca sprawiały, że periodyki zawsze przywiązywały dużą wagę do kształtowania wśród młodych odbiorców postaw zmotywowanego, kompetentnego, aktywnego czytelnika. *Encyklopedia książki* podaje, że „od narodzin w XIX w. do początku lat 90. XX w. czasopisma dla dzieci (...) realizowały głównie program poznawczo-edukacyjny (...), mocno skoordynowany ze szkolnymi programami nauczania (zwłaszcza po 1945)” [44, s. 427]. W istocie od czasów powojennych uzupełniały one szczupłą bazę podręczników szkolnych oraz ułatwiały dostęp do deficytowej literatury dla dzieci, zwłaszcza do lektur szkolnych. Pomagały także w nauce czytania, rozwijały wyobraźnię, dostarczały rozrywkę. Stanowiły też atrakcyjne uzupełnienie na lekcjach języka polskiego [50, s. 57] i nie tylko, bo materiały publikowane na ich łamach dotyczyły bardzo różnych tematów, np. historycznych, przyrodniczych. Utrwalony model pisma o charakterze magazynowym dostarczał wielu zróżnicowanych materiałów, zainteresowaniem cieszyły się też tytuły dla hobbystów. Oprócz obiegu instytucjonalnego – bibliotecznego, szkolnego, czasopisma były w dużej liczbie prenumerowane lub kupowane prywatnie i funkcjonowały w obiegu domowym. Przegląd ich typów i charakterystykę tytułów największego wydawcy tamtych lat – „Naszej Księgarni” przynosi książka Michała Rogoża [43]. Pokazuje ona rozmiary tej produkcji i szeroki zasięg oddziaływania prasy w tamtych latach.

Jednym z tytułów kierowanych do odbiorcy w młodszym wieku szkolnym był „Świerszczyk. Tygodnik dla Dzieci”, początkowo przeznaczony dla dzieci z klas pierwszych, wydawany od 1945 r. Jego pierwszą redaktorką naczelną była Wanda Grodzińska – uznana pisarka i tłumaczka. Po połączeniu z „Iskierkami” (od 1945 r. ukazywały się jako dwutygodnik), od 8 kwietnia 1951 do 1956 r., nosił tytuł „Świerszczyk Iskierki”, a od 1956 r. powrócono do pierwotnego tytułu „Świerszczyk”. Do 1951 r. wydawcą tych pism był „Czytelnik”, później „Nasza Księgarnia”. Tytuł przetrwał do dziś, od 2005 r. wydawcą jest „Nowa Era”. Od 1992 r. „Świerszczyk” był dwutygodnikiem, od 2019 r. jest miesięcznikiem. Jest to

obecnie, jak podaje redakcja na swojej stronie internetowej, czasopismo z najdłuższą tradycją w Europie [45] (Świerszczyk 2024). Jedną z misji, która zawsze przyświecała „Świerszczykowi” była dbałość o rozwój intelektualny i estetyczny czytelników; tak zresztą jest do dzisiaj, bo mimo zmienionych warunków rynkowych priorytetem pisma nadal jest

(...) dostarczenie młodym czytelnikom literatury i ilustracji na najwyższym poziomie. Wspomaganie pracy z tekstem, budowanie i rozwijanie struktur poznawczych, rozwijanie zasobu słownictwa i poprawności składniowej, wdrażanie systemu hierarchii wartości to tylko niektóre zalety rubryk znajdujących się w czasopiśmie. „Świerszczyk” to nowoczesne pismo z tradycjami. Mądre i piękne. Jedyne takie na rynku! [45].

Zawsze publikowali w nim swoje teksty najlepsi autorzy, ilustrowali doskonali graficy. Miarą zasięgu pisma i jego obecności w życiu młodych ludzi może być fakt, że w latach 50. i 60. XX w. do redakcji wpływało każdego miesiąca ok. 7 tysięcy listów, a na początku lat 70. ukazywał się w 900 tysiącach egzemplarzy. „Świerszczyk” tamtych lat był czasopismem o charakterze magazynowym, „dominowały [w nim – BS] krótkie formy literackie zarówno prozatorskie, jak i wierszowane, oscylujące głównie wokół tematyki związanej z codziennym życiem dziecka lub nawiązujące do ówczesnej sytuacji społecznej i gospodarczej kraju” (Rogoż 2009, 49). Ale pełnił też rolę popularyzatora wiedzy, zamieszczano na jego łamach sporo materiałów edukacyjnych z różnych dziedzin wiedzy i na różne tematy. Informowano w kilku cyklach publikowanych w różnych latach o nowościach książkowych (np. „Bajki nie bajki”, „Na półce z książkami”) i dzielono się wartymi przeczytania lekturami, przytaczając ich fragmenty („Książki z wypożyczalni”), prezentowano sylwetki pisarzy i ilustratorów, pojawiały się też pojedyncze teksty o charakterze poznawczym, które dotyczyły powstawania książek, drukarstwa, pracy księgarń i bibliotek. Przybierały one formę fotoreportażu lub zbeletryzowanego opisu-instruktażu, działu recenzji lub tekstów powiązanych z ogłaszanymi przez pismo konkursami.

Cel i metody badawcze

W takim kształcie pisma naturalnie tematyka książki i czytania pojawiała się wielokrotnie. Wspominał o tym w swoim tekście M. Rogoż [32, s. 56–63]. Celem tego artykułu jest ukazanie tego zjawiska w oparciu o teksty zamieszczane w numerach z lat 1949¹⁹–1989.

Do ustalenia zawartości posłużyłam się metodą bibliograficzną, a następnie zastosowałam analizę treści. Moim celem nie było statystyczne ujęcie tego zagadnienia na tle pozostałych tematów poruszanych przez ten magazyn, chociaż poczyniłam podstawowe obliczenia, z których wynika, łącznie w ciągu badanych 41 lat opublikowano 84 utwory, czyli średnio rocznie ok. 2; większości z nich towarzyszyły ilustracje. Nie oznacza to oczywiście, że każdego roku ukazywały się one z takim samym natężeniem. Spośród form, z oczywistych powodów powiązanych z wiekiem czytelnika, dominowała poezja i teksty wierszowane (69 %). Niewielka część utworów prozą to teksty niezbeletryzowane, o charakterze informacyjnym. Odnotowałam też 14 okładek poświęconych czytaniu (pierwsza

¹⁹ W tym roku odnotowałam pierwszy tekst dotyczący tematyki, której dotyczy to opracowanie.

strona okładki), które w spektakularny sposób kierowały uwagę młodych ku tej tematyce (ponieważ wszystkie pod całostronicową ilustracją zawierały krótkie teksty – zakwalifikowane zostały odpowiednio do utworów wierszowanych [było ich 12] lub prozatorskich [2]).

Nasilenie utworów dotyczących książki i czytania następowało w kilku porach roku: w maju – w związku z obchodami Dni Oświaty, Książki i Prasy, we wrześniu – z okazji rozpoczęcia roku szkolnego oraz w okresie zimowym, który w naturalny sposób sprzyjał spędzaniu czasu w pomieszczeniach, nad lekturą. Zgromadzony materiał przeanalizuję jednak w innym układzie. Najpierw omówię treści o charakterze kształcącym zamieszczane na łamach „Świerszczyka”, które powiązane są z tematyką książki i czytania. Potem zajmę się metaforycznymi określeniami książek i czytania, a na końcu spróbuję się zastanowić jak PRL-owska rzeczywistość świata książki odbija się na łamach tego czasopisma. Kwalifikacja zebranych materiałów do konkretnego tematu jest trudna, gdyż często mają one charakter mieszany, hybrydowy, np. jeden utwór nawiązujący do obchodów Dni Oświaty, Książki i Prasy, może traktować o znaczeniu czytania w życiu człowieka i używać do tego metafor. Dlatego tutaj również nie koncentruję się na kwestiach ilościowych, a raczej na najbardziej reprezentatywnych przykładach.

Treści dydaktyczne i wychowawcze

Wiele utworów dotyczy wartości czytania i pożytków, które płyną z tej czynności dla młodego człowieka. Z pomocą przychodziła redakcji cała plejada znanych bohaterów książkowych, którzy występowali nie tylko we fragmentach przedrukowywanych utworów [33, s. 56, 57], ale i „gościli” na łamach pisma w związku ze szczególnymi okazjami. W przenośny sposób „odwiedzali” oni dzieci na łamach czasopisma, aby zaprosić ich do tajemniczej krainy książek. Zerkali z okładek na ładach kiermaszowych [26, s. 580], z półek bibliotecznych [5, s. 564] i magicznie „ożywiali” w majowe wieczory przepełnione atmosferą Dni Oświaty, Książki i Prasy [36, s. 290] (il. 1).

Oprócz estetycznej i rozrywkowej funkcji czytania akcentowano jego rolę poznawczą, kształcącą. W wielu utworach podkreśla się, że czytanie pozwala wiedzieć więcej, podróżować w czasie i przestrzeni [3, s. 276], poznawać nowe zjawiska i nieznane fakty [38, s. 72, 73]. Przekazywana była także wiedza o powstawaniu i kolejnych etapach życia książki [54, s. 350], od przykładów i form dawnej książki [42, s. 289] poprzez drukarnię [34, s. 290, 291], dystrybucję [10, s. 594, 595] aż do biblioteki, czasem w patetyczny sposób (zob. poniżej), czasem informacyjny (w tekstach reportażowych), innym razem zabawny [39, s. 366; 562; 395]. Utwory literackie podejmowały też tematy konkretnych rodzajów książek, np. Encyklopedii [19, s. 330, 331].

Odrębną grupę stanowią teksty o charakterze wychowawczym, które akcentują konieczność poszanowania książki, odpowiedniego jej traktowania. Są to zazwyczaj wierszowane pouczenia – „przypominajki”, które czasami są formułowane dość ostro, czasami humorystycznie. W latach 40. i 50. dbałość o książki – towar deficytowy – była kluczowym tematem, powtarzającym w wierszach i opowiadaniach. Czasem był to temat naczelny, czasem myśl kończąca utwór. Zwykle to bibliotekarki (lub uczniowie wypożyczający książki na przerwach)

upominają czytelników, którzy nie przestrzegają czystości rąk; zwracają też uwagę na to, że książki z biblioteki są własnością społeczną:

– Proszę was, nie niszczyć książek, rozumiecie przecież jasno, że to nasza wspólna własność [28, s.1].

Nawet autorzy, którzy koncentrowali się na zasobności półek bibliotecznych czy domowych księgozbiorów, często wtrącali mimochodem uwagę dotyczącą ostrożnego obchodzenia się z książkami. Książka, zwłaszcza w latach powojennych była symbolem nowych czasów, demokratyzacji, upowszechnienie oświaty było palącym zadaniem władz. I chodziło nie tylko o podręczniki, chociaż również o nie. Dobre wyniki w nauce, współzawodnictwo w czytelnictwie były dla młodych ludzi tym, czym wyteżona praca, często ponadnormatywna dla dorosłych. W takim duchu pojawiają się na łamach pisma deklaracje i hasła, które widoczne są również na niektórych okładkach (il. 2). Wzniosłe strofy na ten temat pisali najlepsi poeci, w poniższym przykładzie Konstanty Ildefons Gałczyński:

W 1950 roku, dobrym roku, pracowitym roku: My książki weźmiemy w ręce! Będziemy się uczyć – Coraz więcej – coraz goręcej [24].

Rady dotyczyły także domowych, rozszerzających się z czasem księgozbiorów. W opowiadaniu Aleksego Tyczyńskiego pt. *Książki* matka daje córce ostrą reprymendę, kiedy okazuje się, że książki z domu znikają – pożyczone koleżankom nie wracają na półki. Dziewczynka, idąc za poleceniem matki, zaczyna zapisywać te wypożyczenia i sytuacja od razu poprawia się [2, s. 445].

Metafory książki

Czasopismo wielokrotnie, systematycznie, w dyskretny, literacki sposób nakłaniało dzieci do czytania. Książka jest na łamach pisma przedmiotem ożywionym, mówi, śmieje się do dzieci, roztacza przed nimi czarodziejski świat, oprowadza po tym realnym, pomaga nawiązywać relacje, daje rady, towarzyszy w chwilach radości i smutku, jest lekarstwem na nudę i przygnębienie (a nawet na gorączkę w chorobie [11, s. 263]): „W bibliotece z książek na półkach trąbią słonie, kuka kukulka, kwitnie paproć, krzyczą Indianie, słysząc odgłosy ptaków, szumią żagle na ocenie” [25, s.11].

Oprócz wspomnianych na wstępie bohaterów książkowych pojawiają się inne, bliskie dziecku postaci, które są naturalnymi pośrednikami pomiędzy młodym czytelnikiem a książką, np. w jednym z wierszy zaczarowany kot czyta sam baśnie [1, s. 317]. Dla książki zarezerwowano najpiękniejsze z metafor. Książka to: człowiek, przyjaciel, kwiat i motyl (tab. 1).

Tab. 1. Metafory książki w *Świerszczyku* (opracowanie własne).

Książka...	Cytat	Opis bibliograficzny
(prawie) człowiek	„Lubię z książkami / długie rozmowy, / bo mądra książka – / to prawie człowiek!”	Józef Andrzej Grochowina, „Lubię z książkami rozmowy”; <i>Świerszczyk</i> nr 2 (1977): 27
przyjaciel	„Książka – mój przyjaciel / wierny i najbliższy (...) / ona nie opuści mnie przez całe życie”	T. Dobrska, „Książka”, <i>Świerszczyk</i> nr 36 (1951): 564
	„Kochane, małe przyjaciółki / jakże ja bardzo lubię	Hanna Łochocka, „Przyjaciółki z półki”, <i>Świerszczyk</i> nr

	was!”	19 (1962): 296–297
kwiat	„Dziwne kwiaty na tych stołach / Rozłożono dookoła: / Kolorowe, połyskliwe / Jakież kwiaty osobliwe!”	Wanda Grodzieńska, „Na kiermaszu”, <i>Świerszczyk</i> nr 36 (1958): 565
	„(...) Bo to są kwiaty, / które najdłużej żyją”	T. Chudy, „Kiermasz”, <i>Świerszczyk</i> nr 20–21 (1980): 280
motyl	„(...) bo to są motyle, / które nas wznoszą najwyżej”	T. Chudy, „Kiermasz”, <i>Świerszczyk</i> nr 20–21 (1980): 280

Książka jest przedmiotem ożywionym, jest towarzyszem w nauce i zabawie. W niektórych utworach to ona jest podmiotem lirycznym, ona kieruje zachętę do młodego czytelnika: „(...) Bardzo lubię, / gdy przychodzisz / na spotkanie. (...) Ja uśmiechem / swej okładki / wciąż cię witam / i zapraszam, / byś otworzył mnie / i czytał” [3, s. 276]. Świat przedstawiany na jej łamach pozwala partycypować w wydarzeniach, w których realnie dzieci nie mogą brać udziału:

Książka nas uczy, książka cieszy, czasem zadziwi nas niemał albo po prostu tak rozśmieszy, jakby się dobry żart słyszało.

W książkach przyjaciół wielu mamy: dorosłych, dzieci i... zwierzęta. Przygody z nimi przeżywamy; dobrze się każdą zapamięta! [12, s. 65].

Nie chodzi oczywiście tylko o literaturę o charakterze poznawczym, zwraca się uwagę dzieci, że książka tworzy nowe światy, i zaprasza do przeżywania czegoś zupełnie odmiennego od rzeczywistości, np. Zbigniew Jerzyna pisze w wierszu pt. „Lubię czytać wierszyki”: „Bo w wierszykach wszystko mieszkać może: / Góry, lasy, staw, rzeka i morze” [52, s. 725], a Józef Andrzej Grochowina stwierdza w jednym z wierszy: „Wystarczy tylko / po książkę sięgnąć / i chcieć otworzyć / świat w niej zamknięty” [22, s. 27].

Nie bez znaczenia jest też pomoc emocjonalna, którą może nieść lektura odpowiedniej książki, przyrównanej w poniższych strofach do ludzkich powierników:

Nie wiesz – pouczy, smutnyś – pociesz, jak dobra matka, jak druh najlepszy [22, s. 27].

Tak jak to bywa w utworach dla dzieci: zabawa miesza się tam z nauką, trudno tak naprawdę oddzielić teksty rozrywkowe od edukacyjnych, bo autorzy sprawnie łączą w nich wszystkie istotne cele dla zrównoważonego rozwoju dziecka. Zachęta do korzystania z książek i instytucji, które je udostępniają brzmi czasami bardzo bajkowo, jak w wierszu J.A. Grochowiny:

(...) Więc kto ciekaw tego świata, co z bogatych – przebogaty, niech zagłąda do Księgarni, do Bibliotek i Czytelni, a wtedy na pewno się spełni pragnienie to:

Chcę zamieszkać w takim mieście, gdzie zamiast ulic i domów stoją półki pełne marzeń pośród kolorowych tomów [23, s. 444].

Sytuacje lekturowe

Do najczęstszych okoliczności, które są przytaczane na łamach czasopisma, w których czytane są książki jest lektura samodzielna, zwykle na łonie przyrody (il. 3, 4 i 5), w przedszkolu (il. 6) lub szkole (czytelni [4, s. 332]) (il. 7 i 8), a także –

niestety najrzadziej – w gronie rodzinnym. Jednak potrzeby gospodarskie i awans społeczny sprawiły, że zachęcano całe rodziny do korzystania z bibliotek:

(...) Słońce poszło spać za rzekę.
Już zamknięto bibliotekę,
już na łąkach mgła ściele...
W każdej chacie – kartek szelest.
W jasnym blasku lamp, przy stołach,
pochylają ludzie czoła
i poznają świat daleki
z książek z naszej biblioteki [31, s. 565]. (il. 9).

Widzimy więc dzieci z książką czytające na wsi, w towarzystwie ojca (il. 10).

Najbardziej intymne chwile z lekturą to te, gdy nikt nie przeszkadza w przeniesieniu się do innego świata, często są to momenty najprzyjemniejsze, umilone ulubioną przekąską, np. z jabłkiem w drugiej ręce [29, s.1] (tutaj już nie obowiązują tak ostre restrykcje obchodzenia się z książką jak w przypadku egzemplarzy bibliotecznych). Bezcenne są chwile z książką spędzane w całkowitym zatopieniu w lekturze, kiedy świat zewnętrzny przestaje istnieć:

Nad książką
– Odłóż książkę, Pawelku, kolacja już gotowa.
– Oj, oj, mamó, jeszcze chwilę! Reks płynie właśnie na ratunek
małej dziewczynce; jeśli przerwę teraz czytanie, dziewczynka
utonie [13, s. 287].

Na łamach „Świerszczyka” możemy odnaleźć różne typy czytelników: i tych, których nauczyciele i rodzice starają się zachęcać do lektury, i takich, którzy (jak wyżej) połknęli już bakcyła przyjemności samodzielnego czytania, a nawet pożeraczy książek, zupełnie zapamiętanych w lekturze, jak np. bohaterka wiersza Wincentego Fabera: „(...) Na wycieczce / plecak Kingi / taki wielki był / jak góra! / Zapomniała / o prowiancie, / pamiętała – / o lekturach!” [51, s. 245].

Rejestracja PRL-owskiej rzeczywistości

Interesującym zagadnieniem jest odzwierciedlenie realiów Polski Ludowej na łamach pisma na tle wydarzeń związanych z książką. Działo się to nie wprost, lecz w zawołowany sposób. Dzieci w naturalny sposób uczestniczyły w wydarzeniach świata dorosłych, były bystrzymi obserwatorami i chociaż redakcji czasopisma udawało się unikać nadmiernej ideologizacji młodych odbiorców w całej jego historii, to trudno by było powiedzieć, że oszczędzono im takich treści. Przede wszystkim z okazji różnych państwowych świąt i rocznic zamieszczano stosowne okolicznościowe treści [35, s. 137–152], odbijały się też na łamach „Świerszczyka” priorytetowe tematy ówczesnych władz, np. solidarność dzieci świata czy osiągnięcia socjalistycznego systemu [6, s. 67–88; 86–115]. Czasami jednak również codzienne sytuacje służyły ideologizacji, np. w 1950 r. dzieci przychodzą do czytelnicy w Domu Kultury w Chorzowie na godzinę głośnego czytania i dowiadują się z czytanki o chińskim chłopcu, który będzie się uczył w nowym, komunistycznym ustroju [53, s. 7]. Innym razem zaś, przy okazji celebrowanej co roku rocznicy wybuchu rewolucji październikowej dowiadują się z wiersza Lucyny Krzemienieckiej:

(...) Masz gier i książek barwny świat
w wesołej swej świetlicy,
Nie błądasz się za młodych lat
jak ojciec po ulicy.

Wielki Październik nam to dał (...) [27, s. 152, 153].

Warto zauważyć, w jakiej atmosferze świętują dzieci: lekturze i wesołej zabawie towarzyszą wszechobecne wtedy portrety Lenina i Stalina wiszące na ścianach świetlicy [40].

W utworach zamieszczanych w „Świerszczyku” widzimy sytuację instytucji książki. Niedobór książek na półkach księgarskich jest zgrabnie kamuflowany, zastępowany naturalnym i nieustannym popytem na słowo drukowane. Księgarnie nie były wypełnione w tamtych czasach asortymentem różnorodnym i dostosowanym do potrzeb dzieci, wciąż brakowało słowników, encyklopedii, baśni i literatury dla różnych grup wiekowych. Entuzjazm rodziców i dzieci do zakupu książek widać na organizowanych cyklicznie Dniach Oświaty, Książki i Prasy, kiedy to do dobrze na tę okoliczność zaopatrzonych straganów ustawiały się długie kolejki złaknionych nowości. Było to święto bardzo przez komunistów upolitycznione, które miało w dość nachalny sposób pokazywać osiągnięcia władzy ludowej w zakresie demokratyzacji dostępu do słowa drukowanego [9, s. 43–60]. Na łamach „Świerszczyka” pojawia się ono po raz pierwszy w 1952 roku za sprawą barwnej okładki znanego dzisiaj i cenionego polskiego grafika Henryka Tomaszewskiego (il. 11). Emanuje z niej spokój, na straganie widać wiele książek i tylko dwoje dzieci, ilustracja jest podpisana równie zrównoważonym wierszem Czesława Janczarskiego [16]. Za kilka lat Jerzy Skokowski napisze: „Rojno i gwarno tu, jak co roku, / łatwo zagubić się w takim tłoku” [20, s. 296, 297], a jego bohater, który wybrał się z ojcem na zakupy staje się szczęśliwym nabywcą sześciu egzemplarzy i wydaje na to wszystkie swoje całoroczne oszczędności. Towarzysząca wierszowo ilustracja faktycznie przedstawia duże skupiska dzieci i dorosłych przy straganach. Atmosferę święta, festynu podkreśla się zwykle piękną majową aurą, świecącym słońcem, ogólną radością i podekscytowaniem:

Irence w warkoczach
tańczą barwne wstążki!
Świat się mieni w oczach
na kiermaszu książki! [26, s. 580]

Maj zielony, maj skrzydlaty
Na trawnikach zbudził kwiaty
I rozsypał ręką szczodra
Złoto, fiolet, biel i modrość [49, s. 565].

Na początku lat 70. w opowiadaniu pt. „Ślady” Irena Landau tak opisuje sytuację majowego święta: „Na kiermaszu było tysiące ludzi, dużo stoisk z książkami, był tłok, hałas i gwar, sprzedawano lody i cukier na patykach, i baloniki, ludzie pchali się i kupowali bardzo wiele bardzo ciekawych książek (...)” [15, s. 290, 291]. Tym wydarzeniom towarzyszyła atmosfera festynu, święta, pogodne teksty (głównie wiersze) uzupełniają ilustracje ukazujące dzieci – same lub z rodzinami,

odświętnie ubrane – przy kiermaszowych stołach, udekorowanych kwiatami, balonami, zawsze przy wspaniałej wiosennej, słonecznej pogodzie [46, s. 280].

Niezapomnianymi wydarzeniami były spotkania z autorami oraz ilustratorami książek dla dzieci i rozmowy z nimi, możliwość otrzymania autografu. To były stałe punkty programów kiermaszów, które przyciągały publiczność [37, s. 563]. Skokowski zauważał: „Tu podpisują książki autorzy, / Wszyscy, z wyjątkiem tych, co są chorzy” [20, s. 296, 297]. Na humorystycznej, barwnej rozkładówce z 1956 roku, która ma charakter obrazu ze współczesnych książeczek wielosceniczych, widać z jakim rozmachem obchodzone jest „majowe święto książki”, jaki świąteczny nastrój i beztraska mu towarzyszą (il. 12).

Kolejnymi miejscami spotkań z książką są księgarnia i biblioteka. Tę pierwszą J. A. Grochowina nazywa Grodem Książki [23, s. 444]. Biblioteki to najpierw zbiory książek w domach kultury, z czasem pojawia się biblioteka dla dzieci, w sukurs przychodzi jej biblioteka szkolna. Ale brak tam często wykwalifikowanych bibliotekarzy, w wierszu Jerzego Zaborowskiego pt. *W bibliotece* z 1950 roku: „...podczas pauzy drzwi otwarte, / a książeczki wypożycza / Urszulinka z klasy czwartej [21, s. 4]” (il. 13), a z innego wynika, że dyżurowanie w miejscu z książkami było zmienne: „Hania dzisiaj książki zmienia / Pracą się przejmuję szczerze” [17, s. 236]. Co więcej – mali bibliotekarze są wskazywani przez same dzieci, co potwierdza dużą niedoskonałość powojennych księgozbiorów i sposobów ich funkcjonowania:

(...) Na bibliotekarkę – Zosię
Wybraliśmy sami.
Toteż w naszej bibliotece
nikt książek nie plami (...) [14, s. 5].

Całą biblioteką szkolną jest w okresie powojennym często... szafa [47, s.19], która mieści co najwyżej kilkadziesiąt tytułów. W wierszu Marii Terlikowskiej:

W naszej szkolnej bibliotece
Jest szafa, co gada.
Dziwy, dziwy prawi szafa,
kiedy mrok zapada.
Posłuchajcie drogie dzieci –
mówi szafa basem –
kto ucieka od książeczki,
ten będzie głuptasem.
I nieukiem – mówi szafa,
biorąc się pod boki. –
Tylko ten, kto książki kocha,
pozna świat szeroki (...) [30, s. 72, 73].

W innym wierszu mówi się: „Mamy książek w szkole dużo / sto, a może nawet dwieście” [17, s. 236]. Nie są to jednak pokaźne zbiory, w dużej mierze lukę te wypełniają egzemplarze przedwojenne. Książki są wtedy oknem na świat, kluczem do poznania wielu dziedzin wiedzy i życia, co w następnych strofach wyjaśnia w dydaktyczny sposób Terlikowska. W późniejszych latach, od przełomu 60. i 70.

dydaktyczna funkcja bibliotek szkolnych zobliguje je do organizowania różnych form popularyzacji książek i czytania, np. spotkań z autorami [41, s. 311], imprez czytelniczych itp.

W dużo lepszym świetle przedstawiana jest biblioteka gminna, np. w wierszu Czesława Janczarskiego – zbiory są tam bogatsze („Jest w tej bibliotece / książek chyba tysiąc” [7, s. 2]), a i czytelników nie brakuje („Każdy we wsi chwali / bibliotekę gminną” [7, s. 2]).

Z czasem książki stawały się towarem coraz bardziej ogólnodostępnym, co podkreśla w swojej opowieści dla przedszkolaków o przedwojennych realiach starszy człowiek, kiedy to pisał krowy i zazdrośnie obserwował jak lekturą raczą się pańskie dzieci [48, s. 738, 739]. Do czasów, gdy umiejętność czytania nie była powszechna nawiązuje też wiersz Czesława Miłosza zamieszczony (wśród kilku innych) na łamach „Świerszczyka” z okazji otrzymania przez niego literackiej nagrody Nobla:

Ojciec w bibliotece

Wysokie czoło, a nad nim zwichrzone
Włosy, na które słońce z okna pada.
I ojciec jasną ma z puchu koronę,
Gdy wielką księgę przed sobą rozkłada.
Szata wzorzysta jak na czarodzieju,
Zaklęcia głosem przyciszonym mruczy.
Jakie są dziwy, co w księdze się dzieją,
Dowie się, kogo Bóg czarów nauczy [8, s. 235].

Wiersz taktuje o umiejętności czytania, a przez to lepszego rozumienia świata. Z punktu widzenia dziecka to wchodzenie w magiczny, zaczarowany świat, dany tylko tym, którzy posiedli znajomość liter. Czytanie jest więc niezwykłą – według poety – czynnością, przenoszącą człowieka w inne rzeczywistości. Utwór ten jest – przy okazji – jednym z piękniejszych dotyczących ojca i lektury, na jaki udało mi się natrafić, a który może wspaniale trafiać do dziecka.

Zakończenie

Autorzy „Świerszczykowych” tekstów i ilustracji podejmowali temat książki i czytania z misją i przejęciem należnymi randze problemu – od pokazywania demokratyzacji dostępu do lektury wraz ze społecznymi zmianami, jakie nastąpiły po wojnie, po nakreślanie wagi i pożytków płynących z kontaktów ze słowem drukowanym. Wskazywano na wiele możliwych korzyści, które płyną z czytania jednostkowego, środowiskowego (dom, szkoła) oraz społecznego. W przystępnej dla dzieci formie rysowano wizję książki jako powierniczki i przyjaciółki, elementu spajającego życie rodzinne i społeczne, źródła indywidualnego sukcesu i społecznego awansu. Niestety, jej dostępność pozostawiała wiele do życzenia, ale ten stan stale się poprawiał, aż do kryzysu gospodarki (w tym przemysłu poligraficznego) w II połowie lat 70. XX wieku i w latach 80. Czasopismo nieustannie wspierało proces dydaktyczno-wychowawczy, dostarczając wartościowych treści, ilustracji wykonanych najlepszych polskich grafików, a także starało się rozbudzić u swoich młodych czytelników zamiłowanie do czytania,

wyrobić nawyki czytelnicze, elementy niezbędne dla wychowania świadomego i kochającego czytanie człowieka. Tym samym realizowało pełny program kształtowania kultury czytelniczej młodego pokolenia [18, s. 23–63].

Bibliografia przedmiotowa (opracowania)

Andrzejewska, Jadwiga. *Bibliotekarstwo szkolne*, t. 1. Warszawa : Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 1996.

Andrzejewska, Jadwiga. „Kultura czytelnicza jednostki jako program edukacji czytelniczej i przedmiot badań”. *Studia o Książce*, t. 18 (1989): 23–63.

Jarosz Dariusz. „Dni Oświaty Książki i Prasy w systemie propagandy kulturalnej władz Polski Ludowej 1946–1956. *Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały*, X/2011 : 43–60.

Rogoż, Michał. *Czasopisma dla dzieci i młodzieży Instytutu Wydawniczego „Nasza Księgarnia” w latach 1945–1989*. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2009.

Rogoż, Michał. „Obraz biblioteki i innych instytucji kultury w utworach literackich na łamach czasopism dla dzieci i młodzieży *Naszej Księgarni* w latach 1945–1989”. *Guliwer*, nr 1, (2012): s. 56–63.

S. D. [Sylwester Dziki], Mi. R. [Michał Rogoż]. „Czasopisma dla dzieci.” W *Encyklopedia książki*, red. Anna Żbikowska-Migoń, Marta Skalska-Złat, 427–428. Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2017.

Staniów, Bogumiła. „Solidarity Among the Children of the World: On Propaganda in Magazines for Young Children in the People's Republic of Poland” in *Solidarity and Responsibility Studies on Ethics, Esthetics and Culture*, edited by Agnieszka Matusiak, Agnieszka Libura, Arkadiusz Lewicki, 67–88. Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2021.

Staniów, Bogumiła. „Wiersze i ilustracje zaangażowane, czyli jak prezentowano osiągnięcia Polski Ludowej na łamach czasopism dla dzieci młodszych” in *Od rymu do wiersza: refleksja nad poezją dla dzieci w drugiej połowie XX i XXI wieku*, redakcja naukowa Alicja Ungeheuer-Gołąb, Katarzyna Wądołny-Tatar, 86–115. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2023.

Staniów, Bogumiła. „Wizerunek górnika w czasopismach dla dzieci młodszych jako przejaw oddziaływania socjalistycznego państwa w latach 1956–1989” in *Wizerunek jako kategoria teorii komunikacji, antropologii kultury i semiotyki tekstu*, pod redakcją Aleksandra Kiklewicza, 137–152. Olsztyn : Centrum Badań Europy Wschodniej, 2020.

Świerszczyk. Dobre strony dzieciństwa. n.d. „Historia z czułkami”. Accessed February 22, 2024.

<https://swierszczyk.pl/nasze-czasopisma/swierszczyk/historia>.

Bibliografia podmiotowa (materiały ze „Świerszczyka”)

- [Przez małe okienko...]. *Świerszczyk* nr 19 (1972): 289.
[Raz do czytelní...]. *Świerszczyk* nr 20 (1963): 317.
„Od deski do deski”. *Świerszczyk* nr 36 (1952): 562.
Antkiewicz, J. „Autor na kiermaszu”. *Świerszczyk* nr 36 (1955): 563.
Bechler, Helena. „Imieniny książki. Dom pod kasztanami”. *Świerszczyk* nr 36 (1958): 594–595.
Bechler, Helena. „W naszej bibliotece”. *Świerszczyk* nr 44 (1950): 5.
Bronikowska, Zofia. „W naszej czytelní”. *Świerszczyk* nr 50 (1950): 7.
Chmurowa, Zofia. „Jak powstała książka”. *Świerszczyk* nr 19 (1960): 290.
Chudy, T. „Kiermasz”. *Świerszczyk* nr 20–21 (1980): 280.
Czerkawska, Maria. [Z drzew...]. *Świerszczyk* nr 47 (1987): 1.
Faber, Wincenty. „Czytelniczka”. *Świerszczyk* nr 18–19 (1980): 245.
Gałczyński, Konstanty Ildefons. [W 1950 roku...]. *Świerszczyk* nr 1 (1950).
Gellnerowa, Danuta. „Na kiermaszu książek”. *Świerszczyk* nr 19 (1966): 290.
Grochowina, Józef Andrzej. „Miasto książki”, *Świerszczyk* nr 34–35 (1980): 444.
Grochowina, Józef Andrzej. „Lubię z książkami rozmowy”. *Świerszczyk*, nr 2 (1977): 27.
Grodzińska, Wanda. „Na kiermaszu”, *Świerszczyk* nr 36 (1958): 565.
H. Ł. [Hanna Łochocka?]. „Książka nas uczy...”. *Świerszczyk* nr 5 (1970): 65.
H. Ł. [Hanna Łochocka?]. „Nad książką”. *Świerszczyk* nr 18 (1969): 287.
J. Cz. [Czesław Janczarski]. „Zielony parasol...”. *Świerszczyk* nr 36 (1952).
J. K., „Bibliotekarka”. *Świerszczyk* nr 15 (1951): 236.
Janczarski, Czesław. „Gminna biblioteka”. *Świerszczyk* nr 45 (1950): 2.
Janczarski, Czesław. „Spotkanie z autorem”. *Świerszczyk* nr 20 (1969): 311.
Jerzyna, Zbigniew. „Lubię czytać wierszyki”. *Świerszczyk* nr 46 (1972): 725.
Kierst, Jerzy. „Encyklopedia”. *Świerszczyk* nr 21 (1977): 330–331.
Kowalska, A. „W drukarni”. *Świerszczyk* nr 19 (1971): 290–291.
Kozłowski, W. „Kolorowa książeczka”. *Świerszczyk* nr 44 (1952): 738–739.
Krzemieniecka, Lucyna. „Wielki Październik”. *Świerszczyk* nr 10 (1951): 152–153.
Landau, Irena. „Ślady”. *Świerszczyk* nr 19 (1972): 290–291.
Lewandowska, B. [Barbara]. „W czytelní”, *Świerszczyk* nr 21 (1954): 332.
Lewandowska, Barbara. „W bibliotece”. *Świerszczyk* nr 36 (1958): 564.
M. C. „Mam tu książki...”. *Świerszczyk*, nr 42 (1949): 1.
M. R., „Z dziejów książki”. *Świerszczyk* nr 22 (1978): 350.
Marjańska, L. [udmiła]. „Kiermasz książki”. *Świerszczyk* nr 37 (1954): 580.
Michalski, W. „Mucha w drukarni”. *Świerszczyk* nr 25 (1954): 395.
Miłosz, Czesław. „Ojciec w bibliotece”. *Świerszczyk* nr 20–21 (1981): 235.
Nosalski, Apolinary. „Książka”. *Świerszczyk* nr 18 (1979): 276.
Skarzyńska, Ewa. „Poczytaj mi mamo!”. *Świerszczyk* nr 28 (1982): 263.
Skokowski, Jerzy. „Na kiermaszu”. *Świerszczyk* nr 19 (1960): 296–297.

Terlikowska, Maria. „Opowiadanie z bibliotecznej szafy”. *Świerszczyk* nr 5 (1951): 72–73.

Terlikowska, Maria. „W bibliotece”. *Świerszczyk* nr 36 (1953): 565.

Tyczyński, Aleksy. „Książki”. *Świerszczyk* nr 37–38 (1981): 445.

W. K. „Drukarski chochlik”. *Świerszczyk* nr 36 (1951): 366.

W. K. „Jaki tytuł?”. *Świerszczyk* nr 36 (1952): 563.

Wodnicka, Krystyna. „W bibliotece” [wiersz z nutami]. *Świerszczyk* nr 39 (1985): 11.

Zaborowski, Jerzy. „W bibliotece”, *Świerszczyk* nr 7 (1950): 4.

Zechenter-Splawińska, Elżbieta. „O wędrownym drukarzu Kasprze, który w 1473 roku kalendarze w Krakowie drukował”. *Świerszczyk* nr 21 (1975): 321.

Spis ilustracji ze „Świerszczyka” (fotografie autorki, ze zbiorów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu):

1. 1956 nr 38
2. 1950 nr 1
3. 1951 nr 36
4. 1953 nr 36
5. 1955 nr 36
6. 1951 nr 37
7. 1970 nr 5
8. 1974 nr 45
9. 1953 nr 36
10. 1954 nr 37
11. 1952 nr 36
12. 1956 nr 40
13. 1950 nr 7

Lista wykorzystanych źródeł

1. [Raz do czyteln...], *Świerszczyk* nr 20 (1963): 317.
2. Aleksy Tyczyński, „Książki”, *Świerszczyk*, nr 37–38 (1981): 445.
3. Apolinary Nosalski, „Książka”, *Świerszczyk* nr 18 (1979): 276.
4. B. [Barbara] Lewandowska, „W czyteln”, *Świerszczyk* nr 21 (1954): 332.
5. Barbara Lewandowska, „W bibliotece”, *Świerszczyk* nr 36 (1958): 564.
6. Bogumiła Staniów, „Solidarity Among the Children of the World: On Propaganda in Magazines for Young Children in the People’s Republic of Poland”, in *Solidarity and Responsibility Studies on Ethics, Esthetics and Culture*, ed. Agnieszka Matusiak, Agnieszka Libura, Arkadiusz Lewicki (Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2021), 67–88; Bogumiła Staniów, „Wiersze i ilustracje zaangażowane, czyli jak prezentowano osiągnięcia Polski Ludowej na łamach czasopism dla dzieci młodszych”, in *Od rymu do wiersza: refleksja nad poezją dla dzieci w drugiej połowie XX i XXI wieku*, red. nauk. Alicja Ungeheuer-Gołąb, Katarzyna Wądołny-Tatar (Kraków : Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2023), 86–115.

7. Czesław Janczarski, „Gminna biblioteka”, *Świerszczyk* nr 45 (1950): 2.
8. Czesław Miłosz, „Ojciec w bibliotece”, *Świerszczyk* nr 20–21 (1981): 235.
9. Dariusz Jarosz, „Dni Oświaty Książki i Prasy w systemie propagandy kulturalnej władz Polski Ludowej 1946–1956, *Polska 1944/45–1989. Studia i Materiały X/2011*: 43–60.
10. Elżbieta Zechenter-Splawińska, „O wędrownym drukarzu Kasprze, który w 1473 roku kalendarze w Krakowie drukował”, *Świerszczyk* nr 21 (1975): 321; Helena Bechler, „Imieniny książki. Dom pod kasztanami”, *Świerszczyk* nr 36 (1958): 594–595.
11. Ewa Skarzyńska, „Poczytaj mi mamo!”, *Świerszczyk* nr 28 (1982): 263.
12. H. Ł. [Hanna Łochocka?], „Książka nas uczy...”, *Świerszczyk* nr 5 (1970): 65.
13. H. Ł. [Hanna Łochocka?], „Nad książką”, *Świerszczyk* nr 18 (1969): 287.
14. Helena Bechler, „W naszej bibliotece”, *Świerszczyk* nr 44 (1950): 5.
15. Irena Landau, „Ślady”, *Świerszczyk* nr 19 (1972): 290–291.
16. J. Cz. [Czesław Janczarski], „Zielony parasol...”, *Świerszczyk* nr 36 (1952).
17. J. K., „Bibliotekarka”, *Świerszczyk* nr 15 (1951): 236.
18. Jadwiga Andrzejewska, „Kultura czytelnicza jednostki jako program edukacji czytelniczej i przedmiot badań”, *Studia o Książce* t. 18 (1989): 23–63.
19. Jerzy Kierst, „Encyklopedia”, *Świerszczyk* nr 21 (1977): 330–331.
20. Jerzy Skokowski, „Na kermaszu”, *Świerszczyk* nr 19 (1960): 296–297.
21. Jerzy Zaborowski, „W bibliotece”, *Świerszczyk* nr 7 (1950): 4.
22. Józef Andrzej Grochowina, „Lubię z książkami rozmowy”; *Świerszczyk* nr 2 (1977): 27.
23. Józef Andrzej Grochowina, „Miasto książki”, *Świerszczyk* nr 34–35 (1980): 444.
24. Konstanty Ildefons Gałczyński, [W 1950 roku...], *Świerszczyk* nr 1 (1950).
25. Krystyna Wodnicka, „W bibliotece” [wiersz z nutami], *Świerszczyk* nr 39 (1985): 11.
26. L. [udmiła] Marjańska, „Kiermasz książki”, *Świerszczyk* nr 37 (1954): 580.
27. Lucyna Krzemieniecka, „Wielki Październik”, *Świerszczyk* nr 10 (1951): 152–153.
28. M.C., „Mam tu książki...”. *Świerszczyk*, nr 42 (1949): 1.
29. Maria Czerkawska, [Z drzew...], *Świerszczyk* nr 47 (1987): 1.
30. Maria Terlikowska, „Opowiadanie z bibliotecznego szafy”, *Świerszczyk* nr 5 (1951): 72–73.
31. Maria Terlikowska, „W bibliotece”, *Świerszczyk* nr 36 (1953): 565.
32. Michał Rogoż, „Obraz biblioteki i innych instytucji kultury w utworach literackich na łamach czasopism dla dzieci i młodzieży *Naszej Księgarni* w latach 1945–1989”, *Guliwer* nr 1, (2012): 56–63.

33. Można zaobserwować też odwrotny trend – np. w latach 70. i 80. wielu autorów polskich i obcych publikowało na łamach „Świerszczyka” utwory w odcinkach, które później wydali w formie książki (Rogoż, *Czasopisma dla dzieci i młodzieży*, 2009: 56-57).

34. Np. A. Kowalska, „W drukarni”, *Świerszczyk* nr 19 (1971): 290–291.

35. np. Bogumiła Staniów, „Wizerunek górnika w czasopismach dla dzieci młodszych jako przejaw oddziaływania socjalistycznego państwa w latach 1956-1989” in *Wizerunek jako kategoria teorii komunikacji, antropologii kultury i semiotyki tekstu*, pod red. Aleksandra Kiklewicza, (Olsztyn : Centrum Badań Europy Wschodniej, 2020), 137-152.

36. Np. Danuta Gellnerowa, „Na kiermaszu książek”, *Świerszczyk* nr 19 (1966): 290.

37. Np. J. Antkiewicz, „Autor na kiermaszu”, *Świerszczyk* nr 36 (1955): 563.

38. Np. w wierszu Marii Terlikowskiej pt. „Opowiadanie z bibliotecznej szafy”, *Świerszczyk* nr 5 (1951): 72-73.

39. Np. W. K., „Drukarski chochlik”, *Świerszczyk* nr 36 (1951): 366; „Od deski do deski”, *Świerszczyk* nr 36 (1952): 562; W. K., „Jaki tytuł?”, *Świerszczyk* nr 36 (1952): 563; W. Michalski, „Mucha w drukarni”, *Świerszczyk* nr 25 (1954): 395.

40. O postaciach ówczesnych polityków na łamach „Świerszczyka” wygłosiłam referat pt. „Bohaterowie Polski Ludowej (Stalin, Lenin, Bierut i in.) na łamach czasopism dla najmłodszych w latach 1949–1956” na międzynarodowej konferencji naukowej „Prasa vs książka: od konkurencji do konwergencji” zorganizowanej przez Komisję Prasoznawczą Oddziału PAN w Krakowie oraz Instytut Nauk o Informacji Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie, 24–25 listopada 2022.

41. O tym traktuje wiersz Czesława Janczarskiego pt. „Spotkanie w bibliotece”. Sądząc z ilustracji, która mu towarzyszy, chodzi o imprezę odbywającą się w szkole, gdyż uczestnicy są ubrani w mundurki szkolne (Czesław Janczarski, „Spotkanie z autorem”, *Świerszczyk* nr 20 (1969): 311).

42. Przez małe okienko..., *Świerszczyk* nr 19 (1972): 289.

43. Rogoż, *Czasopisma dla dzieci i młodzieży*, 2009.

44. S.D. [Sylwester Dziki], Mi. R. [Michał Rogoż], „Czasopisma dla dzieci”, w *Encyklopedia książki*, red. Anna Żbikowska-Migoń, Marta Skalska-Złat (Wrocław : Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2017): 427.

45. *Świerszczyk*. Dobre strony dzieciństwa. n. d. „Historia z czulkami”. Accessed February 22, 2024. <https://swierszczyk.pl/nasze-czasopisma/swierszczyk/historia>.

46. T. Chudy, „Kiermasz”, *Świerszczyk* nr 20-21 (1980): 280.

47. Taki stan bibliotek szkolnych potwierdzają źródła. Według Jadwigi Andrzejewskiej w roku szkolnym 1945/1946 w Polsce tylko 32,7 % szkół podstawowych miało biblioteki: Jadwiga Andrzejewska, *Bibliotekarstwo szkolne, t. 1* (Warszawa : Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich, 1996), 19.

48. W. Kozłowski, „Kolorowa książeczka”, *Świerszczyk* nr 44 (1952): 738–739.

49. Wanda Grodzieńska, „Na kiermaszu”, *Świerszczyk* nr 36 (1958): 565.
50. Warto zaznaczyć, że jeszcze w znacznie później, w głębokim kryzysie na rynku książki, od 1978 r. do II połowy lat 80. XX w., redakcja „Świerszczyka”, zgodnie z wytycznymi Ministerstwa Oświaty i Wychowania, zamieszczała w piśmie przedruki tekstu lektur szkolnych, w całości lub we fragmentach (za: M. Rogoż, *Czasopisma dla dzieci i młodzieży Instytutu Wydawniczego „Nasza Księgarnia” w latach 1945-1989*, Kraków, 2009: 57).
51. Wincenty Faber, „Czytelniczka”, *Świerszczyk* nr 18-19 (1980): 245.
52. Zbigniew Jerzyna, „Lubię czytać wierszyki”, *Świerszczyk* nr 46 (1972): 725.
53. Zofia Bronikowska, „W naszej czytelni”, *Świerszczyk* nr 50 (1950): 7.
54. Zofia Chmurowa, „Jak powstała książka”, *Świerszczyk* nr 19 (1960): 290; M.R., „Z dziejów książki”, *Świerszczyk* nr 22 (1978): 350.

Матеріали надійшли до редколегії 09.08.2024

Прийняті до друку 28.10.2024



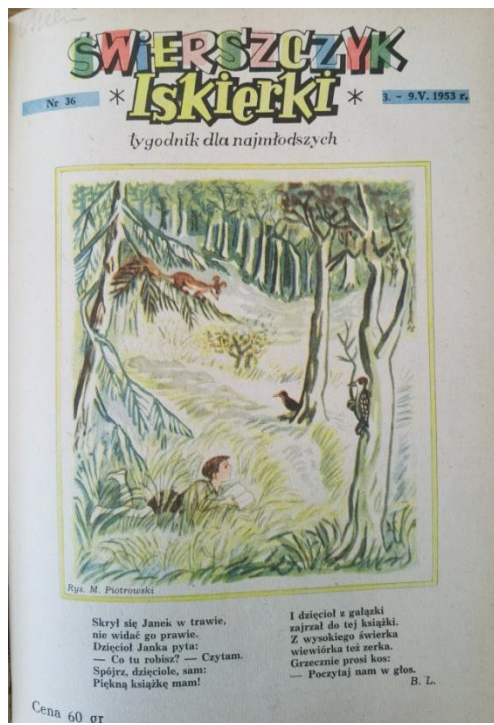
Il. 1. 1956 nr 38



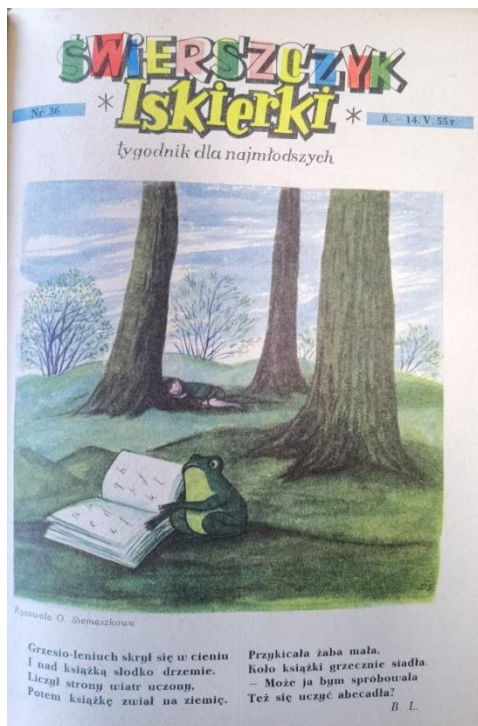
Il. 2. 1950 nr 1



Il. 3. 1951 nr 36



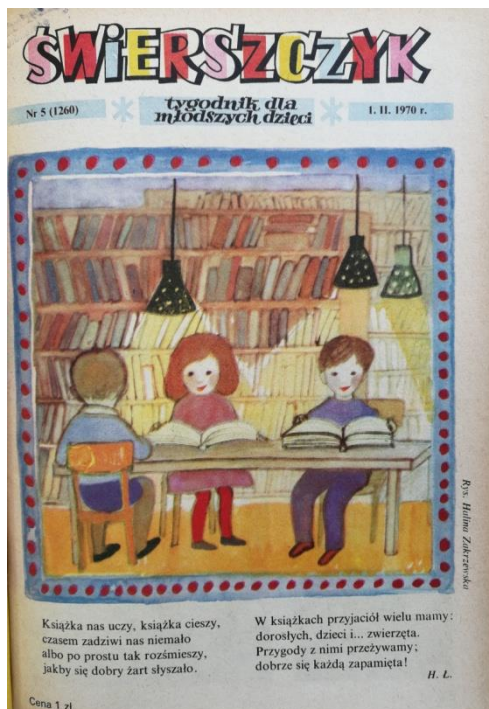
Il. 4. 1953 nr 36



Il. 5. 1955 nr 36



Il. 6. 1951 nr 37



Il. 7. 1970 nr 5



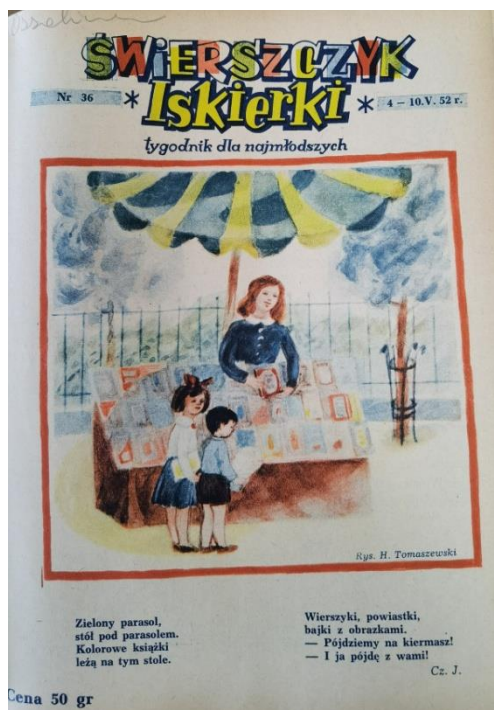
Il. 8. 1974 nr 45



Il. 9. 1953 nr 36



Il. 10. 1954 nr 37



Il. 11. 1952 nr 36



Il. 12. 1956 nr 40



Il. 13. 1950 nr 7

ЗМІСТ

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Микола ПІЧКУР

Сутність цифрової скульптури та її значення
в сучасному соціокультурному просторі.....3

Дар'я ПЕДОРЕНКО, Володимир ХИЖИНСЬКИЙ

Технологічні та художні аспекти дров'яного випалу кераміки.....18

Наталія ДЯДЮХ-БОГАТЬКО, Вікторія ГНИЛЯКЕВИЧ

Шрифтова комунікація у містах України.....27

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Ганна КАРАСЬ

Вектори розвитку музикології у Львівському національному університеті
імені Івана Франка на зламі ХХ–ХХІ ст.....38

Наталія СИРОТИНСЬКА

Півча гімнографічна лексика в українській мові і літературі XVI–XVIII ст.:
з позиції минулого і сучасних дослідницьких перспектив.....50

Ольга КОЛОМИЄЦЬ

Сходознавчі студії на факультеті культури і мистецтв Львівського
національного університету імені Івана Франка: підсумки 20-ліття.....63

Ольга ШУМІЛІНА

Хорова fuga з концерту “Не отвержи” Максима Березовського:
питання темпу.....86

Тетяна МЛАДЕНОВА

Кримський схід у творчості Олександра Спендіарова.....97

Олександр ВІЛА-БОЦМАН

Становлення диригента-хормейстера:
традиції школи та сучасні тренди.....109

Eva-Maria DE OLIVEIRA PINTO

The Lemberg Pianist Moriz Rosenthal in the Context
of Pianistic Schools.....120

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

Юлія ЩУКІНА

Дві постановки “Наталки Полтавки” на сцені Державного театру
української музичної комедії в контексті дискусії
про музичну виставу порубіжжя 1930-х років.....128

Дар'я ІВАНОВА-ГОЛОЛОБОВА

- Вистава “Лебеді материнства” Дніпропетровського обласного театру ляльок за поезіями Василя Симоненка як виклик стандартизованій драматургії театру ляльок радянських часів.....140

Роман ВАЛЬКО

- Театр: антропологічний вимір.....151

Яна ТИТАРЕНКО

- Застосування виражальних засобів театру ляльок у виставах за творами Ліни Костенко (Хмельницький театр ляльок, Львівський національний університет імені Івана Франка).....159

Марія СРІБНА

- Історичний напрям у театральних виставах Федора Стригуна.....169

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО*Федір СТРИГУН, Петро ЛУНЬО, Евеліна ДАЦКО*

- Хореографічна освіта у Львівському національному університеті імені Івана Франка: історія становлення та розвитку.....182

Олександр ПЛАХОТНЮК

- Формування наукової складової освітніх програм спеціальності “Хореографія” Львівського національного університету імені Івана Франка.....198

МАТЕРІАЛИ. РЕЦЕНЗІЇ. ОГЛЯДИ*Мирослава ЦИГАНІК, Галина БІЛОВУС*

- На шляху до професійного становлення: захисти дисертацій викладачів і аспірантів факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (2007–2024).....211

Bogumiła STANIÓW

- “Lubię z książkami długie rozmowy...”. O książce i czytaniu w utworach literackich publikowanych na łamach “Świerszczyka. Tygodnika dla Dzieci” w latach 1949–1989.....220

CONTENTS

FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION

Mykola PICHKUR

The essence of digital sculpture and its significance
in the modern socio-cultural space.....3

Darya PEDORENKO, Volodymyr KHYZHYNsky

Technological and artistic aspects of wood-firing ceramics.....18

Natalia DYADYUKH-BOGATKO, Victoria HNYLYAKEVYCH

Font communication in Ukrainian cities.....27

MUSICAL ART

Hanna KARAS

Vectors of the development of musicology at the Ivan Franko National University
of Lviv at the turn of the 20th–21st centuries.....38

Natalya SIROTYNSKA

hymnographic vocabulary in the Ukrainian language and literature
of the 16th–18th centuries: from the perspective of the past
and modern research perspectives.....50

Olga KOLOMYETS

Oriental studies at the Faculty of Culture and Arts of the Ivan Franko
National University of Lviv: results of the twentieth anniversary.....63

Olga SHUMILINA

Choral fugue from the concert “Do not reject” by Maksym Berezovsky:
the question of tempo.....86

Tatyana MLADENOVA

The Crimean East in the work of Oleksandr Spendiarov.....97

Oleksandr VILA-BOTSMAN

The formation of a conductor-choirmaster:
traditions of the school and modern trends.....109

Єва-Марія ДЕ ОЛІВЕЙРА ПІНТО

Львівський піаніст Моріц Розенталь
у контексті піаністичних шкіл.....120

PERFORMING ARTS

Yulia SHCHUKINA

Two productions of “Natalka Poltavka” on the stage of the State Ukrainian
Musical Comedy in the context of the discussion about the musical performance
of the borderlands of the 1930s.....128

Daria IVANOVA-HOLOLOBOVA

- The performance “Swans of Motherhood” by the Dnipropetrovsk Regional Puppet Theater based on the poems of Vasyl Symonenko as a challenge to the standardized dramaturgy of the puppet theater of the Soviet era.....140

Roman VALKO

- Theater: anthropological dimension.....151

Yana TYTARENKO

- The use of expressive means of puppet theater in the performances and works of Lina Kostenko (Khmelnyskyi Puppet Theater, Ivan Franko National University of Lviv).....159

Maria SRIBNA

- Historical direction in theatrical performances by Fedor Stryhun.....169

CHOREOGRAPHIC ART*Fedir STRIGUN, Petro LUNYO, Evelina DATSKO*

- Choreographic education at the Ivan Franko National University of Lviv: history of formation and development.....182

Oleksandr PLAKHOTNYUK

- Formation of the scientific component of educational programs of the specialty “Choreography” of the Ivan Franko National University of Lviv.....198

MATERIALS. REVIEWS*Myroslava TSYHANYK, Halyna BILOVUS*

- On the way to professional development: dissertation defenses of teachers and postgraduate students of the Faculty of Culture and Arts of the Ivan Franko National University of Lviv (2007–2024).....211

Богуміла СТАНІВ

- “Я люблю довгі розмови з книгами...”. Про книгу та читання в літературних творах, опублікованих у “Шверчик. Тижневик для дітей” у 1949–1989 рр.....220

Збірник наукових праць

Вісник Львівського університету

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 25

Видається з 2001

Формат 70х100/16.

Папір офс. Умов. друк. арк. 12. Наклад 100 прим.

Видавництво

Львівського національного університету імені Івана Франка
79000 Львів, вул. Дорошенка, 41.

Свідцтво 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